

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

Téma diplomové práce:

Úhel pohledu

Markéta Michalíková

5. ročník

Učitelství výtvarné výchovy pro ZŠ, SŠ a ZUŠ

Prezenční studium

Vedoucí diplomové práce: Mgr. A. Michal Sedlák

Konzultant: PhDr. Jaroslav Bláha, PhD.

Praha červen 2010

CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE

FACULTY OF EDUCATION

DEPARTMENT OF ART EDUCATION

Master thesis:

Point of view

Markéta Michalíková

5th years

full-time single-fied studies

Art education for Primary School, Hight School and ElementarySchool of Arts

Supervisor: Mgr. A. Michal Sedlák

Consultant: PhDr. Jaroslav Bláha, PhD.

Prague July 2010

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracovala samostatně a uvedla jsem veškeré použité zdroje.

Praha, červen 2010

.....

Poděkování:

Za podnětné nápady při zpracovávání práce děkuji Mgr. A. Michalovi Sedláčkovi a PhDr. Jaroslavovi Bláhovi PhD.

Obsah:

1. Úvod.....	9
2. Percepce krajiny.....	11
3. Estetika krajiny, estetická recepce a estetická response.....	14
4. Člověka a krajina.....	24
5. Genius loci.....	33
5.1 Genius loci ve výtvarném umění.....	34
5.2 Genius loci v architektuře.....	42
6. Paměť krajiny.....	50
7. Krajina jako domov.....	53
8. Krajina jako terén vlastní tvorby.....	57
9. Didaktický projekt.....	64
10. Výtvarný projekt.....	78
11. Použitá literatura.....	84

Univerzita Karlova v Praze
Katedra výtvarné výchovy

Pedagogická fakulta
Studijní rok: 2008/09

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

pro **Markétu Michalíkovou**

obor studia: učitelství Vv pro ZŠ, SŠ a ZUŠ

typ studia: prezenční Mg.

adresa: Lannova 1540/6, Praha 1, 110 00

tel: 728 519 608

E-mail: mmichalikova@seznam.cz

V souladu s čl. 18 Pravidel pro organizaci studia Univerzity Karlovy v Praze
zadávám Vám diplomovou práci na téma

ÚHEL POHLEDU POINT OF VIEW

Pokyny pro zpracování:

Zabývejte se formami zásahů lidské činnosti do určitého prostoru či prostředí, krajiny, městského prostoru. Zaměřte se na relaci iluze a skutečnosti, zkoumejte, jak se mění pohled diváka vně skutečnosti a diváka zainteresovaného v problematice specifického prostředí.

Vytvořte výtvarný projekt reflektující téma. Zvažte možnost a míru vlastního zásahu do prostředí, do jaké míry jde o princip pouze viděného, neopomeňte roli nezainteresovaného diváka. Zabývejte se v této souvislosti problematikou iluze a skutečnosti. Zvolte vhodný způsob prezentace výtvarného řešení, který bude odpovídat konceptu práce.

Na základě prostudované literatury a jiných informačních zdrojů specificky reflektujte téma na teoretické bázi. Zaměřte se na určitý úhel pohledu, který bude respektovat kulturní a historický vývoj člověka a společnosti, vztah člověka k určitému prostředí a jejich vzájemné ovlivňování.

Získané poznatky a reflexe aplikujte do didaktického projektu a alespoň z části jej ověřte v pedagogické praxi, výsledky zdokumentujte a zhodnoťte.

Rozsah textu (NS): 40 - 60 stran

Rozsah výtvarných prací: soubor fotografií, které budou dokumentovat určitou formu zásahu do prostředí. Konečná forma vyplyne z konzultací s vedoucím diplomové práce.

Seznam literatury:

Crudenová, L.: Duch místa. Praha, 1996.
Cílek, V.: Makom. Praha 2004
Cílek, V.: Krajiny vnitřní a vnější. Praha 2002
Fink, E.: Hra jako symbol světa. Praha 1993
Francastel, P.: Figura a místo. Praha: Odeon 1984
Gombrich, H.: Umění a iluze. Praha: Odeon 1985
Chalupecký, J.: Umění dnes. Praha 1966
Chalupecký, J.: Nové umění v Čechách. Praha 1994.
Kulka, J.: Psychologie umění. Praha 1991
Liesmann, K.P.: Filosofie moderního umění. Olomouc, 2000.
Morganová, P.: Akční umění. Praha: Votobia, 1999.
Slavická, M.: Umění instalace. Výtvarné umění, 1994
Stíbral, K.: Proč je příroda krásná? Praha 2005
Zhoř, I.: Proměny soudobého výtvarného umění. Praha, SPN 1992

Vedoucí diplomové práce: Mgr. A. Michal Sedlák

Konzultant: PhDr. Jaroslav Bláha, PhD.

Datum zadání diplomové práce: 7. 11. 2008

Termín odevzdání diplomové práce: březen 2010

V Praze dne: 7. listopadu 2008

převzal zadání diplomové práce:


Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.
vedoucí katedry


podpis studenta

7. 11. 2008
datum

Abstract

In this thesis I deal first of all with relation of human to environment, landscape and their mutual influence. I solve here what all has influence on our perception of landscape, how the memory of landscape and „genius loci“ of place originates.

I also deal with forms of intervention of human activity to the environment, landscape and urban space.

Abstrakt

V této práci se zabývám především vztahem člověka k prostředí, krajině a jejich vzájemným ovlivňováním. Řeším, co vše má vliv na naši percepci krajiny, jak se utváří paměť krajiny, genius loci místa.

Také se zabývám formami zásahů lidské činnosti do prostředí, krajiny a městského prostředí.

1. Úvod

Cílem této práce je najít teoretické souvislosti k mé vlastní prostorové tvorbě, kterou jsem realizovala v krajině. Při výtvarném zpracování tohoto tématu mi nejde o přetvoření přírody, ale o její dočasnou proměnu.

V teoretické práci se hodně zabývám land artem, především proto, že právě v land artu došlo k překonání představy světa a lidské společnosti jako izolovaných individuí. Land art bezprostředně modeluje prostředí lidské existence, a tak probouzí v „divákovi“ potřebu reflektovat podmínky a okolnosti vlastní přítomnosti ve světě. Svět se tak stává prostředím života konkrétního tělesného člověka. Pozornost věnuji především českému akčnímu umění 2. poloviny 20. století, které bylo realizované v přírodním prostředí a pracuje s přírodními elementy. Zaměřuji se právě na českou scénu, protože je svými úspornými zásahy asi nejbližší mé vlastní tvorbě (oproti americkému land artu). Jedná se spíše o komornější akce. To možná vychází z naší specifické situace během komunistického režimu, tak ale především z povahy české krajiny. Její malebnost je opakem americké rozlehlosti a monumentálnosti.

Také se zabývám tím, co všechno ovlivňuje náš úhel pohledu. Totiž i sama objektivně existující podoba krajiny nás může přimět k určitému úhlu pohledu, aniž bychom si takový úhel pohledu předem plánovali. *„Krajina se nás ujme a my ji začneme prožívat, necháme se jí prostoupit, necháme se jí inspirovat, necháme ji, aby vyvolala pocity, aby vyvolala před naším vnitřním zrakem rozmanité obrazy, aby nás přiměla jednat.“¹*

Architekturu do své práce zahrnuji především proto, že je to jeden z hlavních způsobů jak si člověk přizpůsobuje a mění prostředí, ve kterém žije. Toto prostředí pak samozřejmě zpětně ovlivňuje i člověka. Architektura je taky jedním z prostředků, jak zviditelnit genius loci místa.

V kapitole Krajina jako terén vlastní tvorby se věnuji putování krajinou a pohybu v krajině a to především proto, že náš úhel pohledu je vždy ovlivněn tím, jakým způsobem se krajinou pohybujeme. Pěší pohyb nám umožňuje dostatečný prostor k vnímání krajiny. Cesta autem, jízda na kole, to vše mění percepční podmínky a tak mění i typ zážitku. Čím rychlejší a především čím zaměstnanější při pohybu v krajině jsme, tím méně s námi krajina komunikuje. Jinou formou kontaktu může být bezcílná chůze, při níž člověk reaguje svým pohybem podle toho, jakou krajinou, jakým místem právě prochází. Jde o pohyb ovlivňovaný přímo charakterem určitého místa. Chodec odkládá jakékoliv

¹ Valenta, J.: *Scénologie krajiny, Kant, Praha 2008. ISBN 978-80-86970-68-4*, str. 30

záměry ve vztahu k prostoru a vše nechává jen na něm a na tiché komunikaci mezi jeho organismem a prostředím. Uchopení krajiny tedy záleží i na cíli, s nímž do krajiny přicházíme.

Vlivem prostředí na člověka se zabývá psychogeografie, behaviorální geografie, jejíž definici najdeme u G. Deborda: „*Jde o studium zákonů a zvláštních vlivů zeměpisného prostředí, vědomě ovlivněného nebo ne, na emoce a jednání jedince.*“² Psychogeografie se zajímá o pohyb člověka v prostředí, jeho ovlivnění konkrétním prostředím a z toho vypývajícím nové povědomí o tomto prostředí. Totéž, co u psychogeografie, můžeme nalézt již dříve u francouzských situacionistů, kteří používali pojem „dérivé“ (kombinace volného pohybu a pohybu motivovaného přímo místem). Také Lipus připomíná, že některé znaky, zvláště v chování lidí jsou formou i obsahem podstatně navázané na určitou lokalitu a prostředí, v němž se vyskytují a které ovlivňuje jejich indexovost. Pak jde mluvit například o drsných lidech z hor, nebo neosobním chování lidí z velkoměst.

²Deborg, G.: „*Theory of dérivé*“, *Internationale Situationiste 2*, dostupné na : <http://www.bopsecret.org/SI/2.derive.htm>

2. Percepce krajiny

Krajina je způsob, kterým se našemu prožívání světa otevírá porozumění prostoru. Krajina jako viditelný výraz prostoru je hned v několika ohledech zvláštní: vždy je to celek, který je otevřený, ne ale do stran, protože ke každé krajině patří omezující obzor, ale je to celek otevřený do hloubky a pro hloubku – horizont ji uzavírá, protože horizont je hranice, na které se náš pohled zadrží – nikdy se na ni ale nezastaví. Na čitelnosti krajiny se podílí jak objektivně existující podoba krajiny, tak subjektivní dispozice subjektu, často podstatně ovlivněná jeho existenciální situací. *„Jde o záležitosti citového vztahu, který navazujeme s objektivními daty, ale s významy-hodnotami. A ty nejsou zdaleka jen odrazem přírodních daností a dobových estetických norem, ale korelují také s jevy a hodnotami ekonomickými, sociálními, politickými a obecně kulturními.“* (Míchal:2000). Anglický historik Simon Schama zdůrazňuje důležitost podvědomí i nevědomí na vnímání krajiny. Zdůrazňuje, že podoba krajiny je ovlivněna procesy přírodními tak specificky lidskými. *„...krajina je formována stejně tak geologickými vrstvami, jako vrstvami našeho kolektivního vědomí, neboť ke krajině přistupujeme vždy s nějakou kulturní zátěží. Různé představy a obrazy jsou, které jsou zakódovány do naší paměti, formují podoby krajiny, spoluvytvářejí její genius loci. Někteří jedinci pak dokáží vtisknout svou vizi určité krajiny natolik, že se stává jejich nedílnou součástí.“*³

Cílek dokonce přímo definuje „Pravidlo různých pohledů“ na krajinu – někdo vnímá krásu, jiný mýtus či poezii, další náboj a proudění energií. Podotýká však současně, že: *„Málokdo je ustrojen tak, aby naslouchal více múzám.“*⁴ Teorie estetiky podobně hovoří o „estetickém objektu“ a „estetickém vnímání“ (Zuska, 2001), kteří jsou na sobě závislí a neexistuje-li jeden, prakticky neexistuje druhý. Na zaměření úhlu pohledu se tedy podílejí oba faktory. Když vnímáme prostředí, jednáme. Nejde tedy jenom o pohledy, které mohou lidé mít ve vztahu ke krajině, ale i o hypotetických potencionálech lidského jednání vyvolané tím či oním úhlem pohledu. Každý čtenář čte krajinu trochu jinak, což neznamena, že ji čte libovolně, právě naopak. Musí ji zcela konkrétně respektovat a zohledňovat její a svoje možnosti, krajina není nikdy „krajinou o sobě“, ale i určitou tradicí vnímání této krajiny – a naopak.

Někteří z nás jsou typově lépe vybaveni pro vnímání krajiny. Jejich úhel pohledu při vstupu do přírody je směřovaný jejich osobnostním nastavením. M. Černoušek ukazuje základní obecné přístupy lidí k přírodě: Ektomorfní typ člověka *„terén vnímá tak, jak odráží jeho nálady,*

³ *Proměny krajiny v českém umění 20. st., NG v Praze. Katalog výstavy, Praha 1997. ISBN 80-7035-148-9, str. 9*

⁴ *Cílek, V.: Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str.214*

nikoli tak, jaký skutečně je..krajinu používá jako projekční plátno pro vlastní duševní pochody – místo, aby terén vnímal, chce aby ho prostředí respektovalo.“ Dalším typem je mezomorf. „Je to typ člověka, pro něhož příroda a životní prostředí vůbec představuje hozenou rukavici soutěživosti, a proto také chce terén ovládat, exploatovat, dobývat, vlastnit.“ A pak tu je endomorf: „Přírodu vnímá tak, že ji nechává na sebe působit. Připomíná básníka, který si lehne pod strom, aby terén kontemploval a smyslově prožíval. Vnímá všechny její nuance, ať již fyzikální nebo estetické.“⁵

Podle německého filozofa a psychologa Müllera-Freienfelse můžeme rozlišit pět možných úhlů pohledu, které lidé zaujmají i vůči krajině. Jeden druh recipienta je „**spoluhrač**“ (dionýský sklon), u něho převládá vnímání ve třech typových variantách: 1. motorický typ, který reaguje na vjem kinesteticky – pohybem, 2. imaginativní typ reaguje asociacemi, fantaziemi, představami, 3. emociální typ reaguje vnitřním citovým prožitkem. Dalším druhem recipienta je „**divák**“ (apollinský sklon) - může být sensorickým typem - je fascinován samotným vjemem, nebo intelektuálním typem, který má tendenci analyzovat a interpretovat.

Na krajinu se můžeme dívat z hlediska jejího praktického využívání, nebo z pohledu její estetické hodnoty, ale vždy hodnotíme pouze viditelný povrch země. Tak může dojít k tomu, že vnímáme krajinu jako cosi pasivního, stojícího mimo nás. Podle antropoložky Benderové ve skutečnosti neexistuje krajina jako obecný pojem, je nutné hovořit o krajinách a množném čísle. Jejich identitu vytváří člověk, a to jak jedinec, tak společnost nebo národní stát.“ (Benderová, 1998)

Sádlo zase rozděluje pohledy na krajinu na dva základní: „*Bud' krajinu nechápeme jako samostatný jev, nepřiznáme jí osobnost. Tehdy je krajina slovo k označení epifenoménu nižších struktur, je pasivní výslednicí věcí, sil a vztahů, které se v ní nacházejí...Nebo je krajina svébytným fenoménem s vlastními zákony a její substrukтуры jsou pouze důsledkem, vyjádřením těchto zákonů. To jest, přiznáváme krajině osobnost. Tento přístup...nazírá krajinu přímo, nikoliv prostřednictvím podřízených složek.*“⁶

Krajině tedy můžeme přiznat osobnost. Filosoficky zvláště zajímavým momentem problematiky krajiny je vztah mezi pomyslným "subjektem", který do krajiny patří a zároveň ji vnímá, a "objektem" tedy krajinou, jež je poznávána, ale zároveň subjektu dává rámeček, v němž poznává. Jiří Sádlo popisuje tento vztah metaforou textu a čtenáře a říká: "Subjektem, tedy čtenářem krajiny je nejen člověk, ale každá její složka, každá substruktura, každá "věc v krajině" (...) každá složka krajiny dělá svojí existencí zároveň tři věci: krajinu fyzicky spoluvytváří, krajinu registruje – čte, a krajinu přetváří. Text může být a bývá interpretován pokaždé jinak, pokud bereme v úvahu odlišnou subjektivitu těch, kdo se k němu

⁵ Černoušek, M.: *Psychologie životního prostředí*. Karolinum, Praha 1992. ISBN 80-7066-550-5, str. 51

⁶ Sádlo, J.: „*Krajina jako interpretovaný text*“, in: Beneš, J., Brůna, V. (eds.) *Archeologie a krajinná ekologie, Nadace projekt Sever, Most 1994, str. 47-48*

*nějak vztahují, což právě u krajiny většinou děláme.*⁷ Každý čtenář čte krajinu trochu jinak (myš, orel, houbař, zemědělec, malíř), to ale neznamená, že ji čte libovolně, právě naopak: musí ji zcela konkrétně respektovat a zohledňovat její a svoje možnosti; krajina není nikdy "krajinou o sobě", ale i určitou tradicí vnímání této krajiny – a naopak.

Krajinu nelze vnímat, nejsme-li její součástí – a být její součástí znamená být v ní činný, ať už fyzicky (jako rolník) nebo spíše duševně a duchovně (jako poutník, umělec ad.)

Metaforu krajiny jako textu si můžeme přiblížit na příkladu krajiny, na kterou nazíráme z rozhledny, skládá se z malých i velkých plošek různých barev, občas nějaké linie řeky nebo cesty, lze se v tom vyznat, je to vidět hezky vcelku, bez zbytečných detailů. S textem má společné to, že je to struktura složená z nějakých známých objektů, které mezi sebou mají nějaké konkrétní vztahy, které nás zajímají. Krajina i text se skládají z objektů, jejichž povaha nás nemusí a ani nemůže zajímat, jde-li nám právě o krajinu či text, text nečteme kvůli podobě a barvě jednotlivých písmen a na krajinu se ne díváme kvůli detailnímu porozumění jejím složkám. Podle Sádla dokonce krajinu vidíme právě proto, že nevidíme a právě ani nemůžeme vidět vše. Všechno čeho se člověk chápe, má v jistém smyslu povahu textu, protože vždy už něčemu musíme rozumět, abychom vůbec viděli. *„Krajina nemůže nebýt interpretovaný text, poněvadž všechno sdílí s textem tuto jeho povahu, tj. předporozumění diskrétním věcem, na jehož základě teprve vnímáme a chápeme souvislosti.*⁸

⁷ Sádlo, J.: „Krajina jako interpretovaný text“, in: Beneš, J., Brůna, V. (eds.) *Archeologie a krajinná ekologie, Nadace projekt Sever, Most 1994, str. 48*

⁸ Hájek, P ed.: *Krajina zevnitř, Malá Skála 2002. ISBN 80-902777-8-0, str. 9-11*

3. Estetika krajiny, estetická recepce a estetická response

Uchylujeme se k přírodě, jak to umění nečinilo nikdy v dějinách. Pocit krásy, který nám zprostředkovává tvar rostliny nebo ptáka...se rozvíjí a působí na každého člověka podle jeho citlivosti. U primitivních lidí byl vším pocit. Pocit z neznámé přírody, hudební pocity, pocit z rytmu. Naším záměrem je rozvinout tuto původní danost člověka. (Lucio Fontana)

Studium estetiky krajiny by mohlo pomoci ochraně krajiny. Pokud chceme u racionálně uvažujících lidí prosadit respekt vůči estetickým hodnotám krajiny, pak jim musíme nejdříve doložit, v čem tyto hodnoty spočívají. V případě estetična krajiny nám nepomůže pouze intuitivní estetické hodnocení, které je výsledkem celostního prožitku krajiny, ale není podepřeno racionální analýzou a vede jen k estetickému soudu líbí - nelíbí.

Podle Jiřího Sádla (Sádlo:1994) potřebná racionální analýza však v případě krajiny následuje až po globálním estetickém soudu. Jestliže krajině přiznáváme osobitost a elementární vlastnosti, shrnované v běžném intuitivním vnímání pod pojmem genius loci, nazíráme a hodnotíme krajinu (většinou podvědomě) celostně a přímo, nikoliv prostřednictvím podřízených složek. Koukolík to vysvětluje tím, že v takovém vnímání a hodnocení fungují obě hemisféry našich mozků - nejen levá, která je nositelkou center, řeči, logiky a abstraktních forem myšlení, ale i pravá, která je nositelkou konkrétní prostorové představivosti a emocí. Ta zvládá informace sice celistvě, ale neostře, přičemž pracuje intuitivně s konkrétními představami. (Koukolík, 1995)

Existují dva druhy přístupu k estetickému uchopení krajiny - přístup celostní, smyslový, vevazující člověka do krajiny a přístup kognitivistický, který je spíše distancovaný a ovlivněný především předběžnými kulturními či osobně zkušenostními kritérii.

Estetika krajiny spadá do oblasti estetiky mimouměleckých jevů či se zabývá tzv. mimouměleckým estetičnem. I tady ale zůstávají základními kategoriemi krásno a ošklivost, které nejsou předem definované a vznikají vždy na místě specifickou interakcí konkrétního subjektu (člověka) a konkrétní krajiny v konkrétním časovém úseku. A právě to, jak je naše vnímání krajiny podmíněno i dobou, ve které žijeme, vystihuje Cílkův výrok: „*Velká část lidí, která žije ve městech, už má novou estetiku. Jejich svět je jiný než náš (my znamená nepochybně generaci dnešních padesátníků a starší). My v sobě máme estetiku české krajiny v té mánesovské, alšovské podobě... tohle přestává fungovat. Dochází ke zlomu.*“⁹

⁹ Cílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str.107-108*

Příroda tedy, jak jsem se už zmiňovala v předešlém textu, sama o sobě svou obrovskou inspirativností vytváří možnost odklonu od racionálního vnímání a iniciuje vnímání smyslové, intuitivní a citové. Při estetické recepci nastává takzvané přepnutí, to je přesun pozornosti od běžné percepce, pocitů atd. k reakci estetické. Dá se to popsat jako přeskok od běžných vlastností objektu k jeho vlastnostem estetickým. (Zuska, 2001)

Podle Carlsona (Carlson, 1979) člověk nepřistupuje ke krajině apriorně jako k objektu estetického hodnocení, ale jako k objektu, který sám podle své povahy nabídne člověku svou vlastní estetiku. Estetično se v krajině nehledá, ale se samo vyjevuje. Člověk nepřistupuje ke krajině jako k objektu estetického hodnocení, ale spíše jako k objektu, který sám podle své povahy nabídne člověku svou vlastní estetiku. Můžeme mluvit o dvou tradičních paradigmatech estetického ocenění, obě založená na tom, že na přírodu nahlížíme jako na artefakt, jako na umělecký výtvar, a pak na ni i jako na artefakt aplikujeme estetické hodnotící kategorie (první přístup). V prvním případě tak činíme s určitým objektem, např. se skálou, na kterou můžeme nahlížet stejně jako na sochařský výtvar. Za druhé paradigma můžeme označit to, kdy se na krajinu díváme jako na scénu, hledáme v ní kvality obrazu. Typický je tento přístup například pro turisty, kteří hledající scénérie. Tento přístup je ale poněkud kritický v tom, že redukuje krajinu na pohled, v podstatě statický obraz. Carlson nám pak nabízí „přirozeně enviromentální model“, při kterém stále uplatňujeme vůči prostředí estetické soudy, ale ty se neopírají o pohled na krajinu jako na artefakt, neopírají se o hodnoty v krajině hledané, ale o vnímání těch hodnot, které krajina sama nabízí, neboť v ní skutečně jsou. (Carlson, 1979:270)

Podle psychologie se i vjem sám může stát novou inspirací, může vyvolat autorský umělecký proces, který je současně opřený o imaginaci, (schopnost vyvolávat v duchu obrazy ať přímé, nebo jako symboly, schémata apod.). Tento proces je imaginativní činností, která může být součástí nejrozmanitějších aktivit. A právě představy jsou ústředním nástrojem subjektivistického přístupu k estetice přírody. Estetický pohled na krajinu může znamenat nejen vlastní prožitek, ale také produktivní reakci. *„Každé estetické hodnocení a prožívání, každá estetická reakce (produktivní i receptivní) má své aspekty vnitřní, to, co se děje v naší psychice, a své aspekty vnější, to je projevy estetické reakce v našem chování.“*¹⁰ Funguje to i naopak: Bez ohledu na úhel pohledu člověka i přirozená (přírodní) krajina může ukázat své vlastní vnímatelné varianty související s jejím rázem, ročními obdobími, momentálním počasím. Vyvolává náladu.

¹⁰ Jůzl, M., Prokop, D.: Úvod do estetiky, Panorama, Praha 1989. ISBN 80-7038-051-9, str. 324-325

Vnímání estetiky krajiny je v každém období rozdílné. Je to dáno především myšlením dané společnosti, jejími názory, náboženstvím a vůbec chápáním světa. Proto je zajímavé se podívat, jaké stanovisko člověk zaujímal vůči přírodě v jednotlivých historických obdobích. „Už helenistický člověk žijící ve státech a megapolích, poprvé pociťuje okolní svět jako cizí.“¹¹ Stahuje se proto více do sebe, současně hledá i protiváhu často nepřívětivé civilizaci, kterou nachází na venkově a v idealizované přírodě, u které si začíná všimnout i jejích estetických stránek. Formuje se zárodek krajinomalby, postupně se stává krajina námětem obrazů a osoby, jimiž je oživena, jsou pouhými jejími částmi. (Brouzek, 1982)

Možná ještě větší zájem o estetické stránky přírody přináší římské období. Jedním z důvodů je velká úcta Římanů k zemědělství a životu na venkově (na rozdíl od Řeků). V antice nejspíš nenajdeme opěvování přírody pro ni samu, ale evidentně hraje pro Římana velkou roli a pociťuje její estetickou dimenzi. Nedochází zde k estetickému ocenění přírody jako celku. Jde spíše o tradiční líbezný místo (locus amoenus). Téměř vždy jde ale o krajinu kultivovanou (kult divoké přírody přichází až s novověkem). Touhu po kontaktu s přírodou najdeme i v architektuře. Jde o Římský vilový dům (villa urbana), pro který je typické propojení vnitřního a vnějšího prostoru, což můžeme brát jako znak jiného vztahu k okolí.

V raném středověku se smysl pro přírodní estetičnost neobjevuje. Tuto absenci zdůvodňuje celkem logicky Gurevič: „Protože neexistovala distance mezi člověkem a okolním světem, nemohl ještě vzniknout estetický vztah k přírodě. A nezajímavé zalíbení v ní. Jako organický článek světa, podřízený přírodním rytmům, byl člověk sotva schopen pohlédnout na přírodu ze strany.“¹² Nevšimavost vůči přírodě určitě podpořil i křesťanstvím ovlivněný pohled na svět jako něco hříšného, záporného, odvádějícího člověka od Boha. Často je hmotný svět staven do protikladu k Bohu, někdy přímo jako svět ďáblův, svět svodů. Příroda byla vnímaná tedy jako nepřátelská.

Od 12. století nastává rehabilitace světa přírody. objevuje se představa světa či přírody jako výtvaru, uměleckého díla Božího. Důležitým podnětem vnímáním estetického rozměru v přírodě je představa ráje jako zahrady (přírodní formy). Podle Stibrala (Stibal, 2005) zrození moderního pohledu na krajinné krásy bývá spojováno s osobností Francesca Petrarckého, který uskutečnil výstup na horu Mons Ventosus. Vedle typicky renesančních asociací směřujících k antice zmocňuje se Petrarky v horské přírodě nostalgie po vlídné Itálii. Petrarka hodnotí výstup na Mons Ventosus především jako alegorii cesty k vrcholům života duchovního. Což potvrzuje teorii, že člověk vnímá své okolí

¹¹ Kratochvíl, Z.: *Mýtus a filosofie, věda I. II.*, Praha 1993, str. 87

¹² Gurevič, A., *Kategorie středověké kultury*, Praha 1970, s. 43

v závislosti na sociálních faktorech, že jeho vnímání je do velké míry dáno zkušeností celé společnosti a uskutečňuje se ve vzorcích daných sociálně. Z toho vyplývá, že Petrarka nebyl pro vnímání horské scenérie ještě sociálně připraven a vybaven. Je ale na druhou stranu právem považován za prvního ctitele krajiny. Hlavním impulsem pro jeho schopnost vnímat a oceňovat okolní krajinné krásy je jeho subjektivismus.

V renesanci dochází k probouzení a posilování subjektivismu, senzibility, která představovala podmínku pro postupné prohlubování vztahu ke krajině. Renesance přinesla v pojetí světa změny. Autoritu církve ale nahrazuje autoritou antických autorů, filozofů a umělců.

Teprve manýrismus znamená v kulturním vývoji hlavní zlom, nástup moderní kulturní orientace.

Co se lidského vztahu ke krajině týče, představuje novou epochu opravdu až subjektivisticky orientovaná kultura manýrismu. Objevuje se skrytý individualistický a subjektivistický proud, který provází celou renesanci a především manýrismus.

Příznivé podmínky na vývoj vztahu ke krajině nastávají v 16. století. Zájem o krajinu je i tentokrát posilován rodícím se individualismem, neklidem a nejistotou doby. Umělci krajině věnují čím dál tím častější, větší a hlubší pozornost (např. Bruegel, který dovedl skvělým způsobem vyjádřit krajinnou atmosféru, zejména atmosféru ročních období). Na holandských krajinomalbách často nacházíme lidské postavy. Krajina však není jejich rámcem, není kulisou jejich příběhů, jako tomu bylo v umění renesančním. Postavy nejsou středem obrazu, ani však pouhou stafáží. Mají být partnerem okolní krajiny. Dokonce i tam, kde lidská bytost chybí, promlouvá za ni pečlivě obdělaná krajina jako její výtvor. Jde o zalíbení v užitečnosti, v harmonii směřující k lidskému užitku, radost z prosperity krajiny. Jako by malíře nezajímala krajina jako výtvor přírody, protiváha lidské společnosti a útočiště pro subjekt, ale spíš jako výsledek lidské práce.

V polovině 17. století úspěchy holandského hospodářství a prosperita měšťanské společnosti slábnou, což se promítá i do oblasti duchovní kultury. Právě v těchto souvislostech dochází v Holandsku ke kvantitativně nejbohatší produkci krajinomaleb. Objevují se v nich (snad poprvé v evropském umění vůbec) situace vysloveně romantické. Krajina už není jen dílem lidské píle a lidské ruky, ale také sídlem volnosti a přírodních živlů. Krajina se čím dál tím častěji stává přírodním prostorem, k němuž se člověk může uchýlit a k němuž může vztáhnout své duševní stavy. Za prvního romantického vyznavače krajiny bývá považován J.J. Rousseau, v jehož díle se přímá inspirace antickými autory vytrácí, nebo je přetavena. Jeho vztah k přírodě a ke krajině postrádá arkadský rozměr. Naléhavost citových stavů pramenících v útěku před společností má zejména v posledních dílech již rozměry romantiků. Základním romantickým rysem Rousseauova

přístupu ke krajině je její ztotožnění s útočištěm pro lidský subjekt nepochopený společností. Jiný romantický znak je obsažen v jeho odporu k utilitárnímu chápání přírody.

Romantismus je s představou krajiny spjat velice těsně. Pojem „romantický“ je spojen s krajinou. Jeho původní význam byl pejorativní. Brzy se objevil nový obsah: slovo „romantický“ mělo vyjadřovat zvláštní charakter místa, krajiny. Lze rozlišovat pasivní a aktivní varianty romantismu: V pasivním pojetí je krajina pro člověka útočištěm. Její význam je v duchovním kontaktu, který s ní může citlivé individuum navázat. Příroda představuje zdroj s bohatým vnitřním obsahem, kterému se má člověk, ztracený ve světě lidí, naučit naslouchat, pokud chce najít sám sebe. Aktivní romantismus obsahuje naopak touhu po ovládnutí přírody. Boj s živly, potřeba prosadit vůči nim svou lidskou sílu. Zvláštní typ romantického přístupu ke krajině představují nihilisté, kteří nevyčleňují ze svého pesimismu ani přírodu. Ukazuje se, že evokace krajiny za romantismu byla nejplodnější tam, kde zůstal romantický duch nedůsledný. Percepce krajiny tak byla nejcennější tam, kde bylo neúplné její zduchovění, kde zůstala spjata s realitou přírody. Postupně, tak jak se prohlubovala subjektivizace pohledu na svět, jak byl přístup ke krajině zbavován objektivních pozorovacích metod osvícenců, blížilo se úskalí. Ze vztahu lidí ke krajině se vytrácel reálný základ respektující objektivní existenci krajiny. Příroda byla převáděna na obraz subjektivních pocitů.

Druhá polovina 19. století přináší obrat od subjektivistického chápání světa k vidění exaktnímu a objektivnímu. Hlavními hodnotami se staly objekty postihnutele smysly a přesně změřitelné. Kult objektivty zasáhl do společnosti a navodil i nové pojetí krajiny. Člověk už neoceňuje neproniknutelné tajemno krajiny, ale pozoruje ji novými exaktními metodami. Poznává nejen krajinné prvky, které byly v centru pozornosti osvícenců, ale proniká do strukturálních a funkčních principů krajinných celků. Vliv romantismu byl však v oblasti lidského vědomí tak silný, že se nepřestal projevovat. Emocionální princip kompenzoval nové technické racionality v přístupu ke krajině. Ve výtvarném umění se díky světonázorovým změnám prosadila krajinomalba realistická. Někteří umělci (Dupré, Millet, Daubigny a další) se odebrali do vesnice Barbizonu, aby žili a malovali uprostřed venkova a přírody – motivace i chování nesporně romantické. Objevuje se snaha nepřizpůsobovat krajinu svému vnitřnímu rozpoložení, ale nacházet zálibu v jejím přímém pozorování. Krajina má pro Barbizonskou školu vlastní existenci a vlastnosti, které nejsou závislé na člověku a jeho potřebách.

Dalším z důležitých uměleckých proudů, který obohatil estetické vnímání přírody, byl impresionismus a jeho úsilí o důslednou a pravdivou nápodobu přírody. Impresionistický přístup, snažící se o "naprosto objektivní" uchopení reality, optickým vjemu končil naopak v čiré

subjektivitě. Zjistil, že jediné, co jde objektivně zaznamenat, jsou smyslové vjemy, ale ty jsou čistě subjektivní a každou chvíli se mění (Manet - Rouenské katedrály, 1894). Postimpresionista Cézanne píše. *"Příroda je pořád stejná, ale nic, co z ní vnímáme očima, není stálé. Naše umění musí vyjadřovat chvění jejího trvání s prvky a projevy všech jejích proměn. Musí v nás vzbuzovat pocit, že je věčná. Co je za přírodou? Možná, že nic. Možná, že všechno."*¹³ Díky impresionismu se zaměřila pozornost k prchavým a světelným fenoménům a změnám v atmosféře. Právě impresionismus inspiroval obdiv k takovým atmosférickým a chvějivým momentům v přírodě. Vděčíme mu za obdiv k proměnlivosti, prchavosti a neuchopitelnému kouzlu okamžiku, k proměnám přírody.

Období přelomu 19. a 20. století je příkladem vzájemných vlivů vědy a umění. Živost přírody a život jsou základními pojmy secese, která hledá organické principy prostřednictvím umění. Wittlich vidí přímou vazbu k biologii a přírodě vůbec jednoznačně: *"Vznik nového stylu byl záměrný a v tom směru se opíral o myšlenkové zázemí, které vytvořil v druhé polovině devatenáctého století obrovský ohlas biologie jako nejpopulárnější přírodní vědy."*¹⁴

*"Secesní umění bylo v zásadě také živou přírodou, nikoli její nápodobou či výzkumem. Zatímco dříve se příroda vnímala prizmatem metafory mechanismu, nyní se naopak vše (i stroje) vnímalo jako organismus."*¹⁵

"Romantický" návrat k přírodě vedl pak i k návratu k přírodě v člověku, který se zjevně nejlépe manifestuje u ženy, která se stává ztělesněním přírodních sil. Secese přispěla k vnímání estetické dimenze přírody, oceňuje přírodu v její organičnosti, živosti a především v organičnosti celku přírody.

20. století zaznamenalo v přístupu k přírodnímu estetickému a vůbec v postoji k přírodě zajímavý posun. Dochází k určitému ústupu zájmu o přírodní esteticko, tak i o hodnoty přírody. Pozornost evropské kultury se zaměřuje spíše k sociálním problémům. *"V přírodě však (bohužel) vidí svého silného spojence nacismus. Právě obdiv k divoké, drsné přírodě hrál v ideologii Tře říše ústřední roli."*¹⁶ Podle Saxe (Sax:2004) se zde spojilo několik proudů - moderní věda, především darwinismus, ale i představy tradiční německé biologie, ozvuky německého romantismu a mytologie a řada filozofických idejí (Nietzche). Byla znovu akcentována nejen divoká, svobodná a volná stránka přírody, ale i její odvrácená, člověka bez milosti drtící tvář. Tato divoká příroda byla představována jako zdravá a nadřazená chorobné dekadentní civilizaci.

¹³ Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*, Odeon, Praha 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 27

¹⁴ Wittlich, P.: *Umění a život – doba secese*, Artia, Praha 1987, str. 68

¹⁵ Stibral, K.: *Proč je příroda krásná?*, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-008-7, str. 127

¹⁶ Stibral, K.: *Proč je příroda krásná?*, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-008-7, str. 133

Sami nacisté se s divokou přírodou (např. v konkrétní podobě s vlky) identifikovali a chtěli očistit zdegenerované lidstvo. Velký zájem o fenomén krajiny zaznamenáváme v posledním desetiletí, a to v kontextu symbolické a postprocesuální archeologie. Jako by se opakoval přelom 18. a 19. století se svým odklonem od racionalismu a příklonem k osvobozujícímu smyslovému prožitku prostředí historické krajiny, v jejíž paměti jsou zašifrovány archetypy sociálních vztahů našich předků. (Gojda, 2005).

Nastává odvrát od fyzické podoby krajiny, předmětem pozornosti se stává její metafyzický a sociální aspekt. Nové "ekologické" vztahování k životnímu prostředí má svoji odezvu i v estetice jako disciplíně. Po delší době tak začíná sílit zájem o přírodu. Přibližně v sedmdesátých letech se objevuje tzv. enviromentální estetika. Estetika a filozofie se tak vracejí k přírodě a jejím hodnotám, které doposud reflektovalo jen umění a přírodní vědy. Nové typy vztahování se k přírodě přinášejí i nové umělecké formy, obracející se k minoritnímu intelektuálnímu vnímateli - akční umění, performance, land art. *"Uvědomění si našeho estetického postoje k přírodě by přece jen mohlo vést ke změně ve vztahu ke krajině- vždyť estetický postoj je právě ten zdánlivě "bezzájmový", nechávající věci být tím, čím jsou."*¹⁷

V umění dochází k znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. *„Zatímco téměř všichni lidé cítí půvab přitahující je ke společnosti, někteří jsou mocně přitahováni přírodou.“ (Henry David Thoreau)*

Koncem šedesátých let se změnil rámec, v němž se krajina v umění dosud vnímala. Umělci zpochybnili tradiční dualitu "uvnitř" a "vně", z níž vycházelo dosavadní malířské či fotografické představování krajiny jako statického objektu. Upouštěli od jejího výtvarného zpodobování ve smyslu vnějšího modelu. Příroda se pro ně stávala procesem, událostí, materií a hlavně konkrétním místem tvorby. Umělec již nestojí před přírodou, ale nalézá se v ní jako interaktivní součást jejího prostředí, vytváří své kreace z jejích vlastních materiálů a krajinných prvků. Takto vzniklá práce má často podobu jakési elementární krajinné skulptury či struktury, neoddělitelně propojené se svým prostředím ve vizuálním, významovém i procesuálním (časovém) smyslu. Zemní umění se pokusilo nabourat dosavadní dualit kultury a přírody, galerie a krajiny. Snažilo se navázat zapomenuté spojení člověka se Zemí a připomnělo původní posvátný rozměr přírodního světa.

„Mnoho umělců se snaží znovu porozumět elementárnímu jazyku přírody, řeči země, vody, vzduchu, ohně, kterou byl člověk oslovován od počátku své existence. Tato prapůvodní řeč, již lidé - jestliže chtěli přežít – museli porozumět dříve, než se naučili sami mezi sebou domluvit, tato téměř

¹⁷ Stibral, K.: *Proč je příroda krásná?*, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-008-7, str.138

*zapomenutá nejstarší forma komunikace je dnes postupně znovuobjevována těmi autory, kteří se snaží pracovat v souladu s přírodou, jejichž intervence do krajiny se omezují na pouze na zvýznamnění nebo interpretaci určitých přírodních fenoménů.*¹⁸

Realizace českých umělců, na které jsem se ve své práci zaměřila, měly povahu kolektivních slavností, her, rituálů nebo jednoduchých demonstrací. Vyznačovaly se artifičností používaných výtvarných prostředků. Tyto situační vizuální hry se odvíjely v prostoru zdejší kulturní krajiny, která má spíše uzavřený, malebný a intimní ráz.

Umělci do krajiny přímo nezasahovali a používali její materiály a prvky. Tyto práce neměly charakter výrazných gest, spíše reflektovaly poetickou formu, měli společnou snahu propojit protikladné póly civilizace a přírody, artifičného a krajinného (souvislost s Žákem a Teigem). Řada umělců tak pojímá krajinu jako projekt. Vlastním pojetím cesty ke krajině si nachází Cigler, který předjímá zemní umění.

Přírodu, to znamená "svět neprodukt člověka", chápal jako podnět k identifikaci a oslavě a zároveň i k vytváření souběžných modelů. Setkáme se s tím v jeho raných návrzích krajinných děl (1959), k nimž ho inspiroval meandrující vodní plocha zatopené krajiny. Cigler v nich navrhuje půdorysy jakoby tekoucích kontinuálních prostorů, vymezené plynulými organickými liniemi. Vytváří je pro diváka-chodce, jemuž mají nabízet určité modelové psychologické situace.

Umění se tak pro Ciglera stává psychologickým projektem. Chce jím přírodu utvářet "se znalostí duševního libida". Zformuloval si proto jednoduché emociální strategie úžasu, založené na principu kontrastu: úzká chodba, vedoucí diváka horizontálně povrchem krajiny, ústí náhle do rozlehlého kruhového trychtýře vyhloubeného do země, nad nímž se otevírá nekonečný prostor nebe. V Ciglerových projektech se střídají místa samoty a místa setkávání, prostory ticha a zvuků, soustředění i extatického uvolnění vědomí. Jde o nástroje senzibilace a spiritualizace vnímání reality, které člověka vystavují pocitům splývání s energiemi přírody a kosmu. Později Cigler směřuje

¹⁸ Šmejkal, F.: *Návraty k přírodě. in Výtvarná kultura č. 3/1990, str. 20*



Mirosław Pacner – Proměny země

k dematerializaci reality. Jeho geometrické zrcadlové plochy a geodetické polokulové objekty, umísťované někdy přímo do přírody (1967), ruší dualitu mezi místem a nekonečným prostorem.

Myšlenkou vzájemného prostupování a spojování různých míst a krajinných prvků se zabýval Dalibor Chatrný. Projekty vzduchových plastik do země představují osobitou verzi sochařství, založeném na negativním tvaru. Jejich vlastní smysl spočívá hlavně ve svobodné manipulaci s krajinou. Jedná se o konceptuální a mystifikující přístup ke krajině. Tento prvek je i díle Františka Lesáka Strom maskovaný jako strom (1971). Paradoxním umístěním vojenské maskovací sítě na přírodní objekt tu došlo k proměně v umělý artefakt. Poukázal tím na skutečnost, že "výtvarné zobrazení...představuje vždy interpretační kód, jímž se umění vzdaluje od zobrazované skutečnosti.

Zajímavý přístup k přírodě najdeme také v tvorbě malé skupiny umělců, kteří přírodu proměňují v obraz. K hlavním rysům tohoto výtvarného přístupu patří hledání nových sochařských materiálů s novými vlastnostmi, podstatně ovlivňujícími konečnou podobu díla. Měkké a sypké se ukazuje stejně důležitým, jako klasická média. Jiným důležitým aspektem je bezprostřední práce v přírodním prostředí, v interakci s procesy a proměnami, které v něm probíhají. S těmito problémy pracují někteří umělci, snažící se zachytit, nebo rekonstruovat určitý existující detail z přírodního nebo urbánního celku a přenést jej do tradičního prostředí uměleckého díla – do galerie. Piero Gilardi například rekonstruuje z přírodních materiálů i umělých hmot určité situace (cesta, mořská vlna...). Mark Boyle zase fixuje „obyčejné“ vzorky silnice, chodníku, pole.

Také Miroslav Pacner fixuje vybrané situace a přenáší je v podobě obrazů nebo obrazových reliéfů, někdy i trojrozměrných soch, do kontextu výtvarných děl. Už sám moment přenosu je nesmírně důležitý – to, co bylo součástí určitého prostředí, je z něho najednou vytrženo, ozvláštněno zařazením do nového kontextu a také v rámci tohoto kontextu jinak vnímáno. Pacnera zajímá, jak se od sebe liší různé struktury trav, jak rostliny pronikají hlínou, jaké stopy zanechává proudící voda, jaký je vztah mezi několika kameny. S tím souvisí i to, že někdy volí situace, které nesou stopu lidské činnosti, lidského zásahu. Pro umělce jsou stejně tak součástí přírodního prostředí a vnášejí do něho nové významové kvality i nové vizuální proměny. Pacnerův přístup je bezprostředně spjatý s povahou zvoleného místa. Vybírá takové, které jsou esteticky nosné, někdy netrvá na přesném zachování nalezené situace. V některých pracích striktní autenticitu zachovává, v jiných se jí přibližuje kombinací s dalšími zásahy. Sbírá situace, které reflektují řád přírody i procesy, které se v ní odehrávají. Pacner nevnímá své práce prvotně jako ekologická varování (tak třeba pracuje Bernd Löbach), jejich ekologický aspekt je součástí

komplexního uchopení situací přírody jako něčeho pro člověka velmi podstatného, ale stejně tak důležité je pro něj uvědomění si estetických kvalit, které tyto situace mají. Právě jejich přenos do prostředí, v němž jsme tradičně zvyklí umělecká díla vnímat, i jeho časté zachování formy obrazu vede k tomu, abychom jeho díla vnímali jako nositele estetických kvalit.

V 21. století umělec opouští skutečnou krajinu. Objevuje se e-krajina ve virtuální realitě. Člověk, sedící před obrazovkou počítače, která spojuje dva světy — reálným a virtuálním. Virtuální krajina se klene už pod jiným nebem prostoru, který je sdílen, ovšem zatím ještě v reálném čase. Virtuální krajinu najdeme v tvorbě čínského malíře Feng Mengba, kdy umělec sám přiznává, že i jeho putování krajinou je také čistě virtuální. Mengbo se zabývá možností vytvoření syntetické krajiny pomocí softwaru Bryce a propojuje ve své tvorbě nová média a tradiční malířské umění a navazuje tak na dlouhověké umělecké čínské tradice. Mengbo svým pojetím krajiny může otevřít diskuzi, zda jde jeho precizně provedené digitálně „hybridní“ krajiny zařadit vedle dlouhověkého čínského krajinářství, ve kterém byl vždy hlavní předpoklad odraz malířovy mysli a nitra. Jeho krajiny v sobě nesou výstižné svědectví současnosti charakteristické nespoutanými, neskutečnými, ale rovněž také i částečně lidskou duši ochuzujícími možnostmi počítačového světa.

4. Člověka a krajina

V celé své práci se v podstatě zabývám především vztahem mezi člověkem, přírodou a krajinou. Nejdříve je tedy třeba upřesnit rozdíl mezi pojmem krajina a příroda. Příroda a krajina totiž představují svým způsobem dva typy vztahu ke světu. Krajina je to, čemu už nějak rozumíme, co máme před sebou a o co se můžeme starat. Je vůči nám vnější. Potřebujeme jí rozumět, ale nepotřebujeme se vůči ní ani vymezovat, ani nemáme potřebu být přímo její součástí. Naproti tomu příroda je něco vůči čemuž se negativně vymezujeme ("člověk proti přírodě") a s čím se na druhou stranu identifikujeme. Tyto vymezovací a začleňovací myšlenkové operace jsou pro člověka zcela charakteristické, nejsou ale ničím novým, typické jsou třeba pro totemické systémy přírodních národů, které pomocí vzájemných odkazů mezi příbuzenskými strukturami ve společnosti a přírodními jevy člověka začleňují do okolní přírody a zároveň jej z ní určitým způsobem vyčleňují. Patří to k lidské sebeidentifikaci a sebedorozumění. A tak zatímco krajinu potřebujeme jako domov, jako něco blízkého

a srozumitelného, přírodu potřebujeme z hlubších důvodů. A to kvůli nutnosti pečovat o své místo ve světě a kvůli pocitu, že tu nejsme sami.

Krajina patří mezi jevy na pomezí přírody a kultury. Oba tyto aspekty jsou na sobě závislé, jeden nelze z druhého odvodit, zároveň jsou obě složky silně provázané v tolika úrovních, že není možné je plně oddělovat. Na nejobecnější rovině je krajina téma, v jehož rámci lze řešit notorický spor mezi přírodou a kulturou. Obojí sice ukazuje v krajině svoji svébytnost, ale na druhou stranu také vzájemnou odkázanost a možnost spolupráce. Kultura a příroda jsou v krajině do sebe navzájem vrostlé. Krajina je pak místo, kde se setkává příroda s člověkem, prostor stýkání přírody s člověkem a jeho kulturou, kde se z přirozeného prostředí stává artefakt. (Škabraha, 2006)

„Obě složky – přirozená krajina a krajina, která je kulturním artefaktem, jsou nepochybně silně provázány v tolika úrovních, že je stěží dokážeme plně separovat.“¹⁹

Krajina je výrazem současné přítomnosti nás samých a světa, který není s námi identický, který zvláštním způsobem současně známe i neznáme, je fyzickým poukazem jeho členitosti, nezpochybnitelným výrazem světa, který nás přesahuje. *„Krajinu je těžké dobře definovat, ale dá se dosti dobře cítit, lidé se na její hranici shodnou, vědí, kde "to" už je jiné.“²⁰*

Podle Horáčka (Horáček, 2002) pojem krajiny zahrnuje představu naší osobní přítomnosti jako základní konstruktivní prvek. Myslet krajinu jako obecнину je velmi nesnadné. *„Každé setkání s fenoménem krajiny potvrzuje znovu a znovu oprávněnost jistých zkušeností, určující elementární rozvrh našeho vztahování, způsob našeho pobývání ve světě. Zkušenost horizontu. Zkušenost cesty, putování a bloudění, zkušenost orientace. Krajina je základní vztahovou soustavou, skrze niž lze tyto zkušenosti ustavit, a je tedy jejich výchozím zdrojem.“²¹*

I přes mnoho reakcí, které odsuzují vztah mezi člověkem a přírodou, jako vztah ovládajícího a ovládaného, je patrné, že člověk není vždy stavěn proti přírodě, že je chápán jako její součást. Výstižně to popisuje Jiří Zemánek: *„Je důležité si uvědomit, že mezi naší kulturou a přírodou neexistuje žádná dělicí hranice, stejně jako neexistuje žádná hranice mezi realitou a fantazií, reálným a magickým. Příroda je sama hluboce magická, ale takové zkušenosti je třeba se otevřít.“²²*

¹⁹ Sádlo, J. a kol.: *Krajina a revoluce-Významné přelomy ve vývoji kulturní krajiny českých zemí, Malá skála 2008. ISBN 978-80-86776-06-4, str. 17*

²⁰ Cílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str.83*

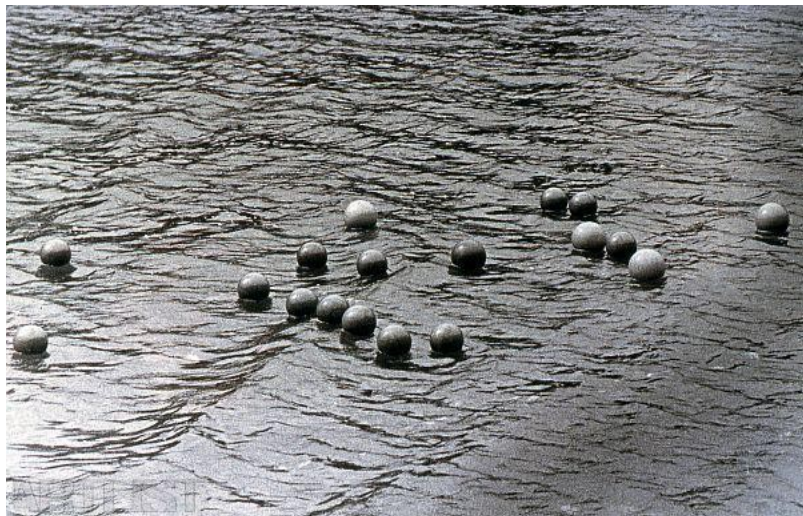
²¹ Hájek, P ed.: *Krajina zevnitř, Malá Skála 2002. ISBN 80-902777-8-0, str. 101*

²² Zemánek, J. ed.: *Od země přes kopec do nebe - o chůzi, poutnictví a posvátné krajině, Klenová: Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice ; Arbor vitae ; Galerie Klenová, 2005. ISBN 80-86300-66-8*

Kulturní krajina patří mezi jevy na pomezí přírody a kultury. Jde ji tedy vidět dvěma rozlišnými způsoby, podle toho, jestli na ní zdůrazníme aspekt přírodní nebo kulturní. Oba tyto aspekty na sobě nezávisí, jeden nejde z druhé odvodit. Ne každá přírodně bohatá krajina je bez výrazné kulturní dimenze, a ne každý nárůst kulturních vlivů s sebou nese degradaci přírody. A důležité je, že obě složky jsou provázány tak silně a v tolika úrovních, že je jen těžko dokážeme separovat. Přírodu nejde z krajiny nikdy úplně vystrnadit kulturou a přírodnost krajiny nejde měřit omezením přímého lidského vlivu.

Jaký je tedy vztah mezi člověkem, krajinou a přírodou? Krajina se v nás odráží nějakým způsobem vždycky, i když si toho nejsme třeba ani vědomi. Na druhou stranu se také krajina stává naším zrcadlem, našim obrazem a to jak v tom dobrém, tak v tom méně dobrém či vysloveně špatném. Problémem nás současných lidí je, že žijeme hodně autisticky, izolováni ve vlastní kultuře a že přírodu a krajinu pouze krátkodobě navštěvujeme a chápeme ji často jako něco mimo nás (jako objekt) – pro naši rekreaci, či jakékoli jiné další využití. Ale my sami jsme přece taky přírodou a bez mimolidského světa kolem nás bychom nepřežili nejenom fyzicky, ale bez něj by nebyla možná ani naše imaginace. Podle Thomase Berryho je: přírodní svět širším posvátným společenstvím, do něhož patříme. Být odcizen od tohoto společenství znamená stát se opuštěným ve všem, co nás činí lidmi. Možná, že potom řada problémů a nemocí moderního člověka souvisí s tímto naším odtažením se od přírody. Pokud se nějak izolujeme od přírody, ochuzujeme tím možnosti naší vlastní imaginace. Příroda, jak to říká filosof David Abram, nám poskytuje zkušenost hloubky, prožitek toho, že jsme v životě zakořeněni, že jsme jeho součástí. Vztah lidé – krajina není jednosměrný. Dlouho převládalo vědomí, že krajina, alespoň ta kulturní, je výsledkem lidských aktivit a možná takto někdo uvažuje i dodnes. Tento jednosměrný vztah by znamenal, že člověk je aktivní tvůrce, zatímco příroda pasivní objekt-produkt. Ale vztah člověka a přírody je koevolucí (vývojem, během něhož se aktéři vzájemně přizpůsobují a ovlivňují zpětnými vazbami, alespoň z pohledu obecné ekologie a evoluční biologie). Stejnou mírou, jakou měnil člověk prostředí, nutilo jej prostředí k novým strategiím. Kulturní krajina je svého druhu lidským artefaktem a zároveň prostředím aktivujícím člověka k určitému stylu vztahování. To co je v nás lidského, je způsob, jak vytváříme to mimolidské. (Cílek, 2002)

Od nepaměti lidstvo proměňovalo přírodu. Člověk se jen těžko vyvaruje přetváření přírody. Dokonce i stopy poutníka ji nějakým způsobem proměňují. Asi právě proto se stává kontrast přírodního (organického chaosu) a umělého (geometrického absolutního řádu) silným vyjadřovacím prostředkem některých umělců. Řada z nich při „návratu“ do přírody vyzdvihla právě tento protiklad, který nalezneme



Zorka Ságlová - Házení míčů do průhonického rybníka Bořín (1969)



Dalibor Chatrný – Souvislosti protilehlých horizontů D (1973)

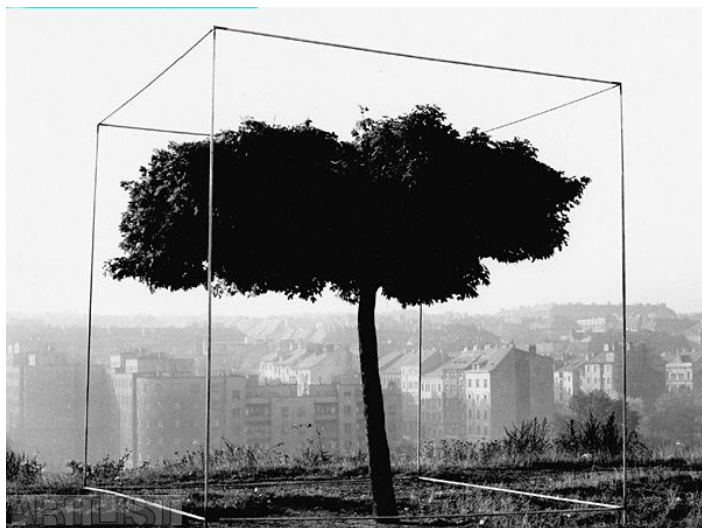


Hugo Demartini – Akce v přírodě (1968)

v akčním umění 2. poloviny 20. století, kdy umělci nechtěli přírodu přetvářet, pouze ji dočasně proměňovat. Důraz nekladli na výsledek, který je stejně pomíjivý, ale na samotný proces tvorby. Tímto přístupem dochází k zvýraznění ambivalentního vztahu mezi lidskou civilizací a přírodním prostředím, které působí jako protiklady, ale v podstatě jsou jedno. Tento vztah se odráží například v Demartiniho Akci v krajině, kde dochází k interakci umělého objektu s přírodním prostředím. Princip zrcadlení okolního prostředí se přesunul do jiné roviny, koule (jako zástupce „nové přírody“ – vytvořené lidskými mozky a rukama) pokorně zrcadlí opomíjenou přírodu původní. Jeho Demonstrace v prostoru můžeme vnímat i jako pokus zvýraznit kontrast cizorodého a materiálově chladného tělesa v přírodě nebo snahu o symbiózu technické civilizace s přírodním kontextem. K realizaci tohoto díla umělce údajně inspirovalo náhodné pozorování v přírodě, kdy spatřil kulovité útvary řas plavoucí na hladině moře. Také Dalibor Chatrný využívá ve své tvorbě momentu zrcadlení. V akci Souvislosti protilehlých horizontů (1974) do svahu Chatrný umístil kruhová zrcadla, která odrážela opačný horizont, a navíc se při západu slunce magicky rozzářila. Blízkost najdeme u projektů Václava Cíglera, který v architektonických návrzích velkolepě přeměňuje krajinu, např. Jeho návrhy na přehradu, které dosahují těsně pod povrch vod, aby členily a čeřily zrcadlo vodní hladiny nebo projekt monumentálních zrcadel vertikálně rozdělující krajinu, které umožňují neobvyklou optickou iluzi. Land artový konstruktivismus najdeme také u happeningové akce Zorky Ságlové Házení míčů do průhonického rybníka Bořín (1969). Hlavní byla samotná akce, vizuální manifestace, které akci doprovázely, byly vnímány jen jako její stopy, dokumentované prostřednictvím fotografie. Krajinné instalace autoři obvykle nechápali jen jako estetickou záležitost. Přistupovali k nim také jako k dialogu s přírodou. Někdy se tento dialog projevil jako něco dodatečného, s čím se prvotně nepočítalo např. u některých akcí Zorky Ságlové.

Díla v krajině představují jedno z hlavních témat v tvorbě Ivana Kafky. V cyklech Pro soukromou maxipotřebu (1979) si Kafka „přivlastňuje“ určité detaily nebo prvky přírody, vymezuje a vytváří si v ní svá umělé teritoria. I jako umělec si počíná jako svého druhu sběratel-lovec, který přírodu primárně vnímá a hodnotí z estetického hlediska. Pracuje tu s trávou, větvemi, slámou, sněhem, ledem a to tak, že je přemísťuje v krajině, srovnává do přísného geometrického tvaru. Inspiračním momentem se pro Kafku stává skutečný prostor se svou přírodní hmotností a geometrií do něho vstupuje v lyrické úloze – uměle jej ohraničuje a oslavuje. *„Dalo by se říci, že spíše než tvorba je to hra, ale jejím smyslem je v celé její skromnosti uctíván vesmír.“*²³

²³ Chaloupecký, J.: *Nové umění v Čechách*, Praha 1994. ISBN 80-85787-81-4. str. 96



Ivan Kafka – Pro soukromou maxipotřebu III (1979)



Ivan Kafka – Kámen (1980)



Ivan Kafka – Sníh (1980)



Magdaléna Jetelová - Projekt Island (1992)



Ivan Kafka - Skutečnost + sen / dvě skutečnosti (1990)

Kafka ve své tvorbě dospěl až k prohlubující reflexi stavu světa a společnosti. Dokazuje to jeho přístup k motivu hranic, nová variace na téma spojování nespojitelného, instalace Skutečnost + sen / dvě skutečnosti z roku 1990. Na úpatí lomu v rakouských Alpách umělec sestavil jehlan, jehož vrcholek tvořila skutečná hora, spadající už geograficky do Alp německých. Štít hory se podle viditelnosti vyjevoval či ztrácel v mlze. Ivan Kafka chápe přírodu jako estetické univerzum, jehož elementy podřizuje racionální výtvarné konstrukci, v níž se zrcadlí jako potřeba řádu a ideálu.

Také Magdaléna Jetelová měla ke krajině vždy blízko. Například v Islandském projektu (1992) vykazuje spojitost s land artem, tato akce má však širší přesah, vyjadřuje význam dělící linie procházející globální strukturou současných geopolitických, etnických a kulturních poměrů.

Zaměříme-li se na vztah člověka a přírody a podíváme-li se do minulosti, pak zjistíme, že po celá tisíciletí se v sociálním myšlení Evropy prosazovala lidská touha po ovládnutí přírody, která byla podporována dualistickým pohledem na přírodu a člověka. Podle biblických textů je člověk stvořen k tomu, aby podřizoval přírodu svým zájmům. *(Bůh stvořil člověka, aby byl jeho obrazem, stvořil ho, aby byl obrazem Božím, muže a ženu, je stvořil. A Bůh jim požehnal a řekl jim: „Plodte a množte se a naplňte zemi. Podmaňte ji a panujte nad mořskými rybami, nad nebeským ptactvem, nade vším živím, co se na zemi hýbe.“ Starý zákon, První kniha Mojžíšova).*

Jiným zdrojem takového postoje byl antický antropocentrismus. Orientace na ovládnutí přírodních sil člověkem byla potom přímo formulována v evropském osvícenství. Tím, že člověk působí na přírodu svou prací, má prý právo si ji přivlastňovat a nakládat s ní tak, aby mu přinesla maximální prospěch a zisk. Nejčastěji působí při vytváření pozitivních přístupů k přírodě napřed složka citová a etická a k ní se teprve druzí rozumová úvaha. Pro naše předky byl vztah duše a krajiny samozřejmější. *„Až do 20. století stále ještě šedesát až osmdesát procent obyvatel žilo v přímém kontaktu s půdou. Když se dotýkáte půdy, ona se dotýká vás. Vy ji přetváříte a ona přetváří vás. Přímě i v metafyzickém vztahu“²⁴*

Tím, že postupně ztrácíme vnější krajinu, děje se něco i v krajině vnitřní. To, co se děje kolem nás, je hodně podobné tomu, co se děje v nás. Cílek dokonce tvrdí, že pokud chceme vědět, co se s námi děje, nemusíme chodit k psychoanalytikovi, stačí se jen podívat z okna. Měli bychom si uvědomit, řečeno slovy Karla Čapka, že nejsme žádnými pány či vládci, ale naopak služebníky naší země, jejíž krásu a bohatství bychom měli rozvíjet a uctívat, nikoli vyčerpávat či dokonce devastovat.

²⁴ Cílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str.105*

My si to ani nijak zvlášť neuvědomujeme, ale základní zkušenosti čerpáme automaticky z okolí, z krajiny. Trošku znepokojivé je to, že velká část lidí, která žije ve městě, už má novou estetiku. Emerson tvrdí, že takové věci jako tvrdost kovu, barvy a vše, čím jsme obklopeni, nás učí zdravému rozumu. Prožitek materiálu, vnímání geometrie světa je hrozně moc ovlivněn dětstvím. (Cílek, 2004)

Člověk utváří i něco jako lidského ducha krajiny. Na počátku je něco od přírody, například utváření terénu, co krajíně dodává jakéhosi ducha ještě ne-lidského rodu. Říká se tomu „omezení krajinou“ a jedná se o soubor praktických i filozofických vlastností určující využívání krajiny a tím i přístup ke světu. *"Bytost kraje, ještě ne-lidská se pod dotykem lidí proměňuje na povrchu polností a zahrad i pod zemí- říší mrtvých. I bytost kraje roste a proměňuje se podle svých slavných a mrtvých."*²⁵

Asi 60% evropské populace žije ve městech, tedy tam, kde je globalizace nejsilnější a civilizace nejvíce zaměnitelná. Oslabuje se vazba na místo a krajinu, a tím se rozpouští identita založená na místě a vytváří se spíše identita založené na společenské třídě a povolání. Tento jev najdeme i u nás. Nejvýraznější změna české krajiny nejenom za posledních 100 let, ale i za posledních 30-40 let se týká ubývání krajinného prostoru. Jsme psychicky postiženy nedostatkem krajiny. Okolí všech měst se postupně přeměnilo na amorfní plochu (název rakouského urbanisty H. Sedlmayera), která nebyla ani přírodou a ztratila nejen ducha a krásu, ale často také původní užitnou hodnotu. Navíc jsme si navykli dělit krajinu na hodnotnou (kterou chráníme) a tu ostatní, ke které jsme lhostejní. Takovéto dělení krajiny je absurdní a jak výstižně píše Cílek: *„Prostor krajiny, to je její nezastavěnost. Sám o sobě je dostatečnou hodnotou na to, abychom jej chránili."*²⁶

Místa se utvářela minulostí. Tradičně vyrůstala z již přítomných prvků a měnila se jen zvolna. Dnes dochází k posunu, máme totiž možnost osvobodit nápady od omezení daných zvyky a geografii. V architektuře můžeme postavit cokoliv kdekoliv. Často to taky tak děláme, a nepřekvapí, že výsledek se pak k místu nehodí. Jen málo nových staveb vychází z potřeby vzniklé v komunitě. Většina se jich staví, protože to vyžaduje okolní prostor. Protože jsou určeny pro neznámé budoucí obyvatele, nemohou vyrůstat ze vztahu mezi činností, společností a místem. Jen málokteré tradiční osídlení zapadá do svého okolí tak špatně, že bychom si místo raději představili bez něj. Nové stavby často nezapadnou tak snadno, protože jen málokdy vyrůstají z potřeb místa. Jde vysledovat, že čím více stavby odpovídají konkrétním charakteristikám vlastním místu, tím přirozeněji a nenásilněji se zapojí do kontextu. Důležitý je tu respekt.

²⁵ Cílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str.118*

²⁶ Cílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str.74*

V poslední době stále více dochází i k ústupu fyzické přítomnosti člověka z krajiny. Podle Sádla podíl obhospodařované půdy ani objem produkce sice silněji neklesá, zásadní je pokles počtu lidí pracujících v zemědělství. „*Zemědělství se stává spíše vysoce automatizovaným průmyslem.*“²⁷ Přítomnost člověka v krajině je dnes spíše virtuální – všude vidíme důsledky lidské činnosti, někde vedoucí až k jakémusi odpřírodnění – denaturaci krajiny, lidí tu však potkáme pramálo a to ještě jsou většinou od krajiny izolovaní. Dnes, jak tvrdí Sádlo ve své knize *Krajina a revoluce*, je hlavním cílem krajinu kompletně syntetizovat, a to včetně její spontánní složky. Předmětem manipulace už nejsou jen kontury krajiny, ale celá její náplň až na genetickou úroveň druhů. Vzniká umělá přirozenost. Součástí vznikající nové krajiny jsou ovšem i různě velké relikty krajiny tradiční. Lidské vztahování k nim se pak od tradičních forem mění v různě ritualizované přístupy. Účelem louky není píce, ale zachování biodiverzity. Louky jsou pravidelně koseny v rámci ekoturistiky, seno se shraje a spálí, na což je dotace od ministerstva. Příkladem je záchrana Bílých Karpat, komplexní a dlouhodobá biologická a sociální akce vzešlá zejména z aktivity I. Jongepierové. Podařilo se jí mimo jiné i vysvětlit, že na tradičním obrazu krajiny s loukami, se sady starých ovocných odrůd ovoce lze vydělat stejně jako na folkloru. Věc jde až do úplných maličkostí: dnes už lidé na Strážnicku sami chodí k ochranářům pro semena obilných plevelů – to aby i obilí měli hezké jako za starodávna. S kulturní a duchovní dimenzi krajiny je úzce svázaná krajinná identita. Andrade Dneboská (Dneboská:2006) ji popisuje jako komplex symbolů a významů svázaných s konkrétní krajinou a uchovávaných v kolektivní paměti jejích uživatelů. Jde o nepostradatelnou součást *genia loci* každé kulturní krajiny. Cílek (Cílek, 2006) k dané problematice dodává, že k povaze krajiny patří to, že v nás vzbuzuje pocity jako je soulad, zakořeněnost, melodičnost, melancholie a mnohé další. Krajina je tedy do určité míry emocionální interpretací. „*Krajina vždy ovlivňuje duši člověka, ba národa, takže charakteristiku jeho vlastností je nutné začít popisem krajiny, ve které člověk žije. Krajina ovlivňuje člověka, člověk vytváří krajinu k obrazu svému a ta jej pak zpětně ovlivňuje a dotváří.*“²⁸ Kvality našeho okolí, ať již jsou konfrontační nebo harmonické, v nás rezonují. Rozladěné okolí provokuje sociální disharmonii a zvyšuje hladinu stresu. Ducha místa můžeme posílit tím, že sis jej ceníme. To vše se k nám vrací, protože duch, který místem prozařuje, ovlivňuje naše cítění a utváří nás. Tím určuje, jak jednáme a kým jsme.

²⁷ Sádlo, J., Hájek, P. ed, *Krajina a revoluce, Malá skála 2005. ISBN 80-86776-02-6, str.210*

²⁸ Cílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str.5*

5. Genius loci

Genius loci: pojem ve střední Evropě často a intuitivně užívaný – je kategorií čtení krajiny. *Bytostnou povahou genia loci je, že je pojmem ontologickým i epistemologickým zároveň – „...je to duše krajiny i způsob, jak krajinu vidět.“*²⁹ Často se setkáváme s výrokem, že nějaké místo, má nebo nemá „ducha“. Genius místa je něco, co v okamžiku, kdy do jistého místa přijdeme, pocítujeme zcela zřetelně nejen v okolní krajině, ale i v sobě samých. Jako by nás ten duch zahrnul do prostoru, jako bychom se stali jeho součástí.

Genius loci je něco podobného jako "krajinný ráz", ale je ještě méně uchopitelný. Asi nejlepší definice "ducha místa" je, že je důvodem, který neumíme pojmenovat, ale kvůli kterému se vracíme. Pojem genius loci na nás může působit magicky a prchavě, ale ve skutečnosti je jednou z nejsilnějších podstat celé krajiny. Poznat genius loci místa, krajiny, znamená usilovat o vnímání samotné podstaty navštívené krajiny v její celistvosti, v charakteru atmosféry daného místa. Je to vnímání souboru mimořádných vlastností a významů, které ovlivňuje naši psychiku především v podobě intenzivního prožitku, na který vzpomínáme, který přispěl k rozšíření našich poznatků a představ.

„Genius označuje, co místo je, nebo čím chce být“ říká Luis Kahn v citaci Norberga Schulze (Schulz, 1994). A pokud tedy chce něčím být, chce nabýt a projevit svůj charakter, který je vždy i funkcí času, který musíme dát sobě a krajině (místu), aby se nám význam, smysl a atmosféra vyjevily. *"Genius loci je obvykle nehmataelný a lze se k němu přiblížit pouze intuitivně. Ale protože začínáme od materiálních jevů, pevných a hmatatelných, dokážeme je překročit, abychom jádru objektivně porozuměli."*³⁰

Genius loci může být ovlivněn mnoha různorodými faktory, které souvisí s vlastnostmi konkrétního místa, s vnějšími okolnostmi, ale i s vlastnostmi člověka, který genius loci vnímá. Důležité je samozřejmě také, jakou má člověk v danou chvíli náladu a také s kým na daném místě je, nebo je-li tam sám. Lidé mají velmi často svá soukromá genia loci v místech, kde prožili nějaké zážitky, dětská dobrodružství, v místech, na která mají vzpomínky. Dalším důležitým faktorem je samozřejmě kultura, ve které jsme navyklí žít. Je tedy velmi těžké dojít k přesnému popisu pojmu genia loci a ohraničení toho, co všechno do něj patří. Pro někoho to jsou pocity spjaté výhradně s daným místem, pro někoho dojmy spjaté s určitými zážitky.

²⁹ Sádlo, J.: „Krajina jako interpretovaný text“, in: Beneš, J., Brůna, V. (eds.) *Archeologie a krajinná ekologie, Nadace projekt Sever, Most 1994, str. 49*

³⁰ Day, CH.: *Duch a místo, Era, Brno 2004. ISBN 80-86517-95-0, str. 183*

Také je zde skutečnost, že někdo vnímá dojmy velmi silně, někdo jen okrajově. Chceme-li zachytit prožitek genia loci, musíme být naladěni vnímat danou lokalitu. Důvod může být různý – žili, vyrůstali jsme tam, máme na místo vzpomínky. Současně musí být také splněna podmínka vytvořené distance (např. bylo to už dávno...). Distance paradoxně pomáhá úplnému poznání, vycházíme-li z předpokladu, že zážitek genius loci a zážitek estetický jsou velmi podobné. Díky psychické distanci můžeme jinak všední prožít jako krásné. S tím že distance je příčinou takového vjemu, nikoliv důsledkem, jak podotýká Bulough (Bulough, 1987).

5.1 Genius loci ve výtvarném umění

Poznáváním a citlivým vnímáním vytváříme také jeden kulturní fenomén. Na základě prožívaného genia loci si vytváříme ještě krajinu vnitřní, je to mentální (psychický) odraz poznané krajiny v našem nitru. Tady je možná skryto tajemství návratů do krajin, kde jsme zažili intenzivní prožitky. Pronikat hlouběji do určitého genia loci je proces. Místo nám neukáže hned všechno. Tento moment nalezneme i v tvorbě některých umělců. Nejvýrazněji se tato tendence projevuje v tvorbě Karla Malicha a Miloše Šejna, kteří si oba našli svá osobní místa, které představují jejich osobní axis mundi (střed světa). Není náhodou, že tato posvátná osobní místa, která pro ně mají živelnou sílu jsou u obou umělců právě hora, kopec. Hory často patří mezi nejposvátnější místa. Bývají magicky zvláštní. Posvátná místa se často nacházejí na koncentračních bodech "geoenergií", ale není jisté, zda tam tyto body byly vždy, nebo zda vznikly až posvátným využíváním. V případě Karla Malicha je to Kamenecký kopec v umělcově rodišti u Holic v Čechách, který je jedním z nejčastějších motivů jeho tvorby a jejím nejvýraznějším kosmologickým symbolem. Autor mu dokonce věnoval svou prózu *Od tenkrát do teď tenkrát* (1994). Tato vcelku nenápadný kopec je středem umělcovy krajiny dětství, o které v tomto textu pojednává. Vedou k němu hlavní cesty ze zahrady jeho rodného domu, nabízející mu vjemy a prožitky živé, energiemi vibrující přírody, s níž se cítí hluboce propojen. Vjem určitých silových míst krajiny mu zároveň otevřel tušení mysteria života. Kosmologický význam Kameneckého kopce podtrhuje symbolickými motivy postav ukřižovaného Krista, anděla či "nepotkané nahé ženy", jež promítá na cesty, které k němu vedou, a zároveň v přesahu na nebe. Ve spojitosti s cestou na Kamenecký kopec popisuje Malich svůj dětský zážitek, který předznamenal jeho pozdější kosmické plastiky z drátů, zavěšované do prostoru: *"Na přechodu z roviny ke stoupání vedla železniční trať. V létě, když bylo vedro, se ty šíny rozpálily a nad nimi pulsoval*

a vlnil se vzduch... V tom okamžiku se ten kopec oddělil od země, přestal být hmotným a stal se hmotou-nehmotou toho nebe, země, ve vesmíru. To byly krajiny utržené od země." Malichovo vizionářské vnímání krajiny jako pole nehmotných energií, které mu otevřelo cestu ke spojování Země s kosmem, je u něj zakotveno v raných prožitcích krajiny Kameneckého kopce. Proto se také k němu opakovaně po celý život vrací. Kamenecký kopec se pro něj stal vnitřní archetypální krajinou jeho duše, místem jeho vizí. Zvláště v posledních letech vytvořil Karel Malich velký počet kreseb s tímto motivem. Kamenecký kopec charakterizuje jako: "mně známý kousek světa dočasně chránící mou duši".

Pro Miloše Šejna představuje osobní axis mundi kopec Zebín, nacházející se na východním okraji jičínské kotliny jako výrazný prvek zdejší jedinečně utvářené kulturní krajiny. Toto bývalé poutní místo s kaplí sv. Maří Magdalény je pro Šejna "místem míst" mimořádného estetického, kulturního i duchovního významu. Opakovaně se na Zebín vrací a vytváří tu své velkoformátové dotykové kresby, autorské knihy, fotografické cykly nebo akce. Také se pokouší obnovit původní umělecko-historický význam Zebína - plánuje rekonstrukci kaple i cesty na vrchol. Umělecké aktivity, které Miloš Šejn na Zebíně provádí, mají většinou povahu soukromých rituálů, v nichž se zrcadlí specifická ženská kvalita tohoto místa, kterou vnímá jako jeden z prsů Matky Země.

Pro Šejnův přístup je v této souvislosti podstatná haptičnost, ohmatávání hory tělem i očima, jejich struktur, materiálů a rostlin, které používá jako své výtvarné prostředky. Vytváření takových dotekových kreseb má u Miloše Šejna vždy podobu komplexní rituální akce, která je projevem oslavy a uctívání krásy místa; bývá obvykle spojena s výstupem na vrchol kopce při západech slunce nebo často také v noci. Autor kresby vytváří pomocí přírodních pigmentů z míst, kterými prochází, obtiskuje je na ruční papíry nebo jimi kreslí, a také do nich slovy zaznamenává své postřehy z pozorování okolní krajiny - živé smyslové zážitky toho, co právě vidí, vnímá a cítí tady a teď. Charakteristickým momentem těchto umělcových pozorování je uvědomování si bytostné sounáležitosti a spojení s vnímanými fenomény a procesy. V jednom ze svých textů, které představují zvláštní druh poezie, například uvádí: "planu ohněm a temním nebem". Důležitým místem Zebína je pro Miloše Šejna také starý lom na jeho úbočí, kde realizoval spoustu svých fotograficky dokumentovaných akcí, hlavně kreseb plamenem nebo nočních pozorování pohybu Měsíce a hvězd. *"Otvor lomu mu otevírá vstup do nitra hory a symbolicky do samého středu těla této krajiny, je pro něj zároveň branou k nebi, místem setkání Nebe se Zemí. Z tohoto pro něj osudově přitažlivého místa není návratu stejnou cestou po zemi, ale pouze letem v duchovním slova smyslu"*³¹. Šejn ve svých osobních rituálech otevírá téma posvátnosti míst. Rituál najdeme

³¹ *Katalog k výstavě Od země přes kopec do nebe, Jiří Zemánek: 2005 Severočeská galerie v Litoměřicích, Arbor Vitae 2005*

i v tvorbě mnoha jiných umělců – především v akčním umění (jehož důležitý moment spočíval právě v rituálním a zároveň dětsky hravém prvku).

Mnoho umělců se snaží znovu porozumět elementárnímu jazyku přírody, kterou byl člověk oslovován od počátku své existence. Tato prapůvodní řeč, které lidi – pokud chtěli přežít – museli porozumět dříve, než se naučili sami mezi sebou domluvit, tato skoro zapomenutá nejstarší forma komunikace je opět znovu objevována umělci, kteří se snaží pracovat v souladu s přírodou. Co je příčinou tohoto návratu k rituálu? Zřejmě to, že rituály odpovídají nějakým hluboce zakořeněným a životně důležitým potřebám naší psychiky, které současná civilizace nedokáže uspokojit. Ukazují nám tak cestu k jiným než utalitárním hodnotám, k autentičtějšímu a harmoničtějšímu způsobu života, který je v souladu s naší přirozeností, přírodou a tradicí lidského rodu. Nalezneme tu potřebu zakotvení duchovního prožitku v krajině jako výrazu umělcovy touhy po hlubším intimním spojení s kosmem, což je jedním z motivů už od doby symbolismu. Smysl tohoto návratu se k rituálu výstižně vyjadřuje Roger Gilbert-Lecomte: *„Jde o to, dát rozumové a vědecké kultuře dnešního člověka základ, podstatu, kořeny její dávnou bývalou duši, ... její smysl symbolů a analogií, světových mýtů a rituálů, které sjednocují člověka se zemí.“*

Každé místo má u nás za sebou tisíciletou historii, která spoluvytváří genius loci. Koncem dvacátého století člověk pocítil potřebu se přírodou zabývat a navrátit se do ní. Tento návrat je, jak píše František Šmejkal, často provázen: *„...návratem k starým obřadům a rituálům, které člověka, žijícího v souladu s přírodou, provázely po celá tisíciletí a v lidovém umění přežívaly až do počátku našeho století. Plnily přitom v jeho životě nesmírně důležitou funkci, neboť ho spojovaly s minulostí lidského rodu a zároveň ho pevně zakotvovaly v přírodě a kosmu.“³²* K vytěsnění pojmu posvátnosti krajiny, jako projevu archaismu z kolektivního povědomí společnosti, dochází s rozmachem industriální civilizace a vědecké revoluce ve 20. století. Podle které nezapadá do pokroku modernismu; případně bývá transformován v ekologické kritérium hájení neobnovitelných a obytných hodnot krajiny pro příští generace, jak to dokládá například kniha Ladislava Žáka *Obytná krajina* (1949). Dnes však dochází k obratu: *„Ve vědě i mimo ni probíhá paralelní proces objevování posvátné krajiny i pocitu posvátna vázaného na krajinu samotnou. Jedná se nejen o příklon k archaismu v okamžiku, kdy nás post(moderní) svět přestává bavit, ale také o návrat romantismu do společnosti.“*

³³. Návrat k přírodě byl současně provázen návratem k starým obřadům a rituálům, které člověka provázely po celá tisíciletí.

³² Šmejkal, F.: *Návraty k přírodě*. In *Výtvarná kultura* č. 3/1990, str. 16

³³ Čílek, V.: *Makom, Dokořán, Praha 2004. ISBN 80-86569-91-8, str.91*

V rituálech umělců byly složité mytologické systémy s jejich vírou v nadpřirozené bytosti a magickou účinností obřadního aktu nahrazeny vzýváním reálně existujících přírodních sil a fenoménů. Také cílem rituálního aktu už není magické ovlivňování přírodního dění, ale příroda jeho prostřednictvím oslovuje nás. Rituál se stal kolektivní oslavou přírodních sil, vytrhující z pout každodenních starostí a otvírající zázračný prostor svobody. Charakter kolektivních slavností měl jen některé akce, převážně z počátku sedmdesátých let, ale většina akcí, uspořádaných v přírodním prostředí se vyznačovala důrazem na kolektivní tvůrčí účast přítomných aktérů. Například rituál Jany Želibské – Zasnoubení jara (1970) navazující na staré obřady, už nechtěl magicky zajišťovat pravidelný chod kosmického a přírodního dění. Jeho cílem bylo umocnění subjektivního zážitku z tohoto pravidelně se opakujícího úkazu a participace na něm. Michail Bachtin dokázal dokonce, že život zbavený her, rituálů a slavností je ochuzeným, neúplným životem. U Bachtina nalezneme i odpověď po rozdílu mezi oficiálním svátkem a svátkem autentickým. Podle Bachtina se autentický svátek slaví v „protikladu k oficiálnímu svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy..., dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů. Je to pravý svátek času, svátek stálého vznikání, proměny a obnovování.“³⁴

Archetypální významy jsou obsaženy v některých dílech Zorky Ságlové. Například akce Pocta Gustavu Obermanovi (1970), jejíž příprava byla soustředěna spíše na zajímavou výtvarnou proměnu zasněžené krajiny kruhově uspořádanými stopy po devatenácti ohních. Síla místa i samotná rituální povaha akce – pálení ohňů za soumraku – však nakonec přinesly všem zúčastněným hluboký zážitek. Ohněm jako živlem obnovy života, spojovaným s rituály smrti a znovuzrození, zde Ságlová intuitivně připomněla skrytou paměť krajiny, připomínané ve 13. století jako místo pohanských mystérií, váže se k němu i vzpomínka na legendu ševce Gustava Obermana, který prý plival ohňové koule.

Také práce Ladislava Nováka Vylití a zničení linie (1971) a Čarování (1972) obsahují cosi původem magického. Projevoval se v nich Novákův zájem o pravěké a archaické umění. Ve Vylití a zničení linie Novák vytvořil ve sněhu siluetu fantomatické mužské postavy laločnatých tvarů – jakéhosi ducha Země – a nechal ji nakonec pošlapat skupinou náhodných diváků. V rámci akčního umění, které se programově snažilo navrátit k původním hodnotám lidské existence, se objevuje celá řada děl s archetypální symbolikou. Archetypy, které jsou přítomné v psychice lidí, jsou fenoménem kolektivního nevědomí, které jde jen velmi obtížně převést na vědomou rovinu. Carl Gustav

³⁴ Bachtin, M.: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Odeon, Praha 1975. ISBN 978-80-7203-776-6, str. 12

Jung o nich řekl: „Ani nejlepší pokus o jejich vysvětlení není nic jiného než víceméně zdařilý překlad do jiného obrazného jazyka.“³⁵ Archetypy jsou tedy pouze formálním prvkem jakési a priori dané možnosti formy představy. „Obsah získávají až během individuálního života, kdy se osobní zkušenost váže na archetypální formy. Je však potřeba rozlišovat mezi vlastním formálním archetypálním obrazem, manifestujícím se na úrovni vědomí.“³⁶

Někteří z umělců obrací svou pozornost ke stromům, kamenům, ohni, vodě, těmto pradávným univerzálním symbolům. Manipulace s těmito přírodními objekty, látkami totiž probouzí tisíciletou zkušenost lidského rodu, která oživuje jejich dávné, dnes často zapomenuté významy, které ale mají pro lidský život primární důležitost, protože uvádějí do pohybu naší imaginaci. S kultem kamene se setkáváme téměř ve všech kulturních okruzích od nejstarších dob až po současné přírodní národy. Například v tvorbě Milana Knížíka sehrály kameny důležitou úlohu. „Rituálnost kamene mne vyprovokovala (během let) k mnoha manipulacím (a to jak fyzikálním, tak i duševním) s nalezenými kameny. Poněvadž většina těchto úkonů probíhala zcela spontánně (bez záměru vytvořit jakékoliv, byť sebeabstraktnější dílo), neexistuje z nich žádný záznam, mimo nesdělitelných stop otištěných na mém vědomí a rozpuštěných v mých konáních.“³⁷ Jednou z těchto akcí je Poznávání kamene (1977). Kdy s vybraným kamenem provedl kompletní seznamovací rituál. Po obřadném mytí následovalo hlazení, líbání, vyprávění si vlastního osudu. Poté, co Knížík kámen rozbil na padrť, kus ochutnal a znovu ho slepil, vrátil kámen na původní místo. Rituál nalezneme také u Miloše Šejna. Předmětem jeho tvorby jsou především skály, kameny, jeskyně. Prezентuje nalezené kameny jako plastiky, dokumentuje kameny a jejich vlastním prostředím a rituální přenášení kamenů. Podle Šmejkal: „Rituály odpovídají nějakým hluboce zakořeněným a životně důležitým potřebám naší psychiky, které současná civilizace nedokáže uspokojit. Ukazují nám tak cestu k jiným než utalitárním hodnotám, k autentičtějšímu a harmoničtějšímu způsobu života, rozvíjenému v souladu s naší přirozeností, přírodou a nepamětnou tradicí lidského rodu.“³⁸

Co si pod pojme posvátnost krajiny představit? „V tom nejširším významu souvisí vědomí posvátnosti krajiny s jejím vnímáním jako živého bytí, v němž jsme zakořeněni. Zakotvuje náš psychický a duchovní život v hmatatelné skutečnosti. Z tohoto pohledu, jak to vyjádřil Karel Čapek, není nic vznešenějšího než Země.“ (Jiří Zemánek)

³⁵ Jung, C. G.: Duše moderního člověka. Atlantis, Brno 1994. ISBN 80-7108-087-X, str.311.

³⁶ Budil, I.T.: Mýtus, jazyk a kulturní antropologie. Triton, Praha 1995. ISBN 80-900904-5-1, str.108.

³⁷ Knížík, M.: Pět kamenů, sumarizováno 1981. Akce po které zbyla alespoň nějaká dokumentace, 1962-leden, 1993. Samizdat, nestr.

³⁸ Šmajkal, F.: in. České umění 1938-1989, Akademia, Praha 2001. ISBN 80-200-0930-2, str.363

Jakékoliv místo, kde jsme si vědomi přítomnosti duchovních sil, měnících náš vnitřní stav a vzbuzující úctu, je svaté místo. Takový zážitek, přinášející pokoru i zušlechtění, mění náš vztah k okolí kolem nás. Místa přenášená sdělení vyrůstají z hodnot, které do nich byly na různých úrovních vtištěny. Taková místa existují v přírodě a vytvářela se nebo prohlubovala už od prehistorické doby. My si dnes už, na rozdíl od našich předků, nemůžeme vybírat ideální umístění, ale můžeme místa měnit tak, aby se posvátné jádro stalo nevyhnutelným zakončením naší cesty, a energie, vizuální a dokonce i čichová a sluchová, se zaměřila na bezprostřední okolí. Z posvátných míst v přírodě se můžeme leccos naučit o životadárných silách elementů a vhodně rozšířit jejich přítomnost. *"Pocit posvátnosti krajiny není v evropské či americké kultuře posledních dvou stoletích ničím novým. Propojením s transcendentální filozofií se do kulturního povědomí začala opět vracet představa krajiny jako něčeho posvátného. Brzy se přidal další motiv - byl to národ a jeho slavná minulost vázaná nejenom na hrady, ale také na pohanská božiště a obětní kameny."*³⁹

Antropomorfní představy krajiny, která provází Šejnovy soukromé rituály na Zebíně nalezneme i v tvorbě jiných umělců. *„Linie krajiny souhlasí dle jeho názoru s liniemi těla: pravil mi nedávno, že když uzřel v Meudonu před rozvinutou Sekvanou zalesněné pahorky a pole, našel případné zpodobení mezi modelováním těla a obzoru."*⁴⁰ Imaginární krajina, tak typická pro Šímu, je především krajinou ženského těla. V jedné krajině nazvané doslova Krajina s torsem (1931), se vedle torsa vrostlého do abstraktní hmoty země objevuje zelený antropomorfizovaný levitující ostrov, mužský princip, vycházející z představy Muže země z roku 1929. Krajina se pro Šímu stává imaginativním polem, kde různé vzpomínky a iniciační vlivy se prolínají s prožitky z poezie a s archetypálními výklady představ o vzniku země a kosmu, spojenými s vizí ženského těla. Šímův postup proměny krajiny v tělo ukazoval na poetický základ proměny. Krajina-tělo je pro Šímu hlavně symbolem krajiny zrození, kde rostlinné, lidské a nerostné je ještě jednotou.

Antropomorfizace přírody se využívá především v surrealismu. Jde o krajinu snu, krajinu ducha, krajinu vnitřního světa. Obrazy Toyen (30.léta) se stávají snovými krajinami, Je to krajina z jiného světa. *„Tento jiný svět, jedinečný svět, kde zdánlivě máme naprostou svobodu, je svět imaginace."* (V. Nezval: *Štyrský a Toyen, 1938*). V různých fragmentech tu krajina na sebe bere antropomorfní prvky, často silného erotického podtextu jako v obraze Magnetická žena (1934). Snové proměny antropomorfních fragmentů v imaginární krajinu jsou zřetelně vidět i v některých kresbách Toyen pro Heislerovy Poštoľky (1939), zase se zřetelnou sexuální symbolikou.

³⁹ Čílek, V.: *Makom, Dokořán, Praha 2004. ISBN 80-86569-91-8, str.85*

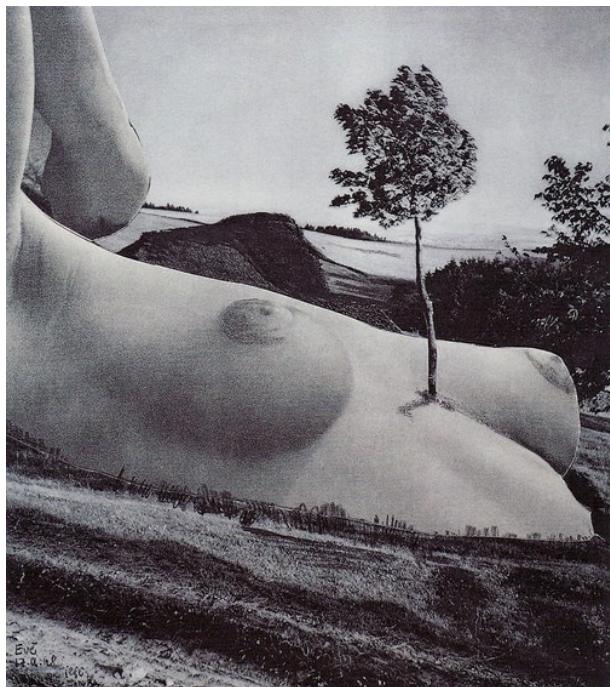
⁴⁰ *Mauclair, C.: Auguste Rodin, Praha 1907, str. 65*

Také Jindřich Štyrský používá snové asociace země např. ve *Snu o Matce-zemi* (1940). „Četl jsem před spaním *Máchův Máj*. Byl jsem velmi unaven-dřímá jsem-zemi krásnou, zemi milovanou, kolébku mou i hrob můj, matku mou. Objevila se tatáž vyrytá půda – jako ve *Snu o cikánce*.“ (Štyrský). Vyrytá půda je manifestací ženského pohlavního orgánu. Krajiny Františka Janouška z počátku třicátých let jsou spíše manifestací zániku a rozkladu. „*Nepřetržitě proměňování tvarů ničí identitu věcí a bytostí: souvislost mezi tvarem a významem je rozrušena, významy se přiřazují k tvarům jen volně a nezávazně. Vše je ve všem, vše může být vším... Příroda volně prochází člověkem i jeho věcmi, depersonalizuje ho, činí ho jedním ze svýchnoha utváření.*“⁴¹ Temné síly země jako by pohltily obraz člověka. Tělo se rozpadá do imaginárních tvarů, stává se jakousi krajinou - *Adam a Eva* (1933). V jeho tvorbě se odráží bytostně smyslové prožívání krajiny.

Krajinou s antropomorfními prvky se zabýval také Karel Teige ve svých kolážích. V jeho díle se objevuje metamorfóza krajiny a ženského těla a s erotickým základem. Je to krajina lidského ducha, krajina sexuálních představ, krajina komponovaná podle fragmentů ženského těla a krajiny. „*Vzkříšená, komponovaná krajina se stane trojdimenzionálním výtvarným dílem, inkarnací básnického snu, jemuž nepostačí už impresionistická krajinomalba, podávající momentní snímek z přírody. Bude to vyšší, člověkem chtěná příroda v Hegelově smyslu, humanizovaná příroda, jež bude orgánem člověka a dílem jeho ducha.*“⁴² Odtud nebylo již daleko ke krajině projektu a přímým zásahům do krajiny. Jako příklad

⁴¹ Chalupský, J.: *František Janoušek, Praha 1991, str. 103*

⁴² Teige, *O architektuře a přírodě, cit. v: V. Effenberger, Karel Teige, katalog výstavy Brno, AJG Hluboká 1967, nestr.*



Karel Teige – Koláž 355 (1948)



Ana Mendieta – Untitled –from the series Silueta (1978)



Michal Sedlák – Danaé (2000)

mohu uvést Stehlíkův projekt Geometrická senoseč. Ta se dá se pochopit jako ironizující převzetí ideových principů, na nichž stavěl svou výlučnost americký land art. Geometrickou senosečí – proměnou vysekaného kruhu v ženského nádraží v podobě kupky sena - odkazoval k mýtickému prožitku přírody jako štědré bohyně (nebo milenky), která živí nás i naše kreativní sny.

Ana Mendieta, vpisovala svůj vlastní profil do různé krajiny. Spojení ženského těla a mateřské přírody je možné významově interpretovat jako radostné spojení, smrtelné objetí nebo obojí. Typická zde je identifikace ženy a těla, ženy a přírody, což bylo místy triumfální a místy depresivní. Také objekt - socha Danaé Michala Sedláka v pražské Stromovce byl zasazením ženského těla do krajiny a to tak, že tělo doslova splývalo s prostředím, do kterého bylo zasazené.

5.2 Genius loci v architektuře

Pojem genius loci najdeme i v díle Norberga-Schulze. Zabývá se geniem loci v architektuře. Architektura je podle něho prostředkem, který člověku poskytuje „existenční oporu“. Zkoumá především psychické působení architektury a ne její stránky praktické, i když samozřejmě mezi oběma aspekty existuje vzájemný vztah. Základní potřebou člověka je zakoušet svou životní situaci, prožívat ji a poté ji i jako smysluplnou nést a předávat dál skrze významy. Podle všeho tedy neexistují odlišné druhy architektury, ale jen různé situace, která vyžadují různá řešení tak, aby byly uspokojeny fyzické a psychické potřeby člověka. Bydlení je v existenčním smyslu účelem architektury. Každé místo je prostor, který má jasně určený sobě vlastní charakter. Schulze dokonce tvrdí, že vše je spjato s architekturou, protože ta jediná zviditelňuje genius loci. Z toho vyplývá, že úkolem architekta je vytvářet místa tak, aby byla naplněná významy. Dá se říci, že místa k nám v jistém slova smyslu promlouvají. Jejich řeč nás zasahuje, a aniž si to třeba uvědomujeme, ovlivňuje naše chování. Informace, které nám předávají, stojí na základních postojích, se kterými se místa plánují, stavějí, užívají a udržují. Jen málokdo tyto zprávy vědomě uznává, ale podprahově je všechny vnímáme a jsme jimi ovlivněni. Činnost, místo a kontext nám vyprávějí o obsahu místa. Co se tam děje, jaké místo je, jak jsme se tam dostali a seznámili se s ním.

Christopher Day (Day 2004) rozlišuje čtyři úrovně místa, která jsou v zásadě úrovněmi živlů. Fyzickou substanci, běh času, náladu a podstatu lze popsat také jako hmotu, proudění, emoce a inspirace. Jen málo z námi obývaných míst vykazuje zakořeněnost, jistotu

a stabilitu zemitosti. Mohou tu pomoci udržitelné pevné součásti a materiály blízké svému přírodnímu původu, a tvary budov, které vyrůstají ze země. *"Důležité je také zviditelnění sil poháněných gravitací. Tak se substance zakotví v čase i bezčasi, stejně jako místo."*⁴³

Krajina je také takovým obsažným pojmem. Některé jevy tvoří „prostředí“ jevům ostatním. Konkrétním označením prostředí je slovo místo. Vždy se na některém místě něco odehrává, v životě každá událost zaujímá své místo, nejde si představit, která by neměla vazbu k nějakému místu. Místo je nedílnou součástí existence, je pravděpodobně něčím více než jen abstraktní polohou. Místo je dáno jakožto určitý charakter či atmosféra.

Podle Schulze příroda tvoří rozlehlou všeobsahující totalitu, „místo“, které má vždy svou zvláštní identitu, vyplývající z místních podmínek“ a krajina by měla být zachována jako hlavní označení přírodních míst. Ochraňovat a uchovávat genius loci ve skutečnosti pak znamená konkretizovat jeho podstatu ve stále novém historickém kontextu. Je důležité si uvědomit, že člověk, pokud bydlí, je umístěn do prostoru a zároveň vystaven určitému charakteru prostředí. Schulz označuje dvě funkce, které jsou do tohoto procesu zapojeny, dají se označit jako „orientace“ a „identifikace“. Aby člověk našel oporu pro svou existenci, musí být schopen se orientovat, musí vědět, kde je, ale také se identifikovat se svým prostředím. Podle Lynche dobrý obraz prostředí dává jeho nositeli pocit emociální jistoty a bezpečí. *"Strach z toho, že se člověk ztratí, pramení z potřeby každého pohyblivého organismu orientovat se ve svém okolí"*⁴⁴.

Bydlení předpokládá identifikaci a daným prostředím a patřit k nějakému místu předpokládá se v daném místě orientovat a identifikovat. Osobní identita člověka předpokládá identitu místa. Dříve chtěl člověk dobývat svět, ale dnes lidé začínají chápat, že skutečná svoboda spočívá v tom někam patřit, že bydlet znamená patřit ke konkrétnímu místu. Patřit k nějakému místu znamená nalézt existencionální oporu, a to v konkrétním každodenním smyslu. Bydlení proto znamená něco víc než pouhý "úkryt". Zahrnuje i to, že prostory, v nichž se život odehrává, jsou místy v pravém slova smyslu. Konkrétním označením prostředí je slovo místo. Když se v angličtině i v jiných jazycích má vyjádřit, že se někde odehrává nějaká událost, říká se doslova, že zaujímá místo (takes place). Ve skutečnosti si nelze představit událost, která by neměla vztah k nějakému místu. Místo je dáno jako určitý charakter nebo "atmosféra". Je proto kvalitativním jevem, který nemůžeme redukovat na žádnou z jeho vlastností, aniž bychom přitom ztráceli ze zřetele jeho konkrétní povahu. Místo je prostor, který má jasně určený charakter. Sociálně ekonomické podmínky se podobají rámu obrazu, poskytují určitý "prostor", v němž se může život

⁴³ Day, CH.: *Duch a místo, Era, Brno 2004. ISBN 80-86517-95-0, str.41*

⁴⁴ Nasr.: *Sui Essays, London, 1972, str.51*

odehrávat, ale neurčují jeho existenciální významy. Existenciální významy mají kořeny hlubší. Jsou určeny strukturami našeho bytí ve světě (analyzoval Heidegger "Bytí a čas").

Vztah k vnitřku a vnějšku je základním aspektem konkrétního prostoru, naznačuje, že prostory mají rozdílný stupeň rozlehlosti a uzavřenosti. Zatímco krajina se vyznačuje rozdílnou, ale v zásadě souvislou rozlehlostí, sídla jsou uzavřenými entitami. Mezi sídlem a krajinou je proto vztah figury a pozadí. Sídlo ztrácí svou identitu, jestliže je tento vztah narušen, stejně tak, jako ztrácí svou identitu krajina jako všeobecná rozlehlost. Duch účelu tradičně ovlivňoval prostor, vzhled, vchod i vnější podobu. Architekti ať už stavěli gregoriánská sídla nebo kancelářské budovy, si zvykli navrhovat vnější vzhled budovy a vnitřek do nich nějak poskládat.

"Dnes stále ještě vytváříme budovy více zaměřené na vystavování formy, než na vytvoření místa mezi námi a našimi sousedy. Zatímco v prostorech se odehrává život, formy jsou prosté objekty, uzavřené entity. Zvenku vidíme jejich povrch, z toho, co se děje uvnitř, jen minimum. Formy obklopující prostor ho definují, uzavírají a oživují, ale uvnitř prostoru jej obsazují."⁴⁵

Podle Schulze se umělá místa k přírodě vztahují více způsoby: Člověk chce přírodní strukturu zpřesnit, chce vizualizovat své "pochopení" přírody a vyjádřit tak, existenciální oporu, kterou našel. Aby toho dosáhl, staví to, co viděl. Tam kde příroda nabízí ohraničený prostor, staví uzavřená místa atd. Na druhou stranu člověk chce doplnit danou situaci tím, že přidává to, co jí "chybí". A chce symbolizovat své "pochopení" přírody (i sebe samého). Symbolizovat znamená, že zažití významy jsou přeloženy do jiného média (např. přírodní charakter do stavby). Z těchto vztahů vyplývá, že člověk shromažďuje zakoušené významy, aby sám pro sebe vytvořil obraz světa nebo mikrokosmos, který konkretizuje jeho svět.

Genius loci je římský pojem. Podle přesvědčení starých Římanů má každá "nezávislá" bytost svého génia, ochranného ducha. Tento duch dává lidem i místům život, doprovází od narození do smrti a určuje jejich charakter či povahu. Antický člověk prožíval své prostředí, jako by je vytvářely určité charaktery. Zvláště pak uznával, že pro jeho existenci má velký význam, aby dobře vycházel s geniem lokality, v níž žije. V minulosti možnost přežití závisela na "dobrém" vztahu k místu, a to jak fyzickém, tak psychologickém smyslu. Například ve starém Egyptě byla země nejen obdělávána v souladu se záplavami Nilu, ale sama struktura krajiny sloužila jako model pro umísťování veřejných staveb, které měly člověku dávat pocit bezpečí tím, že symbolizovaly věčný řád prostředí. I prehistorické svatyně byly bez výjimky umístěny tak, aby sbíraly energii z přírodních sil krajiny. Staří Řekové je začali uzavírat jako "sídla ducha", aby vyzařovaly plodivou sílu do okolí,

⁴⁵ Day, CH.: *Duch a místo, Era, Brno 2004. ISBN 80-86517-95-0, str.147*

a založili tak tradici, ze které vycházejí naše dnešní kostely. Přírodní síly, hlavně klima, tvarovaly vzhled, náboženství, společnost, kulturu, ekonomii, jazyk a architekturu celého světa. Jako většina lidí, je i většina klimát (zejména na místech, která vytvořili lidé) elementárně jednostranná.. Místa stejně jak komunity, nelze vytvořit naráz, vyvíjejí se. Vznikají procesuálně, v návaznosti na proud času. Na nějakém místě se nám může líbit, ale na jeho procesech se můžeme podílet teprve, když se na něj smysluplně napojíme. Tyto procesy zahrnují místní oběh hmoty, průběh ročních období a pokračují biografii místa. Základem pro poznání místa, tak jak je zformovala minulost, je pochopení toho, co vytvářelo a vytváří jeho osobnost, jeho současného stavu, našich možností se na něj napojit a vnímat jeho podstatu - jeho "genia loci".

Opravdu patřit k nějakému místu předpokládá orientaci a identifikaci. U primitivních společností bylo zjištěno, že i nejmenší detaily prostředí jsou rozlišovány a mají význam a spoluutvářejí složité prostorové struktury. Moderní společnost však svou pozornost soustřeďuje téměř pouze na "praktické" funkce orientace, zatímco identifikace byla ponechána náhodě. Výsledkem je to, že pravé bydlení - v psychologickém smyslu - nahradil pocit odcizení. V umělém prostředí, které je naplněné významy, se člověk cítí "doma". Takovým "domovem" jsou například místa, kde jsme vyrostli. Známe dobře pocity, které nám skýtá chůze po této jedinečné dlažbě, pohyb mezi těmito určitými stěnami.

Je proto nutné pochopit pojmy "identifikace" a "charakteru". V našem kontextu "identifikovat se" znamená "spřátelit se" s určitým prostředím. Podle Bollnowa je každé naladění souzněním, takže charakter vždy spočívá v korespondenci mezi vnějším a vnitřním světem a mezi tělem a duší. Osobní identita člověka předpokládá identitu místa. Identifikace a orientace jsou základní stránky bytí člověka ve světě. Zatímco identifikace je základnou pro pocit člověka, že někam přináleží, orientace je funkce, která mu umožňuje být homo viator (člověk putující), což je součástí jeho přirozenosti.

Krajina určuje základní existenciální významy nebo obsahy. Potvrzuje to i skutečnost, že lidé, kteří se přestěhují do "cizího" kraje, se v něm často cítí ztraceni. Jsou známy příklady, kdy lidé z širých plání snadno podléhají klaustrofobii, mají-li žít v kopcovitém kraji, nebo naopak lidé zvyklí na život v uzavřených, intimních prostorech se v rovinách často stávají oběťmi agorafobie.

Antropoložka B. Benderová (Univesity College v Londýně) se domnívá: *"... že krajina jakožto výsledek propojení lidí s materiálním světem vypovídá nejen o poznání, ale i o každodenním životě, že tento fenomén prostupuje prakticky veškerou realitu. Jenom samotný jazyk je plný tolika krajinných metafor, že lze říci, že mluvíme a žijeme krajinou každým okamžikem svého bytí."* (Benderová, 1998:5).

V podobném duchu se snaží k pochopení sociálního rozměru přistupovat C. Tilley v práci Fenomenologie krajiny. Tilley klade důraz na dvě podstatné skutečnosti: na symbolismus ve vztahu člověka a krajiny a na úlohu sociální paměti při výběru sídelních, pohřebních a rituálních míst. Nejde o to postavit proti sobě ekonomickou racionalitu a kulturně symbolický aspekt lidského chování, ale ukazovat jejich provázanost a vzájemné ovlivňování. Takto přistupuje Tilley k rozboru umístění konkrétních mezolitických sídlišť a neolitických hrobek s ohledem na okolní krajinu (řeky, skály atd.). Tyto krajinné prvky bývaly pro pravěké populace pravděpodobně významným zdrojem symbolismu. Jak pro lovecko-sběračské, tak i pro zemědělské komunity nebyla přirozená krajina pouhou kulisou pro jednání lidí. Vždy to bylo prostředí svázané s člověkem, rozličnými asociacemi, pamětí a místními jmény, které jí dodávalo lidský rozměr. *"Krajina má ontologický význam, protože lidská společenství žijí v ní i skrze ni, protože je prostředníkem kulturních významů a symbolů. Není pouze něčím, na co - či skrze co- se lze dívat, objektem vhodným pouze pro kontemplaci popis či zachycení v obraze. Všechna místa a všechny krajiny spočívají proto v časech individuální a společenské paměti."* (Tilley, 1994. str. 1-3, 24-25,73-74)

Jak tedy budovat architekturu, aby respektovala povahu a jedinečnost konkrétního místa a podpořila tak jejího genia loci? Už Beardsley začal chápat širší pojem krajinné umění nebo umění v krajině "jako nejnovější výraz uměleckého impulsu, který je ve skutečnosti věčný". Beardsleyův náhled otevírá cestu k chápání děl zemního umění v širším rámci krajinářské architektury. Spojení společenství se světem přírody je potřeba rozvíjet. Je třeba si uvědomit, že příroda je všude. Měli bychom ji navštěvovat ve městě, vtahovat ji do města. Je nesmyslné separovat město od přírody a naopak. Je třeba kulturu a přírodou prolnout, jako se o to snažil už kdysi architekt Ladislav Žák, který podle Otakara Kuči předešel o čtvrtstoletí světovou teorii i praxi krajinné tvorby. Jeho projekt obytné krajiny vycházel z typických prvků historicky vzniklé krajiny českých zemí. Jeho jediná realizovaná krajinářská práce, nedokončená úprava pamětního areálu válečných obětí v Ležákách u Chrudimi (1946-1958), kterou Rostislav Švácha pokládá za jedno z nejkultivovanějších děl českého poválečného krajinářství a moderního monumentalismu, blízké Teigeho vizi surrealistické krajiny: *"Je to vlastně velká plastika utvořená z terénu, zemin, balvanů, vody a rostlinstva."* Sám Teige si představoval, že se jisté vybrané krajinné úseky zformují podle fantazijních představ, jako "park



Botanická zahrada v Bordeaux - Catherine Mosbach (2002)



Asfaltový plácek - R&Sie (2003)



Anglický park Duisburg–Nord, Latz and Partners (2002)



v parku", jako "básnický prostor v přírodním prostoru". Svými úvahami o tvorbě krajiny jako výtvarného díla Teige s Žákem předjímalí nové tendence zemního umění šedesátých a sedmdesátých let i současný rozvoj krajinářské architektury.

Podobný přístup v tvorbě najdeme u současného amerického architekta Richarda Registera, tvůrce projektů „ecocities“. Městský a krajinářský design nabývá poslední dobou na důležitosti, důvodem je hlavně rychlá urbanizace a také s ní spojená potřeba regenerovat bývalé průmyslové pozemky.

Objevuje se strach, že rozšiřování měst zahubí přírodní krajinu. Vědci dokonce předpověděli, že v rozmezí několika let bude poprvé v historii žít ve městech více než polovina všeho obyvatelstva. Je potřeba brát v potaz nejen jednotlivé budovy, které město tvoří, ale i prostor mezi nimi, aby se města stala vhodným místem k životu. V současnosti se tedy nejvíce oceňuje zkvalitnění veřejných prostranství. Zajímavou je v tomto smyslu Botanická zahrada v Bordeaux od Catherine Mosbach, která přináší do města venkovskou krajinu. Botanická zahrada slouží zároveň jako veřejný park i jako zařízení pro výzkum biologické diverzity. Projekt je součástí regeneračního programu zdevastovaných nábřežních území. Architektka plochu rozdělila do tří odlišných pásem, ta napodobují životní prostředí tří různých částí krajiny, která obklopuje Bordeaux

Také Landesgartenschau Schloß Dyck - německý park poblíž Düsseldorfu je vysloveně zemědělský a přitom neobyčejně moderní. Předvádí novou tendenci v evropské zahradní architektuře. Důležitá je tu také střízlivost, která se často v urbanistických projektech nevidí. Dokonce i parkoviště může mít natolik zajímavou podobu, až splyne s okolím. Dokazuje to projekt Asfaltový plácek, který je zasazen doprostřed zemědělské plochy na japonském venkově a obsahuje výstavní prostor s veškerým vybavením a parkoviště pro návštěvníky. V tomto projektu se kříží krajinářská tvorba a infrastruktura. Parkoviště vypadá, jako by je zasáhlo zemětřesení – jeho rohy se zvedají do vzduchu, černý asfaltový povrch se vlní a ohýbá. Architekti s tímto projektem zacházeli jako s uměleckou instalací a vytvořili konstrukci, která napodobuje terén okolo a tím do něj skvěle zapadá.

Také místa zdevastovaná průmyslem se dají smysluplně a nápaditě využít. Anglický park Duisburg – Nord, který vznikl na místě bývalé výroby surového železa je toho důkazem. Architekt Latz nechal přírodu znovu proniknout do kdysi zalesněného pozemku a vytvořil tak poklidné oázy v místech, která byla dříve plná příšerného hluku, ohně a kouře. Také pozůstatkům průmyslové výroby dal nové, vynalézavé

funkce, například umístil dětské hřiště a horolezeckou stěnu do starých zásobníků na rudu, třešňový sad do bývalých slinovacích (kovy tavících) zásobníků. Latz nechal továrnu v podstatě nedotčenou a vytvořil dlouholetý plán jejího návratu k přírodě.

Surrealistickou krajinou vytvořenou v Parku Güell Antoniemi Gaudím se nechali inspirovat architekti z ateliéru EMBT, kteří navrhli Park Diagonal Mar ve výpravném stylu, takže lidé, kteří jím procházejí k moři, postupně nabývají pocitu, že opouštějí svět lidí a vstupují do přirozenějšího prostředí podobajícího se původnímu stavu před osídlením. Plán parku připomíná strom – jeho kořeny leží v moři a sledy cestiček se rozrůstají do vnitrozemí jako větve. Dochází zde ke směšování architektonických a přírodních tvarů. Tento park dokazuje, že jde zájem o přírodní krajinu uplatnit v samotné Barceloně.

Poblíž Barcelony leží atletický stadion Tussols-Basil od RCR Architects, který absolutně převrací veškerá pojetí urbanismu. Architekti totiž toto sportovní zařízení umístili do zalesněného venkovského prostředí, za minimálního narušení okolní přírody. Celé zařízení vyvolává asociace se starověkými hrami, které se odehrávaly na lesních mýtinách. Dokonce prý, i když se procházíte po lese v době, kdy jsou stromy zelené, je obtížné zahlédnout dráhu či hlavní tribunu a to i z krátké vzdálenosti.

Zajímavou architekturou krajiny je zemní realizace Miroslava Pacnera v parku Podvinní v Praze 9. Autor sám ji nazval jako Zemní realizaci pro třetí tisíciletí. Protože toto dílo bude mít svou „konečnou“ podobu až za několik desítek let, až vysázené dřeviny vyrostou do optimální velikosti. Až vytvořené kamenné kompozice splynou s terénem, obrostou mechem, až zapracuje čas, entropie. Každá přírodní změna, už bez účasti výtvarníka, dílo jen obohatí. I zde je cílem práce přirozenost. Příroda, jakoby vytvořená samotným bohem. Jde o jakýsi návrat k Matce Zemi – znovuoživení archaického pocitu. *„Kamenné kompozice jsou pro mne jakési přírodní sochy, které se pozvolna proměňují, jak obrůstají dřevinami, keři, travami. Stávají se živými sochami. Rostou do krásy.“*⁴⁶

⁴⁶ Pacner, M.: *Proměny země- obrazy, přírodní reliéfy, zemní realizace. Katalog výstavy, vydalo Okresní muzeum a galerie v Jičíně 17.4.-8.6. 2003. ISBN 80-86415-20-1*

6. Paměť krajiny

„Paměť krajiny se zachovává a je tím stabilnější, čím větší je diverzita v této krajině; stabilní zde neznámá statická – krajina se transformuje, a tím jde vlastně o jakési očištění, zbavení příliš zbytných nánosů, aby se to skutečně životaschopné mohlo úspěšně obnovit a rozvíjet; paměť krajiny je spojena s tím, že krajina má kybernetiku, tj. má zcela určitý způsob sebeřízení. (...) Mít paměť znamená být schopen disponovat svými konzervativními strukturami a být schopen je konfrontovat.“⁴⁷

Paměť krajiny má vedle biologického podkladu i svou kulturní dimenzi; nejvýraznějším příkladem je městská krajina, spravovaná památkářskými institucemi: znovu vždy hledáme cesty, jak zachovat to, co jsme si zvykli vnímat jako základ identity určitého místa, a zároveň umožnili vznik nových forem; jedná se ale i o krajinu v obvyklejším slova smyslu – často bezděky a až příliš samozřejmě přijímáme typický ráz své krajiny domova a teprve, když je tento ráz něčím výrazně narušen, třeba průmyslovou nebo dopravní stavbou, uvědomujeme si, co ztrácíme. Podle Škabrahý je náš konkrétní život nutně spojen s kulturním zakotvením, s reálnou i pomyslnou krajinou, do které náležíme, a která je pro nás především souborem a vztahem význačných míst..

Člověk, v minulosti stejně jako v současnosti, po sobě zanechává ohromné množství stop, které ale podléhají různě rychlým procesům zániku. Krajina je místem, kde prakticky každý zásah člověka zůstává nesmazatelně zapsán a za vhodných podmínek se může dříve či později projevit. To, co vnímáme při jejím procházení, je (aniž bychom si to většinou uvědomovali) výsledkem dlouhodobého procesu působení člověka na přírodu. Britský historik F.W.Maitland přirovnává krajiny k palimpsestu - ke středověkému pergamenovému rukopisu, jehož stránky byly nejprve popsány, pak po určitém čase vymazány a znovu opatřeny novými zápisy, vystihl tak fakt, že kulturní krajiny nejsou ničím jiným než mnohokrát přepisovanými stránkami historie lidského rodu.

Nejstatičtější představa krajinné paměti je založena na přítomnosti starých objektů v krajině. Krajina prostě obsahuje památky – němé svědky minulosti. Tyto starší složky navíc bývají často skryté do základů krajiny nebo objektů, zakuklené do novějších podob, novějšími nánosy převrstvené. V tomto pojetí je krajina jenom souhrn nějakých různě starých objektů, ale paměť zůstává i vně krajiny – obstaráváme ji my. Složitější a organičtější je pojetí, podle něhož nejde jen o současnou přítomnost různě starých celků, ale o jejich soužití, v níž si ty

⁴⁷ Sádlo, J., Hájek, P. ed, *Krajina a revoluce, Malá skála 2005. ISBN 80-86776-02-6, str.182-183*

staré a často skryté vrstvy ponechávají určitou úlohu, zakládající historicitu objektu a nedovolí mladším strukturám, aby se plně emancipovaly.

V jistém slova smyslu je paměť krajiny totéž, co paměť naše: „*Je to schopnost disponovat svými staršími, konzervativními strukturami, vybavovat je, rozvíjet v přítomnosti a konfrontovat je s otvírajícími se možnostmi.*“⁴⁸ Paměť krajiny má tisíc tváří. Podle Sádla způsoby čtení prostředí se překrývají a interferují, tedy vzájemně se posilují, nebo podle okolností naopak ruší. A protože každé místo má mnoho aktivních čtenářů, kteří se rychle střídají, bývá každá z dílčích lokalit čtena svým osobitým způsobem, který se příliš nemění, což ještě dál posiluje již zavedený způsob čtení. Fenomén krajiny charakterizuje především naše přítomnost, právě o tu je krajina bohatší než okolí, prostředí, ekosystém.

Krajina je rozhraním vnímaného a vnímajících, utvářeného a utvářejících, je průběžně - a vždy, kdy je krajinou v plném smyslu dotyčného pojmu - čtena a interpretována. Schopnost čtení je jednoznačně podmíněná naší pamětí a specifickými paměťovými obsahy, zohledňujícími sociální tradici interpretačních schémat typu rozlišování významu určitých znaků apod. Sádlovo pojetí krajiny jako interpretovaného textu naznačuje, že mezi krajinou, tradicí a individuální pamětí každého z nás je jistý intimní, i když ne zcela evidentní vztah.

Paměť krajiny je spojena s tím, že krajina má kybernetiku, má zcela určitý specifický způsob sebeřízení. Děje v krajině se odehrávají v určité soustavě dynamicky uspořádaných interakcí, a to vede k určitému stylu uspořádaného chování. *Jak píše Cílek: „Putováním se stáváme přímými účastníky, chůzí se nějak provazujeme se všemi minulými chodci, nohy vlastně obnovují paměť.“*⁴⁹

Paměť staré krajiny bývá mnohem mohutnější. „*Systém s pamětí má v zásobě více alternativních stavů schopných oživení.*“⁵⁰ Podle Kratochvíla to tak je i u krajiny. Mladá krajina s čerstvou, nevyvinutou pamětí má k dispozici jedinou kybernetiku. Krajina je podle Cílka přímo neuronová síť, ve které se vynořují zapadají jednotlivé body, „*vztahy mezi body někdy mizí, ale jindy jen dlouze spí a neví se, zda je někdy něco či někdo probudí.*“⁵¹

⁴⁸ Sádlo, J., Hájek, P. ed, *Krajina a revoluce, Malá skála 2005. ISBN 80-86776-02-6, str.223*

⁴⁹ Cílek, V.: *Makom, Dokořán, Praha 2004. ISBN 80-86569-91-8, str. 165 - O putování více v kapitole Krajina jako terén vlastní tvorby*

⁵⁰ Kratochvíl, Z.: *Filosofie živé přírody, Herrmann a synové, Praha 1994. ISBN 0000, str. 184*

⁵¹ Cílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str.18*

Současná místa se utvořila v minulosti. Když se zbavujeme starých věcí a vážíme si jen těch nových, snižujeme hodnotu našeho přítomného já. Minulost, její tradice a znalosti, dědictví a pokračování, ztělesňuje, kdo jsme byli, a jak se z nás stalo to, čím jsme nyní. Genius loci se vyvíjí pomalu, stále se mění a roste. Můžeme na něm stavět, ale jakmile se jednou zničí, trvá to dlouhou dobu, někdy i několik generací, než se znovu objeví. Minulost místa nemusí být nutně fyzická. Celistvost a integrita závisejí na podprahové, neviditelné ekologii místa. Genius loci je ovlivněn lidským myšlením a konáním, působí na něj to, jak jsou místa užívaná, uctívána, zda je jimi pohrdáno, nebo jsou zneužívaná. "Kulturní krajina" Evropy v sobě nese stopy tisíce let křesťanství. Duchovní hodnoty a sociální struktury vznikaly každým obydleným a obhospodařovaným kouskem země. Simon Schama ve své knize Paměť a krajina dokonce ukazuje, že bez krajiny není ani kultura. Potřebujeme udržet nejenom kostru ekologické stability, ale také paměťovou strukturu.

Paměť je něco, co nás v časech změn ukotvuje, dává nám smysl a někdy nás i zachraňuje před prázdňem a nejistotou. Krajina i místo mají paměť, která má složku přírodní a složku kulturní. *"Přírodní paměť je dána substrátem, reliéfem a klimatem. Kulturní paměť je dána obhospodařováním, posvěcováním a znesvěcováním krajiny."*⁵²

Místa uchovávají vzpomínky. Často zapomeneme, proč jsme šli do jiného pokoje, ale vzpomeneme si na to, když se vrátíme do výchozího bodu. Vzpomínky jsou součástí pochopení toho, kým jsme byli, základu toho, kým jsme dnes. Navštěvování a především dotýkání se míst našeho dětství vyvolává dlouho zapomenuté vzpomínky. Místa, kde jsme strávili dětství, jsou naší součástí, stará místa součástí naší kulturní identity. Neměli bychom se nechat minulostí uvěznit, ale bez ní bychom ztratili svoje kořeny.

⁵² Čílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str.224*

7. Krajina jako domov

„Cítíme-li se součástí toho, co je kolem nás, pak by nám jako přirozeně posvátné mělo připadat každé místo, v němž žijeme a v němž jsme doma.“ (Jiří Zemánek)⁵³

Ne vždy chráníme tu krajinu, která nám přináší užitek, ale téměř vždy jsme citliví ke krajině, kde se cítíme doma, a kterou máme rádi. Antropologové znají způsoby jak dosáhnout onoho pocitu domova, patří mezi ně vytvoření optického a duchovního středu teritoria, vymezení jeho hranic, pojmenování krajiny místními názvy a polidštění krajiny pomocí příběhů a pověstí vážících se k určitému místu. Ta je dána přírodními podmínkami a využíváním krajiny člověkem.

Pohled z určitého místa v určitém čase znamená informaci, jinou než pohled z jiného místa, z jiných míst, z jiné časové perspektivy. „Existenciální význam události a okolnosti poznávacího přístupu k ní předpokládá také existenci výchozího místa pozorování, místa jako teritoria. Potřeba domova jako místa, jako výchozího bodu lidské existence zahrnuje i citovou a sociální komunikaci člověka a místa.“⁵⁴

Na psychologické a kulturní úrovni čím dál více lidí hledá zakotvení v nějakých hodnotách a jistotách, které mohou sdílet, ne se všemi ostatními, ale s nějakou skupinou. Jednoduše potřebujeme někam patřit.

Krajinou je možno pouze projíždět. Rychlá cesta nezanechává hlubší dojem, ale zůstat v krajině, pracovat tam, prožít tam vlastní život, prožívat tam vlastní denní zkušenost znamená všimnout si detailu, opakovat tento zážitek, utvářet si svůj svět v tvůrčím kontaktu s prostředím. „Souhrnný vjem krajiny jako domova přitom vytvářejí nejen aktuální poznatky lidského individuálního vědomí, vrozené archetypy a nerefléktované prožitky z dětství, ale i vědomí nadindividuální - vlivy celku duchovní kultury a málo prozkoumané vlivy z vesmíru.“⁵⁵

Sociální definicí domova jako krajiny jsou symboly jistoty, lidské vazby k místu a ke společenství. Současný chaos ve světě, mezinárodní a mezikontinentální migrace postihuje univerzálnost pohybu lidí ve světě. Jejich domov se váže na společnost, na druhé. Člověk sám

⁵³ Rozhovor s Jiřím Zemánkem na internetové stránce: <http://zpravodajstvi.ecn.cz/?x=309615>, cit. 8.5. 2010

⁵⁴ Svobodová, H.: *Krajina jako domov, Impreso, Žďár nad Sázavou 1996. ISBN 80-90098-5-7, str.1*

⁵⁵ Čílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str. 75*

a jeho lidské vazby vytvářejí pocit domova. Ten ale funguje jen ve vztahu k přírodním fenoménům. „Přírodní detaily a detaily v krajině se svým vlastním životem a energií a s vlastní existencí mají i své zvláštní koordinátory. Jsou to detaily přírody a krajiny, krajiny jako domova.“⁵⁶

V prostoru rozlišujeme dvě hlavní oblasti: tu, kterou členové společnosti bezprostředně obývají, a tu, která se rozprostírá za hranicemi té první. První představuje domov - území známé, pečlivě vymezené, území naplněné srozumitelnými symbolickými obsahy: území, ve kterém je snadné se orientovat, území intimních vazeb a vztahů. Území zabydlené kulturou. Druhá oblast představuje území, které stojí mimo kulturu, mimo řád - území blíže neurčené, nečitelné, neznámé...území nespoutané - divočinu.

Přestože divočina v pravém slova smyslu nikdy nebyla. Téměř vždy se jednalo o území, na němž se více či méně překrývaly "kulturní mapy". Jedna společnost jej považovala za krajinu, druhá za divočinu, pro jednu představovala domov, pro druhou ohrožení. Podle Emmanuela Lévinase, důvod proč tomu tak bylo (a stále ještě je), tkví v přístupu k tomu, co je cizí, co je odlišné, co je jiné než "naše". Jinakost často není chápána jako svébytný, po všech stránkách plnohodnotný způsob bytí ve světě, ale jako cosi nebezpečného, zaostalého, primitivního, nedostatečného. Něco, čemu je potřeba pomoci, co je nutné za každou cenu změnit vzdělat a poučit našimi zkušenosti naším myšlením, aby vše bylo tak, jak má být - tedy tak, jak to vidíme my.

Dnešní krajina, na rozdíl od původní přírodní krajiny, která naše bezprostřední předky - hominidy formovala po několik miliónů let, sice přirozené podstatě člověka odpovídá stále méně, ale dodnes spoluvytváří jeho osobnostní strukturu, jeho identitu a existenciální pocit, že někam náleží. Způsob dotváření člověka přírodní krajinou je totiž jako rámcový program zapsán v lidské genetické paměti. I dnešní člověk se potřebuje s přírodní a kulturní pamětí krajiny ztotožnit, potřebuje s krajinou žít a komunikovat. Je potom přirozené, že jako domov pociťujeme především ta místa, kde vznikl náš pocit důvěrnosti, jistoty a bezpečí. Jsou to obvykle místa, kde jsme se s krajinou identifikovali poprvé, kde jsme se v krajině sami orientovali a kde jsme přírodní poměry zakoušeli přímo, bez výraznějšího kulturního zprostředkování.

Krajinu si musíme osvojit vtištěním. Právě proto patří krajina k širšímu pojmu domova, který zahrnuje pocit sounáležitosti, emocionální jistoty a bezpečí. Nejhlubší archetypální představa života v přírodě nám byla z velké části dána, převzali jsme ji z evolučního dědictví našich předků a umocnili nebo naopak deformovali svými skutečnými prožitky v dětství a dospívání. Pojem "vtištění krajiny" může poměrně dobře vysvětlit ještě jeden důležitý problém - problém závislosti člověka na krajině a potřebu opakovaných návratů člověka do

⁵⁶ Svobodová, H.: *Krajina jako domov, Impreso, Žďár nad Sázavou 1996. ISBN 80-90098-5-7, str.5*

krajiny jistého typu, do rodné krajiny. Domov je místo, kam se vracím – v myšlenkách, fyzicky... *„Záleží na mně, to je mou individuální, osobitou, nezcizitelnou a také těžko vysvětlitelnou "vnitřní záležitostí". Identita domova je zvláštní, prapodivná věc.“*⁵⁷

Pocit bezpečí a jistoty, který nám určitý typ krajina dává, je jednou z podmínek obytnosti krajiny. Vztah člověka k domovu není většinou jasně formulován. Pokud není ohrožen, nejsou si lidé jeho hodnoty vědomi. Ztráta krajiny, v níž se cítíme doma, je v životě člověka výjimečná. Lidská vazba na domov v krajině je nejčastěji jen latentním pocitovým proudem. V naší paměti tak domov zastupují symbolicky charakteristické krajinné prvky. Jestliže se zážitek domova v krajině jednou vytvoří, představuje ve výbavě člověka zpravidla stabilní, často celoživotní představu. Patří k životním jistotám, k nimž se člověk vrací ať v realitě, nebo v představách a vzpomínkách. Na známých místech se vyznáme, ale na nových jsou jemné rozdíly překryty celkově novou situací. *„Citlivost vychází z toho, co známe – proto mají Eskymáci stovky výrazů pro sníh a Angličané deset pro déšť.“*⁵⁸

*„Doma se cítíme tam, kde nemáme potíže s orientací, kde jsme svým okolím začleněni do složitých vztahů světa tak samozřejmě, že si ty vztahy jdoucí mimo náš okamžitý úzký horizont vůbec nemusíme uvědomovat. To je ovšem něco, co se buduje velmi složitě a většinou i velmi dlouho, něco, čeho kultura či umělé pěstování a budování, vyžaduje stálý citlivý respekt vůči původnějším přirozeným strukturám i vůči širšímu prostředí.“*⁵⁹

Člověk bydlí, pokud se může orientovat ve svém prostředí a identifikovat se s ním, jestliže tedy zakouší své prostředí jako významuplné. Heidegger na základě těchto definovatelných skutečností došel k názoru, že bydlení znamená něco víc než pouhý „úkryt“. Bydlení zahrnuje i to, že prostory, v nichž se život odehrává, jsou místy v pravém slova smyslu.

Jde také o schopnost míst poskytovat nám jistotu, zakořenit nás. Dříve když se svět dělil na mnoho míst, rozlišených podle dostupnosti chůzí, člověk věděl, kde žije, proč tam žije a kým je. Dávalo to stabilitu komunitě a smysl místům, mnoho lidí bylo ekonomicky, nebo i právně, spojeno s místem svého narození. Dnes je to dost jiné. Naše doba se vyznačuje globální mobilitou. Ale čím slabší je náš vztah ke kousku země, tím méně rozměrů obsáhnou naše vztahy.

Středověk byl zaměřen na umístění. Devatenácté století se orientovalo na národní identitu. Globalizace potlačuje nacionalismus, používáme nových svobod, ale zároveň za to platíme ztrátou místní identity. *„Globalismus sociálně rozšiřuje obzory, kulturně nás obohacuje, ale*

⁵⁷ Svobodová, H.: *Krajina jako domov, Impreso, Žďár nad Sázavou 1996. ISBN 80-90098-5-7, str.102*

⁵⁸ Day, CH.: *Duch a místo, Era, Brno 2004. ISBN 80-86517-95-0, str. 128*

⁵⁹ Zdeněk Kratochvíl, *topič a filozof, Filozofie živé přírody, 1994*

ekonomicky nám ubírá na síle - se všemi sociálními a kulturními dopady toho, že jsme obětmi globálního kapitálového řádu. Je potom výzvou být místní, být tady a teď. Tak lze opět nalézt kořeny a zapustit je v určitém místě."⁶⁰

Stát, region, lokalita a rodina utvářejí naše postoje, očekávání a hodnoty a zajišťují tak naši vnitřní identitu. Některé kultury, jako původní obyvatelé Ameriky nebo Austrálie, pro které jsou posvátná místa centrem existence, jsou na místa zřetelně vázány. Jiné, například judaismus a romská kultura, jsou tradicí vázány na čas. Kořeny v čase a prostoru jsou základním spojením s naší minulostí a budoucností a s hodnotami, podle kterých řídíme svůj život. Objevuje se nová struktura identity, založená, na rozdíl od místně vázané minulosti, na čase.

Kultura je svázána s místem, předává se však živou kontinuitou. Při přerušení vztahů mezi generacemi pozbývá tradiční praxe význam. Autenticita nesouvisí pouze se vzhledem místa, ale také s jeho umístěním, s historickými kořeny současnosti. Lidé utvářejí místa a místa utvářejí lidi, je to vzájemná biografie vtisknutá do krajiny venkova i města.

Když myslíme na zemi, myslíme na kořeny. Ve všech mýtech je člověk stvořen ze země. Jako byl Adam stvořen z hlíny, je i lidstvo zakořeněno v zemi svou minulostí sběrače-lovce a zemědělce. Místa jsou založena na zemi. Země nám nabízí stabilitu, zakotvující kořeny. Stabilita je důležitá, strnulost ale potírá život. Vazba na obhospodařování země přináší moudrost založenou na lokalitě a kontinuitě, ale také na druhou stranu omezuje inovaci. „*Podstatné je vytvářet místa, kam lidé patří, místa, která náleží tam, kde jsou, a budovy, které na tato místa patří.*“⁶¹

⁶⁰ Day, CH.: *Duch a místo, Era, Brno 2004. ISBN 80-86517-95-0, str.163*

⁶¹ Day, CH.: *Duch a místo, Era, Brno 2004. ISBN 80-86517-95-0, str. 46*

8. Krajina jako terén vlastní tvorby

V této kapitole jsem se zaměřila na umělce, u kterých převažuje více individualistické a existenciální umělecké gesto. Umělce, kteří různými způsoby usilují o niterné sepětí s ní, o její intenzivní prožití.

Potřeba přímého kontaktu s přírodou, fyzického niterného se projevila v akcích, jejichž námětem i výrazovým prostředkem se stala chůze. Umělecký koncept založený na přirozeném pohybu umělce-aktéra přírodou směřuje k jednoduchému zaznamenávání přírodních procesů a dějů, v němž se prolíná záměr s náhodou, tvorba s netvořením. Tuto polohu zaujímal koncept Sluneční hodiny (1970) Eugena Brikciuse. Ukazuje v něm na zbytečnost tvorby, chtěl jen zaznamenat tvoření přírody.

Chceme-li krajinu opravdu prožít, poznat a pochopit, musíme vyrazit do krajiny po svých. *"Chodidly čteme krajinu podobně, jako čtou slepci bříšky svých prstů slepecké písmo. Očím klade krajina do cesty nejrůznější překážky, klame je a zkresluje vzdálenosti, zdá se strnulá, tolik nepodobná naší mysli. Chodidla ohmatávají krajinu pomalu, opatrně a naprosto spolehlivě, vnímají ji jako děj odehrávající se v čase."*⁶²

Chůze je spjata s bezbariérovou krajinou a s přímou smyslovou zkušeností; pojí se ale také s poněkud přehlíženým nebo jednostranně vnímaným pojmem posvátné krajiny jako zapomínaným prvkem její stability a harmonické struktury. Chůzi jde chápat jako rituál – jedině kterým lze číst krajinu zevnitř. Cesty spojují dvě místa, malebně obcházejí překážky, každým krokem na rozdíl od přímé, a tudíž nudné dálnice mění perspektivu našeho pohledu, a tím zaměstnávají oko. Z okénka vlaku se dokážeme koukat hodiny na změnu krajiny, ale kdyby nám to někdo pustil na videu, nudili bychom se. (Cílek, 2005)

Romantismus objevil vycházky do přírody jako součást kultury a filozofické reflexe, která se může týkat kosmologie i vnitřního světa člověka. Tak to ostatně známe z pradávnejší tradice poutnictví. V tomto smyslu poutník navazuje hlubší spojení s přírodou i se sebou samým. Není zde rozdíl mezi „vnějším“ a „vnitřním“. Jak píše John Muir: *„Poznal jsem, že vycházet ven znamená ve skutečnosti ještě hlouběji se nořit do nitra.“* Poutník je člověk, který navazuje s přírodou „pouto“, uvědomuje si rezonanci své vnitřní psychické krajiny s vnější fyzickou krajinou, kterou prochází. Jinak řečeno, objevuje krajinu jako místo v srdci. Poutnictví může být cestou k „celistvé skutečnosti“, cestou, jak „spojit zemi s nebem“, jak dospět k tomu, aby inteligence a svět spolu harmonovaly, což je současný velký problém, před nímž stojíme. Jak napsal filozof-chodec Henry David Thoreau ve své knížce Chůze: *„Je více věcí na nebi a na zemi, než o nichž sníme ve své filozofii.“* Takto

⁶² Hájek, P ed.: *Krajina zevnitř, Malá Skála 2002. ISBN 80-902777-8-0, str.112*

chápaná chůze může být pro nás účinnou terapií, jak se vymanit z vlastních myšlenkových konceptů a abstrakcí, jak rozpouštět rozdíl mezi námi a přírodou, mezi myslí (vědomím) a hmotou apod. Chůze nám nabízí proměnlivost v pohledu na skutečnost a ukazuje nám přírodu a Zemi jako partnera. Chodec je ovlivňován geografickým tvarem krajiny, současně také zanechává na zemském povrchu svou stopu, která je po určitém čase přírodou opět pohlcena.

S chůzí a putováním krajinou je bytostně spjata tvorba Miloše Šejna, který ve své tvorbě uplatňuje hluboký vztah k paměti krajin Českého ráje a Krkonoš i k tradici romantismu devatenáctého století. V Šejnově tvorbě jde vysledovat charakteristické návratné momenty. Patří k nim pojetí cesty (tvorby) jako bloudění, podmíněné snovým nastavením vědomí: mysl autora a mysl krajiny se ocitají v trvalém stavu vzájemné emoční výměny, ze které se postupně rodí jazyk uměleckého díla. Kořeny můžeme najít již u francouzských situacionistů, jejichž základní praktikou je *dérive* (drift, drifting – plutí, nechávání se unášet). Kde jde o kombinaci volného pohybu a pohybu motivovaného přímo místem. Technika svižného procházení různými prostředím, zahrnující hravě konstruktivní chování a vědomí psychogeografického efektu (tím se odlišuje od běžných reflexí prostředí při procházkách). Po dobu *dérive* člověk na určitou dobu odloží svoje vztahy, práci i odpočinkové aktivity a jiné obvyklé motivy pro pohyb a nechá se unášet na základě přitažlivosti terénu a bodů zájmu v něm. (Debord, 1958)

Bloudění přináší další významy a to hlavně aspekt nezáměrnosti, ale také existencionální ohrožení osamocené aktéra. To může být i součástí chůze za extrémních podmínek a v obtížném terénu (Jan Mičoch - Výstup na horu Kotel). Bloudění evokuje představu ponoru do tajemství přírody, vlastní já se rozpouští v širším celku bytí. S tím souvisí Šejnův prožitek vztahu vlastního těla a krajiny, který se projevuje v podobě prostých doteků a stop coby gest ztotožnění. V textovém doprovodu k akci *Doteky trávy* (Vědomé snění, 1967) Šejn zaznamenal následující pocit: „Dotkl jsem se trávy a stal jsem se vším – viděl jsem všechno, cítil jsem všechno a byl jsem cítěn vším.“ Šejnova „cesta“ představuje proces rozpomínání, vztahující se k paměti krajiny i k vlastní archetypální paměti autora. *„Putuji krajinou, abych se stal znakem – cestou podél potoků, vrcholem kopců či nitrem jeskynního ohně. Práce je mi zkoumáním rozptýlené strukturovanosti vesmíru.“*



Richard Long – A line made by walking (1967)



Richard Long – A circle in the Andes (1972)

Z Šejnova chápání krajiny coby živoucí entity vyplývá minimum zásahů, které v krajině provádí, nemá potřebu měnit její ráz, ale spíše čist její vlastní tvary a znaky a své stopy v ní utvářet tak, aby s ní přirozeně splynuly. Putování se objevuje i v akci Jana Mlčocha – Výstup na horu Kotel (1974).

Ale i pro další umělce se stala chůze důležitou součástí akce, jako u Mariana Pally a jeho Cesty za dotykem (1983), nebo Milana Maura, jehož „poutě“ určovaly přírodní elementy, jak v jeho celodenním putování za sluncem (1988), tak v jeho akci, kde vstoupil do řeky a nechal se unášet jejím proudem (1983). Inspiraci k této akci našel v jeho dětství, jak sám říká: „*Nejhezčí část svého dětství jsem prožil u řeky. Každý její detail se mi vryl do paměti. Proto v průběhu let registruji všechny její změny. Vymílání břehů, přesouvání koryta, vznik nových tůní, tvoření mělčin. Všechno je pomalé, ale nezadržitelné. Tajemné a zákonité.*“⁶³

Také Richard Long a Hamis Fulton učinili z prosté chůze umělecké dílo. Nejznámější se staly asi Longovy rovné linie vychozené v krajině v určitém omezeném úseku, které na fotografiích silně působí svou pravidelností vůči nepravidelnému přírodnímu okolí. Chůze jako výrazový prostředek však u Longa nabrala i mnoha jiných podob. Často se pouštěl do delších mnohadenních výprav po britské krajině i do zcela exotických destinací (Japonsko, jižní Afrika, Himaláje atd.). Z nich pak často vystavil jedinou zvětšenou fotografii doplněnou jednoduchým bezpatkovým písmem s několika charakteristikami dané cesty – šlo o jakési moderní západní haiku, napůl vizuální, napůl slovní. Stopy po chůzi ale mohly nabývat i zcela jiných podob, často nejjednodušších geometrických útvarů úsečky a kruhu. Buď zkusil jít krajinou zcela ve směru určité linie nezávisle na cestách či tvaru terénu nebo zase v různě vzdálených kruzích sám sebou opisoval kružnice kolem nějakého význačného bodu po několik dní. Jindy naopak nechal sám sebe procházet v rámci určitého kruhového území po všech místních cestách a z celé akce pak vystavil pouze mapu s vyznačenými cestičkami. Long posunul jak pojetí umění, tak i samotné chůze. Posunul osamělou chůzi do roviny jakéhosi prchavého artefaktu, obdobnému pomalému pravidelnému tanci, ale za silného vnitřního prožitku vlastního těla uprostřed či uvnitř určité krajiny. Tomuto prožitku také pomáhá velká strohost až přísnost všech Longových počínů, kdy je evidentní naprosté soustředění na chůzi samotnou (spojenou s přenocováním v přírodě) a maximální naladění na přítomné vjemy z okolní krajiny, aniž by bylo vše neustále podrobováno intelektuální nebo umělecké reflexi, která nám často zážitek z krajiny kalí.

⁶³ Morganová, P.: *Akční umění*, Olomouc 2009, ISBN 978-80-904149-1-4, str.91

Zajímavý přístup k chůzi najdeme u tvorby Karel Adamuse, který od roku 1983 vytváří tzv. peripatetické kresby, které už svým názvem poukazují na spojitost chůze a tvorby. Tyto kresby, jsou peripatetickou poezií, kterou autor vytváří za chůze. Tématem prvních Adamusových prací tohoto typu byl samotný rytmus chůze, jednotlivých kroků, vymezení vzdáleností. Východiskem, jak píše Zemánek, bývá pro autora často sémantický text, nějaký pojem, nebo piktogram, jehož záznam je v procesu chůze modifikován v kaligraficky cítěnou kresbu; u jiných prací jde o samotné gesto psaní. Adamusova peripatetická kresba je výsledkem působení několika činitelů najednou.- je utvářena aktivitou kráčejícího těla, rytmem jeho chůze, tepem srdce, ale také tvary terénu a vlivy okolního prostředí, především atmosférických a povětrnostních podmínek. (Zemánek, 2005)

Americká spisovatelka Rebecca Solnitová píše o tom, že *„chůze je jako čtení v krajině anebo ve vlastním srdci“*. Dále tuto myšlenku dále rozvíjí: *„Myslím, že rytmus chůze vyvolává také určitý rytmus myšlení. Pohyb po krajině protiřečí pohybu, jakým na sebe navazují myšlenky, anebo naopak tento pohyb povzbuzuje v podivuhodném souzvuku mezi vnitřním a vnějším pohybem, jenž vyvolává představu, že duch je také jakousi krajinou a chůze způsobem, jak ji překonat.“*⁶⁴

Putování se objevuje i u Františka Skály, který podnikl cestu z Prahy do Benátek. Jeho putování můžeme podle Zemánka chápat jako výraz důvěry v bezprostřednost konkrétní smyslové skutečnosti, v naivitu vlastního prožitku, vlastního vidění reality. (Zemánek, 2005) Autor k tomu sám říká: *„Největší zážitek z této cesty je překonání vzdálenosti rychlostí přirozenou člověku. Dostal jsem se do absolutní harmonie s přírodou a všechno jsem intenzivně vnímal. Po dvou letech jsem byl schopen vybavit si cestu téměř krok za krokem, tak jak dny následovaly po sobě. ... Možnost prožít nepřerušenu řadu dní tímto přirozeným způsobem zůstává nejsilnějším (a nepřenositelným) zážitkem v mém životě. Myslím, že málokdo z takzvaně svobodných lidí vybavených všemi ‚šetřiči‘ času si tento přepych ve své honbě za konzumním způsobem života může dovolit.“*

Propojení vlastní tělesnosti a přírody se stává důležitým prvkem. Vladimír Havlík pojímá v akcích Obydlí (1978) a Pokus o spánek (1982) krajinu jako „zemědům“. *„Jakoby pohřbený, jakoby mrtvý. Přikrytý loukou... Tíha hlíny a tíha vědomí. Vůně trávy. Zdálo se: nejpřirozenější způsob*

⁶⁴ dostupné na <http://www.sedmagenerace.cz/index.php?art=clanek&id=241>, cit. 8.6. 2010



Karel Miler – Cítěn svěží trávou (1976)



Tomáš Ruller - akce v rámci mezinárodní dílny Expanded Theatre (1983)

*spánku. Přesto – neusnul jsem.“ Jak píše Cílek: "Mnohem lépe chápu ty krajiny a ta místa, kde jsem se dostal do podzemí nebo alespoň spal v přírodě. Země sama nakonec sděluje nejvíc tomu, kdo se neptá moc hlasitě. Ta nejlepší tajemství se nám jen připomínají, ale neukazují."*⁶⁵.

Blízký přístup k tvorbě Havlíka najdeme i v akci Kontakty (1967-69) Milana Kozelky, který v zimě roku 1980 asi 30 min. ležel na pláni v Suchdole u Prahy, až úplně zapadal sněhem, tuto akci pak zopakoval v Karlových Varech, kde se během čtyř hodin nepohnutého ležení nechával zapadat listím. Objevuje se tu touha člověka splynout s přírodou, nechat se jí pohltit, stát se její součástí. V Havlíkových poetických akcích však nejde o extrémní nasazení jako právě u Kozelky, což dokazuje akce Otisk v dešti - několik minut před začátkem letního deště si lehl na sluncem prohřátý chodník, zespoda pociťoval kámen a teplo a seshora déšť a chlad. Po této akci zůstal na chodníku pouze otisk lidského těla, který za chvíli splynul se svým okolím.

Také Karel Miler se zabýval vizualizacemi určitých pojmových vymezení, vztahovaných ke konkrétní situaci přírodního prostředí. V jeho pracích se prosazuje jakási metaforická reflexe konkrétní situace v krajině (Cítěn svěží trávou 1976). Prožitek z vnímání přírody se objevuje v akci Tomáše Rullera (1983) v rámci mezinárodní dílny Expanded Theatre v Polsku. *„Stál jsem hodinu nepohnutě na čáře příboje, vnímal moře, mraky, slunce, vítr a zároveň, aniž bych se ohlížel, i to, co se dělo za mnou na pláži. Hlasy lidí, jejich náladu, reakce.“* Síla akce spočívá v minimálním gestu, které dokáže navodit zajímavé napětí, vtáhnout diváka do téměř nepostřehnutelného děje a nechat ho zažít něco neobvyklého. O mořském horizontu se vyjadřuje ve své tvorbě i Martin Mainer: *„Jako dítě jsem si představoval na konci světa plot. Dnes si to tak nepředstavuji, připadá mi důležité se občas podívat na mořský horizont, tím spíše, že náš český horizont je příliš hrbolatý a blízký. Jistým symbolem konce světa je pro mne nejzazší kraj země, kam mohou oči dohlédnout, což je horizont na moři – je to mystické místo, kde se propojují světy.“*⁶⁶

⁶⁵ Cílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7, str.213*

⁶⁶ Mainer, M.: *in Katalog k výstavě Krajina v současném umění 22:6:-29.8. 1993, Dům u Kamenného zvonu, Sorosovo centrum současného umění, Praha 1993*

9. Didaktický projekt

Při tématu úhel pohledu v didaktickém projektu jsem se chtěla zaměřit především na to, jak kdo vnímá prostředí, ve kterém žije, kde se vyskytuje, jaký kdo má přístup k přírodě, krajině, co pro něho znamená. Jak náš okolní prostor prožíváme, jaké v nás vyvolává pocity, jak nás ovlivňuje.

Část didaktického projektu jsem vyzkoušela na Oddělení dětské hematologie a onkologie v nemocnici Motol, které mám možnost navštěvovat v rámci výtvarných dílen. Věková skupina dětí byla velmi různorodá (8 -18 let). Úkoly jsem musela přizpůsobovat věku a náladě zúčastněných dětí až na místě, nikdy jsem nevěděla, jaká skupinka dětí se sejde, kdo bude mít náladu a energii tvořit. Tudíž jsem nemohla počítat s konkrétní věkovou skupinou a ani s počtem zájemců. Teoreticky je můj projekt určen pro starší děti - věková skupina 14 let. Všechny z odučených hodin byly realizovány právě v nemocnici Motol, zbytek neodučených hodin je koncipován pro děti na základní škole (8. třída – jelikož to je právě ta věková skupina, se kterou jsem nejčastěji přicházela do kontaktu v nemocnici). Projekt mi přišlo zajímavé realizovat právě v nemocnici. Děti tu mnohdy tráví dlouhý čas než projdou všemi chemoterapiemi a kontakt s venkovním prostředím je díky snížené imunitě velmi omezený. Najednou se tak musejí sžít s prostředím nemocnice, které se pro ně stává jejich dočasným prostorem, místem pro život. Projekt jsem tedy nemohla zakládat na přímém kontaktu s krajinou a přírodou, respektive úkoly založené právě na přímém kontaktu s místem jsem nerealizovala, pouze je zahrnula do svého projektu. Mou snahou bylo především zprostředkovat jim kontakt s okolním světem a alespoň mentálně se společně přenést na místa jiná, než kde se právě nelézají. Cílem pro mne bylo, aby si děti tyto úkoly v představách prožily a uvědomily si, jakou vazbu má člověk na jednotlivá místa a stejně tak i naopak – jaký vliv má i člověk na prostředí, ve kterém žije.

▪ **Místo, na které se rád vracím**

Úkolem bylo v představách a v myšlenkách se vrátit na své oblíbené místo, snažit se vybavit si jeho specifika, atmosféru, to co je na něm přitahuje a snažit se ho následně převést do prostorové podoby pomocí modelování.

Motivace: atmosféra místa, osobní kontakt s místem, vzpomínky na místo,

Výtvarná technika: modelování

Přidaná hodnota: uvědomování si vazby na konkrétní místo, citové zaujetí krajinou (nejen percepce skutečnosti, ale i utváření vlastní krajiny)

Výtvarná kultura: Miloš Šejn, Karel Malich

Výtvarný problém: přepis prožitého prostoru



Marek (12 let) Maják na Sicílii, kam s rodiči jezdí o prázdninách



Andrea (14 let, po zákroku na mozku) Kopec Kamík, kam ráda chodí se psem. je tu výhled na celé jejich město, tři body pod kopcem znázorňují jejich dům, kamarádky dům, dům starostky (kterou nemá ráda)

▪ **Jak se na svém oblíbeném místě cítím**

Cílem bylo pomocí abstraktní malby vyjádřit pocity, které zažívám na určitém místě.

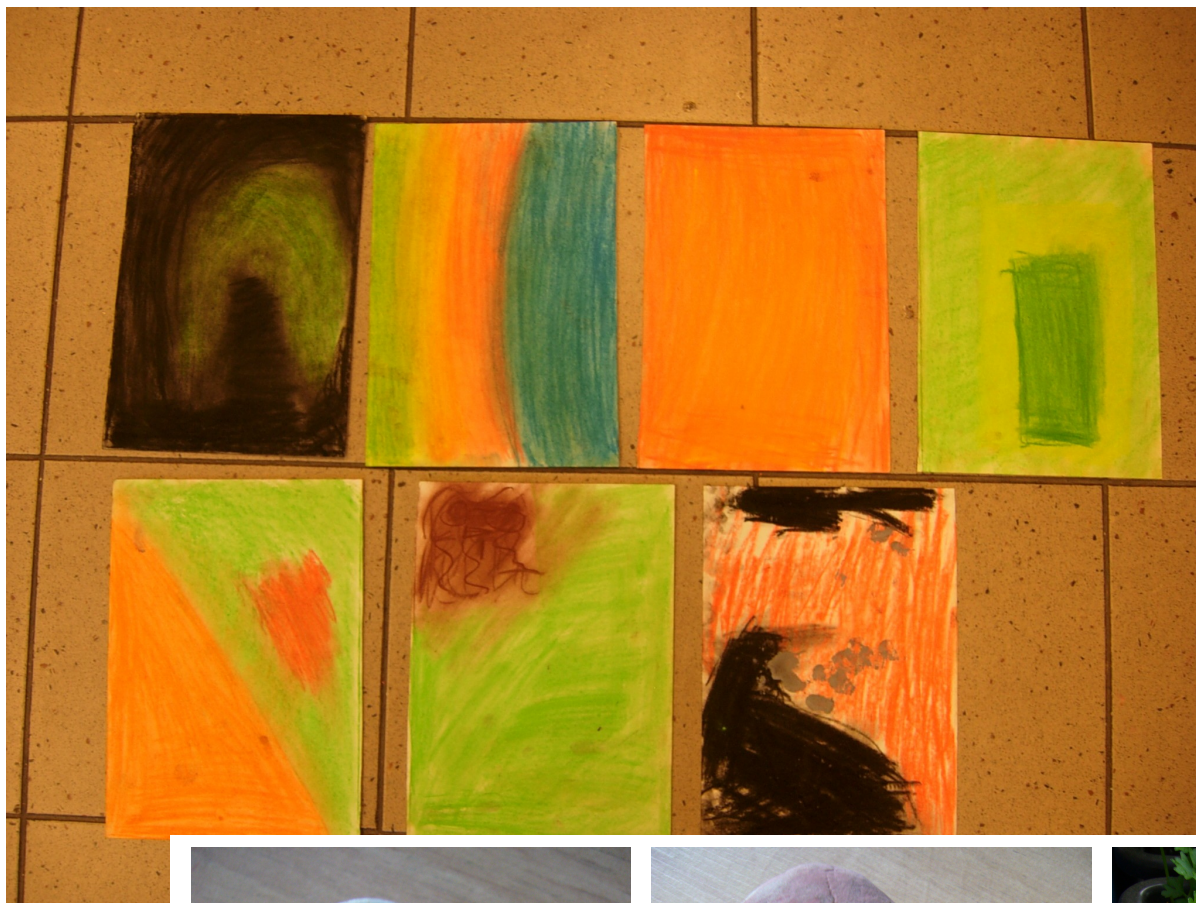
Motivace: pocity, nálady, tělesné prožitky, které ve mne místo vyvolává

Výtvarná technika: malba

Přidaná hodnota: uvědomování si pocitů, která v nás místa zanechávají – psychické působení prostředí

Výtvarná kultura: Jean Fautrier, lyrická abstrakce

Výtvarný problém: zhmotnění vlastních pocitů



- **Kámen – b**
 Úkolem dět
 Následovak
 kámen krab
 prostředí a
 prostředí. U
 k dispozici a



připomínají.
 , vyrobil každý pro
 vyskytuje, v jakém
 nstít ji tak do jejího
 v nemocnici

Motivace: oživování kamene, hledání tvarů, haptický kontakt, zasazení výtvoru do prostředí (koncept)

Výtvarná technika: malba na kameny

Přidaná hodnota: fantazie

Výtvarná kultura: František Skála

Výtvarný problém: hledání známých tvarů

- **Obydlí, úkryt pro přírodninu**

Z vybraných přírodnin, které jsem přinesla si každý našel tu, která mu byla nějak blízká (tvarem, strukturou...). Úkolem bylo pro tuto přírodninu vymodelovat obydlí, úkryt – do kterého by vzhledově zapadala. Cílem tedy bylo přizpůsobit prostředí přírodnině tak, aby s ním splynula, byla v něm bezpečně ukrytá.

Motivace: tvar, struktura, povrch

Výtvarná technika: modelování

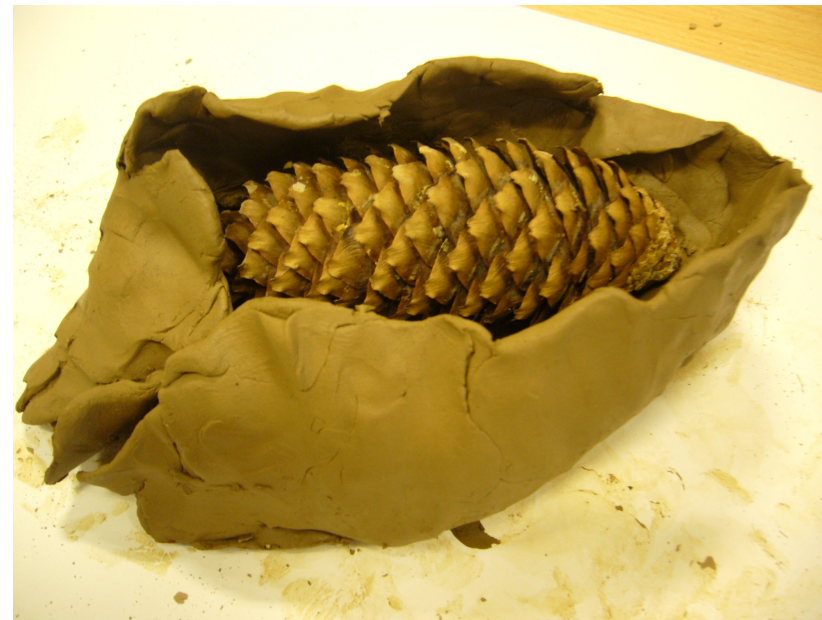
Přidaná hodnota: intenzivní pozorování přírodních tvarů

Výtvarná kultura: současný design, architektura

Výtvarný problém: hledání podstatných vlastností přírodnin a jejich následné přenesení (vymodelování) do hlíny



Martina (14 let)



Andrea (14 let)

- **Splynout s místem**

Úkolem bylo pomocí malby na ruku se pokusit splynout s určitým prostředím (výběr prostředí záleží na jednotlivci). Motivovala jsem to jako místo, na kterém bych právě teď rád byl. Úkolem bylo přizpůsobit část těla (v našem případě ruku) barvou a kresbou

konkrétnímu prostředí, tak aby se stala jeho součástí a skryla se tak v něm – maskování.

Motivace: mimikry, svět přírody a zvířat

Výtvarná technika: malba na tělo

Přidaná hodnota: vizuální přizpůsobování se prostředí, jeho intenzivní a detailní vnímání

Výtvarná kultura:

Výtvarný problém: výtvarný přepis přírodních struktur, zbarvení, kreseb



Andrea (14let) a Michaela (15 let)

▪ **Změna pohledu**

Úkolem bylo využít vlastní fantazii a pomocí nalepených výstřižků si svůj výhled vylepšit k obrazu svému. Okno je nějakou dobu jediným „spojením“ pacientů s venkovním světem.

Motivace: fantazie, skutečnost a sen

Výtvarná technika: koláž

Přidaná hodnota: provázání vlastního světa se světem venkovním, osvojení si okolí

Výtvarná kultura: surrealismus

Výtvarný problém: narušení viděné reality pomocí výtvarného dotvoření, její posun do jiné roviny



Michaela (14 let) – ráda kouká na hvězdy, které v Praze nevidíme. Tak si je na okno vyrobila.

- **Úhel pohledu**

Úkolem bylo pomocí fotoaparátu pořídit sbírku snímků, které zachytí prostor nemocničního oddělení v jiném světle- opak všedního vnímání. Nový pohled na prostor, ve kterém se pohybují (např. pod vlivem jiného nasvětlení, zajímavé průhledy, efekty..)

Motivace: nový pohled, nevšednost

Výtvarná technika: fotka

Přidaná hodnota: intenzivnější vnímání prostoru, ve kterém se pohybují

Výtvarná kultura:

Výtvarný problém: zachycení nové atmosféry, využití možností fotoaparátu



- **Město – barevná mentální mapa**

Úkolem bylo na zvětšenou mapu města pomocí barev a popisků, symbolů atd. vyznačit své pocity z různých míst, jak na mne jednotlivá místa působí, kde jsem něco intenzivního zažil, která místa jsou pro mne příjemná, které části města zase naopak nevyhledávám, vyhýbám se jim.

Motivace: působení míst, jejich atmosféra, zážitky spojené s místy

Výtvarná technika: kresba

Přidaná hodnota: uvědomování si osobního vztahu k místům, kde se pohybují, žijí

Výtvarná kultura: projekt offcity_najt <<http://www.offcity.cz/2009/04/page/2/>>, cit.8.6: 2010

Výtvarný problém: jednoduché vizuální vyjádření pocitů, tvorba symbolů, symbolika barev



Projekt offcity najt <<http://www.offcity.cz/2009/04/page/2/>>, cit. 8.6: 2010

- **Zvuky míst**

Úkolem je pořádit zvukovou stopu své cesty do školy (nebo i jinou, kterou ale procházím téměř každodenně, je tedy pro mne běžnou,

všední a rutinní – délka trvání cca 20min.). Nahrávku si každý přinese a na společné hodině si ji pustí do sluchátek, následuje pozorné poslouchání nahraných zvuků a pokus o jejich vizuální ztvárnění – k dispozici úzký a dlouhý list papíru, cestu zaznamenávám jako komiks, tedy přesně tak, jak jdou zvuky po sobě, seriálově pouze jako abstraktní malbu.

Motivace: intenzivní vnímání kvality zvuků, jejich barevnost, hlasitost

Výtvarná technika: malba

Přidaná hodnota: vnímání dosud nepovšimnutých zvuků, zvuky jako atmosféra místa, mentální přemístění se na poslouchané místo

Výtvarná kultura: orfismus

Výtvarný problém: přenesení akustického do vizuální podoby

▪ **Vzkaz místu**

Žáci si vyberou místo v krajině, které je osloví a pomocí přírodních materiálů, přírodních barviv, otisků... vytvoří minimální zásah do krajiny, který bude korespondovat s konkrétním místem. Text by byl psaný latinkou. Mělo by jít o slovo, které vystihne jejich pocit z místa, atmosféru místa, genius loci (např. volnost, napětí, bezpečí...). Úkolem je, aby studenti jeho podobu přizpůsobili prostředí, které si vyberou (osloví je). Ve výsledku budou jednotlivá písmena textu přizpůsobena povaze místa - použití podmínek, které jsou přímo spjaty s konkrétním prostředím, terénem a materiálů pocházejících z tohoto prostředí.

Motivace: genius loci, komunikace s přírodou, krajinou, místem

Výtvarná technika: land art

Přidaná hodnota: vztahování se k přírodě, navázání osobního kontaktu s místem

Výtvarná kultura: Miloš Šejn

Výtvarný problém: písmo a jeho zasazení do konkrétního prostoru, materiál jako výrazový prostředek

Reflexe:

Úkoly realizované v Motole jsem přizpůsobila možnostem, které toto místo skýtá a především samotným dětem. Myslím, že by se

daly použít i ve školním prostředí. Jsem si samozřejmě vědoma toho, že hodiny, které jsem zde odučila, nejsou zcela typické. I když jsem se snažila k hodinám zde odučeným přistupovat tak, jak jsem zvyklá ze školní praxe. Specifičnost je dána samotným prostředím nemocnice a citlivou situací dětí. Tu jsem se snažila v mých úkolech brát na vědomí, ale zase v ní nějak zbytečně nezabředávat. V přístupu k dětem tady nemohu předstírat, že žádná nemoc není a vytvářet iluzi bezstarostného života, na druhou stranu zase nemohu svůj přístup k nim zakládat právě na jejich těžké situaci. Je třeba volit něco mezi tím, popovídat si s nimi o tom jak jsou na tom (pokud mají zájem), ale také přivést je na jiné myšlenky. Přístup jak s dětmi přirozeně komunikovat se dobře hledá u dětí rodičů. Ale také u sestřiček a doktorů. Sledovala jsem, jak rodiče (kteří tu s dětmi často jsou) se svými potomky komunikují. Komunikace založená na partnerství.

Většina dětí, s kterými jsem tady pracovala nemá problém mluvit o své situaci, působí velmi vyrovnaně (i když se samozřejmě občas najde slabší chvílka). Nejvíce mě zaujala jejich duševní vyspělost, která často vůbec neodpovídala jejich věku (to se projevilo dokonce i v jejich výtvarném projevu). Překvapil mě jejich životního nadhled, vyrovnanost, které jsou až inspirativní.

10. Výtvarný projekt

Ve výtvarném zpracování tématu se zabývám zásahy do přírody. Nejde mi o přetvoření přírody, ale o její dočasnou proměnu. Vždy jde o zcela nenápadný zásah, tak aby zcela zapadl do daného prostoru. Moje zásahy spočívají v úsporném přístupu k prostředí. „*Není třeba velkých akcí, stačí například pohnout nepatrně kamenem. Neboť i v těch nejobyčejnějších zážitcích je obsažena podstata života.*“⁶⁷ Zásah bývá skoro neviditelný, někdy se objeví jen vnímavému chodci. Vlastně jde o jakousi zkoušku prahu citlivosti kolemjdoucího „diváka“. Důležitá je tu pro mne právě iluze, zkoušení diváka. Jakési vybízení k aktivnímu přístupu k dílu.

Při samotném procesu tvorby pro mne je nejdůležitějším uvědomování si okolního světa jinak, přírodní jevy vnímat intenzivněji a soustředěněji než obvykle, navázat s konkrétním místem dialog.

Zásahy do krajiny jsem nikdy nepromýšlela dopředu, neplánovala jsem je, pouze jsem procházela mně blízká místa a nechávala jsem je, aby mne oslovila.

Konečnou verzí mého výtvarného projektu je série fotek cest. V mé práci se stala důležitým místem právě cesta. Vybrala jsem si ji proto, že je lidmi často považována za pouhé místo přemístění odněkud někam. Samotnou cestu nevnímají a často ani její okolí. Mou snahou bylo vytrhnout je z tohoto jakéhosi stereotypu a nechat je si cestu prožít. Důležitý je tu pro mne moment překvapení. Nabízím chodci jiný úhel pohledu.

⁶⁷ *Marian Palla in. Morganová, P.: Akční umění, Olomouc 2009, ISBN 978-80-904149-1-4, str. 81*











11. Použitá literatura

1. Bregantová, P. a kol., ed. Platovská, M., Švácha, R.; rejstřík zprac. Horová, A.: Dějiny českého výtvarného umění; [Díl] 6, [část] 1. 1958-2000 Academia, Praha 2007. ISBN 978-80-200-1487-X
2. Brouzek J.: Dějiny předoasijského a egejského umění -skripta FF UK, Praha 1982.
3. Cílek, V.: Mudra P., Ložek V. a kolektiv: Vstoupit do krajiny Dokořán, Praha 2004 ISBN 80-86569-58-6
4. Cílek, V.: Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-042-7
5. Cílek, V.: Makom, Dokořán, Praha 2004. ISBN 80-86569-91-8
6. Člověk a příroda v novodobé české kultuře, NG v Praze 1989, Sborník symposia v Plzni, ISBN 80-7035-000-8
7. Day, CH.: Duch a místo, Era, Brno 2004. ISBN 80-86517-95-0
8. Gojda, M.: Archeologie krajiny. Vývoj archetypů kulturní krajiny, Academia 2000, ISBN 80-200-0780-6
9. Gurevič, A.: Kategorie středověké kultury, Praha 1970. ISBN
10. Hájek, P ed.: Krajina zevnitř, Malá Skála 2002. ISBN 80-902777-8-0
11. Chalupecký, J.: Nové umění v Čechách, H&H, Praha 1994. ISBN 80-85787-81-4
12. Krajina jako kulturní prostor. Tvář naší Země - krajina domova, II, Studio JB, 2001. ISBN 80 86512-03-7
13. Krajina v současném umění, katalog k výstavě v galerii hlavního města Prahy, Dům U kamenného zvonu, Praha 1993.
14. Kratochvíl, Z.: Filosofie živé přírody, Herrmann a synové, Praha 1994. ISBN
15. Kratochvíl Z.: Mýtus a filosofie, věda I. II., Praha 1993. ISBN
16. Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha 1989. ISBN 80-207-0087-0
17. Librová, H.: Sociální potřeba a hodnota krajiny, Univerzita J. E. Purkyně v Brně - FF, 1987, ISBN 55-996-87
18. Librová, H.: Láska ke krajině?, Blok, Brno 1988, ISBN 47-009-88
19. Morganová, P.: Akční umění, Olomouc 2009, ISBN 978-80-904149-1-4

20. Pacner, M.: Proměny země - obrazy, přírodní reliéfy, zemní realizace. Katalog výstavy, vydalo Okresní muzeum a galerie v Jičíně 17.4. - 8.6.2003. ISBN 80-86415-20-1
21. Sádlo, J., Hájek, P., ed. Krajina a revoluce, Malá skála 2005. ISBN 80-86776-02-6
22. Sádlo, J. a kol.: Krajina a revoluce - Významné přelomy ve vývoji kulturní krajiny českých zemí, Malá skála 2008. ISBN 978-80-86776-06-4
23. Schama, S.: Krajina a paměť, Argo, Praha 2007. ISBN 978-80-7203-803-9
24. Schulz, N.: Genius loci. K fenomenologii architektury, Odeon, Praha 1994
25. Stibral, K.: Proč je příroda krásná?, Dokořán, Praha 2005. ISBN 80-7363-008-7
26. Svobodová, H.: Krajina jako domov, Impreso, Žďár nad Sázavou 1996. ISBN 80-90098-5-7
27. Valenta, J.: Scénologie krajiny, Kant, Praha 2008. ISBN 978-80-86970-68-4
28. Wittlich, P.: Umění a život – doba secese, Artia, Praha 1987.
29. Zelenka, J. a kol.: Percepce krajiny a genius loci, Gaudeamus, Praha 2008. ISBN 978-80-7041-191-9
30. Zuska, V.: Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny, Triton, Praha 2001. ISBN 80-7254-194-3

Výstavy:

- Doteky – Mezinárodní symposium v přírodě 15.5. - 25.5.2001, 3. pracovní setkání pedagogů a studentů vysokých výtvarných škol na Sýpce Klenová
- Zemánek, J.: Od země přes kopec do nebe - o chůzi, poutnictví a posvátné krajině, Klenová: Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice; Arbor vitae; Galerie Klenová, 2005. ISBN 80-86300-66-8
- Katalog výstavy Proměny krajiny v českém umění 20. st., NG v Praze, Praha 1997. ISBN 80-7035-148-9
- Double fantasy – Krajina /obraz /fotografie 22. 4. - 4.7.2010, Galerie Rudolfinum