

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra teorie kultury

(Kulturologie)

Eva Dryjová

Putování geniem loci (Kulturní krajina Čech)

Wandering thought Genius loci (Cultural landscape of Bohemia)

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne 3. 9. 2008

Eva Dryjová

# Obsah

<b>1. Úvod - krajina jako kulturologické téma</b> .....	4
1. 1. Krajina jako fenomén.....	6
1. 2. Čas v krajině.....	7
1. 3. Pojetí prostoru (krajina jako prostor života) .....	7
1. 4. Porozumění krajině.....	9
<b>2. Krajina jako přírodní a (!) kulturní prostor</b> .....	10
2. 1. Krajina jako přírodní prostor.....	10
2. 1. 1. Historická strukturace krajiny .....	10
2. 1. 2. Kategorizace historické krajiny podle M. Gojdy.....	14
2. 1. 3. Vytváření a historie (české) kulturní krajiny.....	15
2. 2. Krajina jako kulturní prostor .....	20
2. 2. 1. Fenomén „Domova“ .....	21
2. 2. 2. Paměť krajiny .....	25
2. 2. 3. Myšlení o krajině .....	26
2. 2. 4. Estetikou ke krajině.....	27
<b>3. Historický nástin vztahování se člověka ke světu - krajině</b> .....	29
3. 1. Období neolitické revoluce .....	29
3. 2. Počátky křesťanství – od posvátných míst k sakralizaci celé krajiny .....	30
3. 3. Novověk .....	32
<b>4. Genius loci</b> .....	33
4. 1. Od posvátna ke každodennosti (a zpět) .....	38
<b>5. Prapočátky poutnictví</b> .....	41
5. 1. Cizinec a cizost (aneb pozice jednotlivce).....	41
5. 2. Chůze jako tvůrčí akt .....	42
5. 3. Hlas krajiny .....	43
<b>6. Krajina jako vztah</b> .....	45
6. 1. Jedinec a společnost.....	45
6. 2. Nová religiozita .....	46
<b>7. Krajina v zrcadlení umělecké reflexe</b> .....	48
7. 1. Úvod.....	48
7. 2. Antika.....	50
7. 3. Středověk .....	51
7. 3. 1. Románské a gotické umění.....	51
7. 4. Renesance a manýrismus .....	52
7. 4. 1. Krajina jako pozadí.....	53
7. 5. Baroko (vztahování se k Bohu skrze tento svět) .....	54
7. 6. Romantismus – romantismy.....	56
7. 6. 1. Romantismus jako pojem .....	58
7. 6. 2. Subjekt v krajině (krajina v subjektu?) .....	60
7. 6. 3. Krajinou Karela Hynka Máchy a Caspara Davida Friedricha.....	62
7. 7. Realismus a moderní umělecké směry.....	70
<b>8. Zrcadlení posvátného v ireálném</b> .....	72
<b>9. Závěr – shrnutí</b> .....	76
<b>10. Obrazová příloha</b> .....	79
<b>11. Wandering thought Genius loci (Cultural landscape of Bohemia) – Abstract</b> .....	90
<b>12. Seznam použité literatury:</b> .....	92

*„Jak si znovu oživit vnímání krajiny v podobě obrazů a příběhů, které v jejich tvarech a stopách můžeme vyčíst, jak znovu objevovat paměť žijící země a krajinu jako místo v srdci.“*

Jiří Zemánek<sup>1</sup>

## 1. Úvod - krajina jako kulturologické téma

Moje cesta ke „krajíně jako tématu diplomové práce“ začala bezesporu v oblasti emocionality. Užasnout nad krásným místem není v české krajině těžké – postupně jsem si uvědomila, že moje vlastní chování se spontánně podřizuje principům – o nichž budu v celé práci mluvit – „přibližování se“ kulturní krajině: krajina mého srdce je krajinou domova – mám svou krajinu a v ní místa „nadosobní fascinace“ – prostoupená oním „čímsi“, co jsem našla v knize Martina Stejskala pod označením *genius loci*. To ve mně probudilo zájem studovat tento fenomén a v kontextu jeho širších souvislostí jsem se propracovala ke konceptu kulturní krajiny, jejímž je výrazem.

Stěžejní otázka a vlastně výchozí hypotéza mé práce tedy zní: Jak lze identifikovat a uchopit fenomén *genia loci*, jak jej můžeme vřazovat do prostorového kontextu – do kulturní krajiny? A je-li přítomen v krajině „objektivně“, jak se k ní máme vztahovat? Jak je vztah člověka (subjektu) ke krajině formován a ustaven? Můžeme sledovat proces historického utváření krajiny (fyzické), postupovat přes myšlení o krajině k praktické činnosti, jakou představuje například putování. Přitom nutně narazíme na odvěkou otázku tvůrčí reflexe krajiny v umění – ať ve výtvarném či ve slovesném – vždy jde o způsob, jak se ke krajině přiblížit.

Krajinu lze nahlížet z různých úhlů – jinak ji bude zkoumat a interpretovat filosof, jinak přírodovědec, jinak historik, jinak sociolog. Mojí ambicí je postupovat od historického pojetí vývoje krajiny k myšlení o krajině a v kulturologické interdisciplinarity (možná?) odhalit souřadnice lidské sebeidentifikace v krajině. Přitom chci sledovat aspekty umělecké imaginace a využít intuitivního *genia loci* jako vlastního prostředku ke „čtení krajiny chodidly“. Ono deklarované *myšlení o krajině* principiálně souvisí s ustanovením jejích kategorií – fenoménu

---

<sup>1</sup> Zemánek, J. (2005): „Úvod“ in Zemánek J. (ed): *Od země přes kopec do nebe...*, str. 10

domova, paměti krajiny atd., přičemž zásadně vycházím z pozice „krajiny jako takové“ (Jiří Sádlo) a z předpokladu utváření paměti krajiny přítomností člověka, jak je formuluje Václav Cílek. Mým cílem tedy není nějaká dalekosáhlá hloubková studie historie lidstva, ale pouze nástin možnosti přístupu ke krajině jako kulturologickému tématu – jde o prezentaci různých vědeckých přístupů, o to, jak „uchopit krajinu chodidly“ – vždyť poutník a jeho chůze obsahuje v sobě potenciální porozumění krajině a zároveň představuje i způsob jejího vytváření. Tím vším prostupuje ona obtížně definovatelná snaha o (snad) tvůrčí setkání s geniem loci jako jakýmsi tajemným prostředníkem k pochopení světa, který nás bezprostředně obklopuje.

Z části budu vycházet z poznatků archeologie, sociální ekologie v kombinaci s historiologií. Ta se zabývá zejména historickými obdobími od paleolitu přes neolit až po středověk, někdy i dále. Přesto její práce z větší části zkoumá společnosti zemědělsko-řemeslného charakteru, využívající pouze přírodní, zvířecí a lidskou energii. Archeologie jako hlavní zdroj údajů pro mou rekonstrukci krajiny poslouží lépe svým úhlem pohledu. A částečně – jako tenká červená linie – budu zohledňovat také stanoviska kulturní ekologie z pohledu Jitky Ortové: 1. „Lidé jsou jedním z druhů, který má v biosféře, respektive v řetězci ekologických souvislostí oprávněné místo i důležitou roli“ (Ortová, 2002, str. 43). S lehkým nádechem problematiky „trvalé udržitelnosti“. Tedy jde v první řadě o postižení genia loci ve struktuře krajiny – z paměti krajiny – a (nebo) o jeho identifikaci z hlediska estetického. Jistěže se nemohu vymanit úplně z antropocentrického přístupu ke krajině – navíc beru-li ji jako kulturní fenomén. Troufám si tvrdit, že skutečná „síla“ krajiny se může projevit skrze lidskou kreativitu. Tím se navracím k „zapuzenému“ estetickému vnímání krajiny a k její umělecké reflexi, což poslouží jako svědectví. Skrze práci umělce se vyjevuje pravdivá výpověď krajiny, krajina může být personifikována: krajina, která vnímá poutníka jako cizince. Naznačuji zde způsob další „komunikace“ s krajinou (pro mne jediné možné směřování): oživení intuitivní složky myšlení umožní probudit genia loci.

A byl to opět primární, bezpochyby emocionálně zabarvený impuls, který mne nasměroval k myšlence rozšířit tuto práci o zkoumání a lokalizaci onoho záhadného genia loci v kulturní krajině francouzské Bretaně. Podnikla jsme první kroky k „seznámení“ – odjela jsem na půlroční pobyt a začala se shromažďováním materiálů o této zemi „větru a deště“. Možná jsem pocítila přítomnost genia loci v „chůzi krajinou“, v její vůni rašeliny a moře, v legendách, mýtech a příbězích o mrtvých – které například i V. Cílek s kategorií genia loci spojuje (viz dále) –, v

kontaktem s výrazným fenoménem místního jazyka,<sup>2</sup> ale bohužel musím konstatovat, že doba pro nalezení věrohodných, tj. z vědeckého hlediska jakkoli relevantních zdrojů byla příliš krátká a tak jsem byla nucena od svého původního záměru upustit.

## 1. 1. Krajina jako fenomén

Podle toho, jak člověk vnímá sám sebe a sebe ve vztahu ke světu, k životu a smrti a k času, vnímá i svůj žitý prostor. Zde postupujeme od kategorií kulturní krajina, fenomén domova, paměti krajiny, *genia loci* až ke „čtení konkrétní krajiny vlastními chodidly“ – tedy k fenoménu poutnictví. Konkrétní způsob návratu ke krajině i k sobě samému lze samozřejmě spatřovat i v individuální výchově k myšlení o krajině. Budeme-li uvažovat o lidském utváření kulturní krajiny z hlediska obdělávání půdy, využívajícího zemědělce apod., nejsme ještě u podstaty krajiny – „Krajina pro nás neznamena okolí nýbrž, to hlavní.“ (Sádlo, 2005, str. 12) Postavme tedy do ústřední role krajinu samu. Pak lze vyslovit předpoklad, že vrátíme-li se k s tímto poznáním opět k člověku a jeho myšlení o krajině, nalezneme ho jako „vnímajícího poutníka“.

Prezentujme obvyklý, tradiční a klasický pohled na krajinu: „Krajina je území vymezené svými kraji, které od nás ke svým krajům ubíhá... území, které se ocitá na kraji zájmu... krajina je nám vzdálena a tvoří kontext toho, co je nám blízké a čemu zprvu krajina neříkáme.“ Archeolog Martin Gojda (Gojda, 2000, str. 20) se ve své definici krajiny odvolává na raně středověký názor, dle něhož šlo o pozemek obhospodařovaný rolníkem – byla to jeho část světa. Filosofie se snaží odlišit pojem krajiny od pojmů příroda, kraj, prostor, teritorium, vlast, domov a zároveň hledat jejich vazby. Termín *teritorium* jako označení krajiny používá výhradně přírodověda. *Kraj* vyjadřuje niterný vztah člověka k místu, kde se narodil. *Krajina* je pak podle M. Gojdy lidský fenomén mající charakter horizontu bližšího než svět a příbuzný obrazu domova. „Krajina představuje určité vidění domova, vizualizaci nás samých v horizontu místa, které je vykrojeno a ve vztahu k němuž rozumíme svému zde a nyní.“ (Tamtéž, str. 25). Gojda vymezuje evropskou kulturní krajinu ve čtyřech etapách historie lidstva – krajina pravěkých zemědělců, strukturovaná krajina, krajina středověké kolonizace, krajina novověku – pomocí kategorie archetypů kulturní krajiny, které jsou buď výsledkem vývoje společnosti, nebo vnějšího impaktu.

---

<sup>2</sup> Bretonština není odvozena z některého z kontinentálních keltských jazyků, jako například galština (i když si z ní možná vypůjčila některé vlastnosti), ale spíše je vychází z brittonické (od velšského slova *Brython*) větve ostrovních keltských jazyků které s sebou do Bretaně přinášeli asi od konce 3. století našeho letopočtu římsko-britští osadníci (srov.: <http://bretonstina.navajo.cz/>).

Používat pojetí krajiny, které nastavuje mechanistická přírodověda, je v této práci naprosto nemyslitelné. Chápat krajinu jako směs biotických a abiotických složek by znamenalo, že v krajině neexistují žádné vlastní zákonitosti. Nutno dodat, že v současnosti převládá pojetí krajiny formulované ekologickými přírodovědci, kteří se ve svém bádání přiklánějí k sociálně teoretickým a filosofickým směrům konce 20. století – objevuje se koncepce krajiny jako fenoménu s vnitřní dynamikou, strukturou a pamětí. Krajina se stává živou soustavou.

## 1. 2. Čas v krajině

Krajina je bezpochyby fenomén, který bychom měli nahlížet z časové perspektivy dlouhého trvání. Ať již se jedná o čas geologický, evoluční, historický, existenciální, tvořený jedincem uvnitř společenských vztahů a v oblasti přírodních struktur. Archeologie může pomoci odhalit dějinnost krajiny. M. Gojda přináší podrobnější dělení krajinného času . Čas je v krajině zhmotněn jednak jako čas událostí, čas dlouhého trvání a posléze jako vnímání času.<sup>3</sup> Jiří Sádlo kulantně shrnuje svůj vlastní přístup ke krajině: jednak vychází při zkoumání krajinných procesů z velkého časového i prostorového měřítka, ale neopomíná i podrobný pohled při němž se dostane na úroveň míst a krátkých časových period. Tímto přístupem si chce autor zajistit potřebnou relativitu, v níž shledává vysvětlení zdánlivého rozporu mezi procesuálním časem velkých měřítek a časem každodenní zkušenosti. Sádlo tak sleduje čas v krajině perspektivou *revolucí*: „Každá událost v čase je zároveň revoluce i pozvolný přechod, proces i náhlá epizoda, zlom i návaznost... výsledek předcházejícího i východisko budoucího... záleží na úhlu pohledu, na měřítku, na čtecím rámci“ (Sádlo, 2005, str. 19).

## 1. 3. Pojetí prostoru (krajina jako prostor života)

S dimenzí času se podle očekávání pojí dimenze prostoru. Nejde jen o součást archaického pocitu sebeidentifikace národa, ale tento aspekt se prosazuje i do Ústav moderních států – občan obětuje svůj život při ochraně hranice či životního prostoru své země. V knize *Kulturní krajina aneb Proč ji chránit* (Dejmal, 2000) přistupuje Ivan Dejmal k problematice krajiny právě prostřednictvím kategorie prostoru.

---

<sup>3</sup> Projevem události je např. pohřeb, vypálení vesnice; projevem trvání jsou jevy typu topografické kontinuity sídelního areálu, výrobní areály, stavba komunikací. Hmotným projevem kolektivního vnímání archaického mytického času se označují místa s koncentrací megalitické stavby, procesní cesty a ohrazené prostory. S představou času v krajině se pojí termín „rituální krajina“ - označení pro cyklický čas venkova, kde život plyne v pravidelném rytmu.

Prostor života je chápán jako dědictví a závazek, je mu prokazována stejná úcta a starost, jako je prokazována předkům – toto pojetí se odráží v pojmech „otčina“ nebo „Matčina země“. Druhá rovina vztahu člověka k místu pokládá důraz na příslušnost k aktivně osvojenému prostoru – jak vypovídají pojmy „Rodná země“ nebo Vlast. Existuje mezi „nimi“ závazek péče, který se vytvořil nikoliv volbou, ale je svědectvím o osobním zranění „Člověka – rodu – kmene – národa – jsou v prostoru doma, je jimi vlastněn s je jim vlastní.“ (Dejmal, 2000b, str. 35)

Člověk je svým zrozením vržen do prostoru, který ve starobylé češtině dostal jméno dědina (místo děděné), místo, kde všichni mají společný vztah k dědům, idolům i bůžkům, místo patřičné a zároveň příslušné je zároveň místem odpovědným, za něž a z něhož odpovídáme. V té době místo v řádu světa odpovídalo místu vnějšímu a to zase místu na nebesích. Patřičné a příslušné místo je v hebrejštině obrazem místa vnějšího.

Samoznakem místa lidí je ohniště; lidé se usadili kolem společného středu, jímž se stal oheň.

D. Ž. Bor (D. Ž. Bor, 2005) spojuje pojem místa s pojmem kruhu. Slova, která v různých jazycích označují město, se velmi často podobají pojmenování kruhu.

M. Gojda (Gojda, 2000) se odvolává na D. Hodrovou, která se ve své práci *Role vědomí v dějinách* (Hodrová, 1994) zabývá evropským pojetím prostoru, tedy i krajiny. Zmiňme jen základní body: Nejtypičtější způsob vnímání prostoru vyznačuje „dualismus“, který rozlišuje světská a posvátná místa<sup>4</sup> – což představuje koncept převzatý již z mytologického myšlení a zpracovaný křesťanským nazíráním na svět. Tento dualistický rozpor dále souvisí s citovým vnímáním prostoru: může docházet k profanaci sakrálního, resp. sakralizaci profánního.

Druhý způsob chápání a kvalifikace k prostoru je modelován na struktuře uměleckého (slovesného) díla. D. Hodrová na základě rozboru uměleckých produktů dospívá ke konceptu tzv. *dvojitýho typu míst*. Nadsmyslovým místem je v tomto pojetí „krajina duše“ – cesta individua i celku z prostoru vnějšího k prostoru vnitřnímu (z pocitu diváka do pocitu aktéra). Ve 20. století nastává proces reinteriorizace – návrat dovnitř, do nitra duše a myšlení. Děje se tak svým

---

<sup>4</sup> M. Eliade: „Posvátné a profánní jsou dvě modalities bytí na světě, dvě různé existenciální situace, které člověk v průběhu dějin přijal za své.“ (Eliade, 1994, str. 13) Tyto dvě dimenze nejsou zajímavé jen z hlediska náboženství, ale i z pohledu filosofa nebo každého badatele, který touží poznat možné dimenze lidské existence. Moderní nenáboženský člověk pak nese svou existenciální situaci – uznáním jenom sama sebe jako subjektu a činitele Dějin a odmítá jakoukoliv transcenci – posvátno je mu překážkou. Ale, podle Eliadeho, tento nenáboženský člověk zůstává stále potomkem náboženského člověka – je jeho dílem a zároveň výsledkem procesu desakralizace (konstituuje se v opozici ke svému předchůdci) – nese tento dnešní profánní člověk stopy chování člověka náboženského, jenže zbavené náboženských významů (např. stále se chová „nábožensky“ – nejen na základě množství „pověr“ a „tabu“, ale disponuje celou „kamuflovanou mytologií a četnými upadlými ritualismy“ (Eliade, 1994, str. 143). Neztotožňuji se beze zbytku s přístupem M. Eliadeho, jak se pokusím ukázat dále, beru jej jako určité východisko další úvahy.



způsobem paradoxně prostřednictvím cest na vzdálená místa, daleko od domova, při objevování divočiny atd. – jde vlastně o jakousi pouť k sobě, k demaskovanému a obrozenému lidství.

Zde zmiňme glosu Martina Stejskal vztahující se k uchopování prostoru: Pro něho je to *text* jako přirozený, i když trochu vedlejší produkt orientace – nejen duchovní – ale také skutečné zjišťování *místa* v prostoru v němž se nachází (Stejskal, 2001).

#### **1. 4. Porozumění krajině**

Odvěký princip diferencující *posvátné a profánní* se na základě analogie projevuje v krajině ve dvou odlišných skutečnostech:

- 1) vnější – fyzikální – biologická, svět faktů, který je měřitelný;
- 2) skutečnost společenského vědomí, která odráží subjektivitu celých historických epoch; je obtížně postižitelná, a přesto „nepochybně vybavená pro vnější fyzickou realitu objektivními významy“ (Míchal, 2001, s. 9).

Z interakce fyzické a duchovní reality (světa faktů a světa hodnot) vznikají pro každou epochu i relativně ustálené podoby prožívání krajiny a ustáleného postoje k ní. Moje práce se zabývá proměnami fyzického světa a s ním související historické proměny: utváření kulturní krajiny (fyzické struktury) a postojů vůči krajině jako celku – co se týče myšlení o krajině, je to například vznik a vývoj specifického pojmosloví.

## 2. Krajina jako přírodní a (!) kulturní prostor

### 2. 1. Krajina jako přírodní prostor

Vycházím ze stejnojmenného sborníku, vydaného u příležitosti konference o krajině *Tvář naší země – krajina domova* v roce 2001. Předmluva Václava Petříčka je velmi „zdrucující“, když se hned zpočátku dovíme, že „prakticky od neolitu jsme se jako obyvatelstvo střední Evropy pomalu rozloučili s přírodní krajinou jako naším životním prostředím“ (Petříček, 2001, s. 9), člověk se od doby objevení zemědělství vypracoval k schopnosti přímého i nepřímého vlivu na krajinu srovnatelného se silou geologických sil. Základní postulát zní: Je třeba zachovávat přírodní rozmanitost a rovnováhu na straně jedné a zároveň produktivitu kulturní krajiny.

#### 2. 1. 1. Historická strukturace krajiny

Krajinu z tohoto úhlu pohledu tvoří tzv. permanentní krajinné struktury. Jejich klíčovým znakem je dynamika – tedy především kontinuita a stabilita v čase. Otázku dynamiky jako kontinuity a stability v čase řeší ve své koncepci kulturní ekologie Jitka Ortová. Připomíná, že i v případě kulturní krajiny jde o zachování integrity systému: „...sociokulturní a přírodní systémy jsou spolu natolik propojeny, aby jeden zůstal zachován pokud se druhý hroutí“ (Ortová, 2002, s. 49). Zároveň však sleduje komplementární princip, totiž princip *změny* a dospívá k zásadnímu zobecnění: „Změny jsou konstitutivní způsob života, ovšem rozhodující je způsob změny“ (tamtéž, s. 47).

Vyjděme tedy z předpokladu, že permanentní struktury ovlivňují z krajinně ekologického hlediska všechny tři základní charakteristiky krajiny: strukturu, funkci, dynamiku; hlavní jejich charakteristikou je relativní neměnnost povahy jejích ekologických vazeb a vztahů v čase. Martin Gojda ve svém příspěvku – tedy očima archeologa stojícího v lehké opozici oproti kulturní ekologii – předkládá přehled historických změn středoevropské krajiny a jejich příčiny od neolitu do 1. pol. 20. století a analýzou dynamiky vývoje struktury krajiny v letech 1938–1998 se zabýval Petr Sklenička (Sklenička, 2002).<sup>5</sup> Uvedme základní charakteristiky:

---

<sup>5</sup> Sklenička, P. (2002): Temporal changes in pattern of one agricultural Bohemian landscape during the period 1938-1998. *Ekológia* (Bratislava), 21, č. 2, s. 181-191.

## **Neolit (5300 – 4300 př. Kr.) až mladší doba železná (500 př. Kr.)**

- Objevuje se člověk zemědělec – orba nebyla dosud známá – praktikuje se žárové zemědělství;
- dochází ke zmenšování plochy lesů;
- významné změny ve struktuře krajiny. Jádrem sídelní enklávy byly vesnice – jež se mnohdy dotýkaly. Původní celistvost lesa narušena sítí ostrůvků odlesnění. Hustě rozmístěné v krajině v blízkosti říčních toků. Významným prvkem tehdejší reality jsou nejstarší známá kruhová ohrazení – rondely, zřejmě sloužící pro provoz náboženských či rituálních úkonů. Vznikají první prosekané stezky pro společenský styk;
- objev primitivní orby (eneolit), vznikají stabilní osady – les vytlačován na jejich okraje – ponechávání půdy ležet ladem pro zvýšení její úrodnosti. Začíná domestikace zvířat;
- sídla v širokých údolních polohách a mírných svazích. Poprvé vznikají osady na vyvýšených plochách – ohrazené palisádou a dalšími typy ohrazení. To představovalo charakteristický prvek tehdejší krajiny (Gojda, 2000)
- nálezy prokazují že odlesněná krajina představovala jen 25% území o ploše 2400 ha, kde žilo 320 lidí ve 20 osadách (starší doba železná 750 – 500 př. Kr). Ke konci epochy – objev, že louka vyprodukuje až dvacetinásobek píce než les – další odlesňování;
- objevení další technologie (kosa a další zemědělské nástroje, rotační mlýny)– další zvýšení odlesňování (jednak v úrodnějších oblastech s nárůstem podílu zemědělské půdy, za druhé zvýšená spotřeba palivového dříví pro výrobu železa) – první velký nárůst hustoty cest místního i vyššího významu. Hlavní krajinnou dominantou se stávají oppida (Gojda, 2000).

## **Období vzniku strukturované krajiny pod vlivem Říma (1.– 5. století)**

Klíčovým momentem je vznik soukromého vlastnictví půdy; bez soukromého vlastnictví v mladším zemědělském pravěku bylo vyžadováno společné hospodaření v rámci komunity zemědělců s nebezpečím přečerpání zdrojů a s narůstáním počtu obyvatel se vytváří napětí uvnitř společnosti. Z těchto důvodů bylo třeba zahájit expanzi, dochází k vymizení krajiny v podobě izolovaných odlesněných enkláv či fragmentaci krajiny (vlivem výstavby dalších cest a prvnímu zaměřování půdy na dílce – za účelem výběru daní). Další, zeměpisná, strukturace krajiny probíhá pomocí latě a gromy (zeměměřičských pomůcek, které přinesli Římané).

## Období středověku (6. - 15. stol.)

Je úzce spojeno s kolonizací: zachování stávající krajinné struktury a jejího využívání – další vývoj sídelní struktury (od rozptýleného osídlení k intenzivnímu obhospodařování krajiny (Gojda, 2000) – hlavní komunikace podél toků řek; dílčí kategorie obytných areálů, polí luk, pastvin začaly být radikálně odlišné od své předchozí tvárnosti – další ústup lesa (s rozvojem výroby železa a stavitelství – zvětšuje se plocha zemědělské půdy – plůžina transformována na dlouhé lány – vícepolní systém s úhorem – osidlování i neúrodných oblastí. Náležitý termín charakterizující změnu tvárnosti středověké krajiny je *kolonizace*, která reprezentuje strukturované změny osídlení. (Na území dnešních Čech ve 12. století vzniká pozemková šlechta, která si buduje svá sídla ve vsích; předcházející proces restrukturalizace středověkého vesnického osídlení a stabilizace vesnic – evidován pohyb v majetkové držbě vesnických pozemků (roste počet kostelů při vesnických aristokratických sídel).

Vrcholný středověk zaznamenal akceleraci kulturních změn, byly položeny základy civilizační úrovně Evropy – tzn., že změny, které se udály, jsou základem našeho pojetí kultury; rozvíjí se způsob sídlení ve městech a komunikace intelektuálních elit (odborné vědomosti byly získávány na univerzitách měst, kterých v tomto období hojně přibývá).

Ve 13. století probíhá v Čechách proces vnitřní kolonizace – proces plynulého osídlování, který začal s příchodem slovanským etnik na naše území. Nastává koncentrace vesnic (starší malé osady splývají do jediné nebo nově zakládána sídla pravidelný stabilizovaný půdorys s návší uprostřed).

Evropská krajina má dodnes středověký charakter, je oceňována malebnost hradů, klášterů, půvab vesnických kostelů. Změny krajiny jdou často na vrub efektivizace hospodaření, ale i zkrášlování vesnických kostelů – tehdejší venkovské krajinně dominují knížecí a soukromé stavby, které později přeměněny na síť farních kostelů. (Gojda, 2000)

Ve shodě s M. Gojdou situuje Sádlo (Sádlo, 2005) vznik zemědělství do doby cca před 10 tisíci lety – člověk se stal aktivním využívatelem přírodních zdrojů. Tvář tehdejší krajiny vypadala následovně: malá políčka uprostřed rozsáhlých zalesněných ploch. Les byl důležitou součástí formování tváře kulturní krajiny. Jak byl postupně zkulturován, znamenalo to čím dál výraznější zásah do historie krajiny i člověka (zejména od 13. a 14. stol.). V době vrcholného středověku byl les hojně konzumován stavební činností což umožnilo rozmach křovin. V této době začíná být krajina urbanizována – zástavba uzavřena do územních celků, poprvé se stává předmětem soukromého vlastnění a je měněna i základní krajinná struktura (např. výskyt niv a erozní svahy). Sádlo akcentuje rozdíl pravěké a středověké krajiny jako *kvalitativní*. Kultura,

dříve jen spíš modifikace přírody, začíná „krajinou manipulovat“.

### **Novověk (16. – 18. stol.)**

Příznačné jsou zásahy do tvárnosti české krajiny v důsledku změn a zájmů vládnoucí elity, jež se přimkla ke katolicismu (v době po třicetileté válce) – uplatňuje se vliv rekatolizace: Vládnoucí složka chce ovlivnit široké vrstvy obyvatel – zejména rolníky a řemeslníky – s pomocí UMĚNÍ oslovit venkovana a jeho nitro obrátit k Bohu: exaltovaná gesta a výmluvné pohledy barokních soch katolických světců, umísťování kapliček a křížků na návších, křižovatkách cest, mostech a dalších uzlových místech lokální i dálkové komunikace.

Probíhající přeměna formální podoby životního prostředí vytváří i českou barokní krajinu – další úprava krajiny vlivem rozvoje technologie a zároveň s rozvojem majetkovým a duchovním zájmů: 17. – 18. století jsou ve znamení přestavby převážně gotických staveb kostelů i klášterů. Barokizace se natrvalo zapsala do tvárnosti naší krajiny a spolu s rozměrem, kterým dostala ve středověku vlivem stabilizace vesnic, zůstává v našem vědomí jako zosobnění české kulturní krajiny (Gojda, 2000)

### **Moderní historie (poč. 20. stol.)**

Průmyslová revoluce a industrializace života společnosti se odráží ve vyšší fragmentarizaci krajiny, již přináší rozvoj zemědělských věd: střídavé hospodářství je nahrazováno trojpolním systémem (osévání úhoru). Zároveň dochází k výraznému zrychlení procesu urbanizace a také nový fenomén železnice vnáší do krajiny nové funkce, ale i bariéry.

### **Léta 1938–1998**

Prosazuje se výrazný trend nástupu industrializace i do zemědělství a postupná destabilizace české kulturní krajiny – zvětšování velikosti polí a likvidace permanentní krajinné struktury (poměrné zastoupení lesa, trvalých travních porostů, orné půdy, vodních ploch). Podle M. Gojdy bylo největší změnou podoby české krajiny tzv. scelování pozemků a rozorávání mezí.<sup>6</sup> Novodobou monotónnost zemědělské krajiny zvyšuje např. i méně pestrá mozaika pěstovaných plodin. Přitom větší plocha polí znamená zákonitě méně uživatelů (Sklenička, 2002<sup>7</sup>). V plánu jistého zobecnění lze říci, že destrukce uspořádání venkovského prostoru v druhé polovině 20. století znamenala destrukci duchovní i hodnotové orientace člověka, o co se už „marně“ snažily

<sup>6</sup> Mohla bych zde začít vyjmenovávat jednotlivé zákony o ochraně přírody a krajiny s jejich úplným zněním, ale snažím se držet obecných hledisek.

<sup>7</sup> Sklenička, P. (2002): c. d.

ideové koncepce novověku – od osvícenství přes pozitivismus k hospodářsky podmíněné materialistické koncepci. Epocha středověké křesťanské kultury končí, když se vytrácí síla autoritativně dané pravdy – myšlenku spásy duše vytěsňují úsilí o úspěch na této zemi. Změny vztahu člověka k sobě samému, ke světu, životu a smrti, k času ukazují na proměnu zakotvení člověka ve světě, počínající opuštěním světa stability ve víry (Ševčík, 2002)

## 2. 1. 2. Kategorizace historické krajiny podle M. Gojdy

### – **Místa sídelní**

*Jeskyňe* (spojeny s paleolitickými sběrači-lovci, součást sídelní praxe mladších pravěkých populací i středověku často jako sklad potravin); *osada* (raný středově se žárovým zemědělstvím); *venkovské dvorce* (osamocené sídlo, pod ochranou pevností městského charakteru ve středověku, sídla knížecí družiny) ; *vesnice* (nejčastější sídelní jednotka středověku); *města* (koncentrace lidí do prostoru v krajině za účelem obchodu, ustálená koncepce až do novověku: hradby, chrámové věže a typická gotická parcelace pozemků kolem náměstí s radnicí).

### – **Ohrazená místa**

Tzn. usilující o zdůraznění významu takto ohraničeného území v životě pravěkých i středověkých populací: *kruhové příkopy* – oscilace mezi sociální, ekonomickou, astrologickou a kultovní funkcí; *hradiště* – nejprozkoumanější typ ohrazení místa v krajině s obrannou funkcí; *oppidum* (opevněná sídla) – valy (též typ ohrazení areálu); *hrady* (nejtypičtější solitérní sídla, ve středověké krajině vnímána jako centrální místo) a *tvrze* (centra královské moci a později sídla feudální šlechty z původních členů královské družiny); *pevnost* (obraná funkce určitého místa); *polní ležení* (vojenské základny s cílem oblehnout určité místo).

### – **Místa pohřbívání**

Spolu se sídelními areály jsou nejčastější zkoumanou kategorií v kulturní krajině; v pravěku mohly (viditelné pozůstatky v otevřené krajině nebo v lesích, pohřeb žehem); ve středověku a novověku se prvkem venkovské krajiny stávají hřbitovy blízko vesnických kostelů; tak je manifestováno, že smrt je přirozenou součástí života.

### – **Místa kultu a centra zbožnosti**

„Uctívání nadpřirozených sil a bohů formou kultovních a náboženských obřadů se promítlo do krajiny množstvím nemovitých památek“ (Gojda, 2000, s. 35) – svatyně, kultovní okrsky, pohanské chrámy,

centrem kultovních praktik krajinné dominanty – kopce a hory; křesťanství přineslo změnu: kostely byly časem rovnoměrně rozmístěny po krajině do podoby farní sítě; vesnice součástí klášterního zboží; poutní kostely a hory (novověk pak přinesl kapličky a boží muka) u křižovatek cest smírčí kříže.

– **Exploatační místa a výrobní areály**

Místa spjatá se získáváním obživy – v pravěku součástí sídelních areálů, ve středověku: řemeslo a výroba se koncentruje do měst, venkov zůstává zemědělský;

– **Linie napříč krajinou**

*Hranice* (fyzická bariéra; abstraktní předěl „mentální hranice“ : v tradiční společnosti určují prostorové vztahy uvnitř historické krajiny – např. dělení světa živých a mrtvých; umělé hranice – jako síť, která spolu s komunikacemi utváří celkový obrys kulturní krajiny); „Přítomnost člověka v krajině je spjatá se zemědělskou aktivitou, s těžbou nerostného bohatství, výrobou, pohřbíváním, kultovními a rituálními praktikami, s vymezováním a obranou teritoria, s dopravou se projevuje pomocí rozličných artefaktů, které jsou však součástí dynamických procesů a vztahů živé kultury.“ (Gojda, 2000, s. 35)

## **2. 1. 3. Vytváření a historie (české) kulturní krajiny**

**(J. Sádlo, P. Hájek, V. Cílek a Z. Kalista)**

Považuji za nutné představit zde podrobněji přístup Jiřího Sádla, neboť po mém soudu reprezentuje ve značné míře (i provokativní) legitimní a opodstatněné „obrazoborectví“ mýtů vytvářených kolem chápání historického vývoje kulturní krajiny. Autor vychází z jednoduchého postulátu, dle něhož „stejně jako o evoluci můžeme říci i o krajině, že nemá jasný cíl ani směr.“ (Sádlo 2005, s. 27 )

Ještě předtím, než bychom mohli mluvit o kulturní krajině (té, kterou lidé již neopustí), musíme spolu s J. Sádlem zaznamenat, že na našem území existovala řídce osídlená krajina předkulturní. Byla sice také ovládána lidmi, ale v krajině kulturní se objevuje vedle lidí i jejich „rozšířený fenotyp“ (tj. organismy s člověkem jdoucí – domestikovaná zvířata, kultivované rostliny /obilí/ apod.). Vývoj, respektive pozvolný vznik a změna kulturní krajiny má své určující fáze:

**První fázi** byla bezpochyby *neolitická revoluce* (5500 př. Kr.). Autor na ni nenazírá skrze její jednotlivé výdobytky ve smyslu pokroku (ve smyslu zvyšování lidské adaptability – obilnářství, domy, ovce, keramika), ale skrze krajinu celou. Autor chce neolitizaci zbavit obvyklého způsobu interpretace jako ostrého a zvenčí importovaného předělu ve vývoji krajiny a

společnosti. Argumentuje zkoumáním krajiny v období mezolitu, z něhož vyvozuje a zdůrazňuje, že pohled na neolit jako dobu, která musela překonat bezpočet přírodních překážek, je příliš přehnaný. Představa neolitizace jako jednosměrného a konečného procesu, s neustálým odlesňováním a imigrací nových druhů v sobě obsahuje mýtické rysy. Stojí na bezbřehé víře v pokrok a na racionalistickém pohledu 19. století na divočinu jako na nepřítel (vztah domácí a cizí). Nebezpečí tohoto pohledu spočívá v tom, že *implicitně hodnotí dobu mezolitu jako harmonické období šetrného vztahu člověka k přírodě*; neolit sám pak je počátkem narušení onoho základního vztahu. Takový pohled zastávají ekologisté (ekologičtí aktivisté a někteří myslitelé), ovšem J. Sádlo upozorňuje, že stejně nebezpečné je jednostranné vnímání tohoto procesu jako čehosi pozitivního, jak jednostranně tvrdí modernisté.

### **Baroko: krajina jako kompozice podle Pavla Hájka**

**Pavel Hájek** (Hájek, 2003) mluví o poetičnosti baroka pramenící z jeho obecné vlastnosti *otevřenosti*, která představuje jeden z hlavních zdrojů jeho jedinečnosti a působivosti, zároveň neuchopitelnosti a nepoznatelnosti čistě vědeckými prostředky. Studie o baroku jsou pro něho nutně na hranici teoretického textu a poezie.

Českou krajinu doby barokní lze tedy číst jako soubor kompozic okolí šlechtických rezidencí – urbanistických celků na poměrně malém prostoru v okruhu několika kilometrů. Šlechtické rody a jejich čelní představitelé zakládají jednotlivé stavby tak, aby samotné sídlo či jiná reprezentativní budova, povětšinou sakrálního charakteru, stanula v jejich významovém a kompozičním ohnisku. Dosahují mimořádné působivosti zhuštěným rytmem rozmanitých stavebních počinů a jejich rafinovanou kombinací. „Vystupují z postupně vznikajícího reliéfu barokní krajiny a stávají se jeho ústředními dominantami. Ovládají ho a podřizují svým vlastním představám.“ (Hájek, 2003, s. 27) Děje se tak pomocí univerzálních typů architektury – kostel, zámek, kaple, ale pomocí této kompozice zviditelňují šlechtické rody své představy o uspořádání světa i o sobě samých.

Novověk v tomto kontextu přichází s rozpadem feudálního systému a oslabením vlivu církve v 19. století. (Například svěřenecké právo, jímž přecházel majetek do správy rodu, bylo zrušeno v roce 1924.)

Hájek (Hájek, 2003, s. 55) na závěr dochází k určitému zobecnění významu baroka pro českou krajinu, a to ve třech bodech:

1. „Baroko nerasmazatelným způsobem vepsalo do české krajiny události spojené s bitvou na Bílé Hoře.“ Většina stavebních počinů mezi 20. a 90. lety 17. století je okázalou oslavou vítězů. Nástup nové ideologie demonstruje budování zámeckých sídel, klášterních komplexů nebo



kostelů; jsou potvrzením habsburské protireformace – na straně jedné upevňují pozici katolické církve a na straně druhé zviditelňují mocenské a politické ambice nově se formulující šlechty.

2. „Baroko velmi působivě naplnilo a přestrukturovalo středověký půdorys české krajiny.“ Právě v tomto období dochází k propojení krajiny v souvislý, harmonický, komponovaný celek. Baroko obsáhlo většinu významových uzlů s mimořádným citem pro možnosti a potřeby jednotlivých sídelních areálů: „...přestavělo původní hrady a tvrze v zámky, upravilo kostely, kláštery, radnice, měšťanské domy atd.“ Dokázalo si podmanit široké okolí „uměleckými kvalitami i hustotou budování drobných staveb a staveb většího měřítka.

Obdobně Jiří Sádlo hodnotí změny krajinných struktur během baroka jako vývoj od *krajiny kontinuí* k jednoznačně formulované *krajinné mozaice*. Celkové tendence v krajině střední Evropy jsou ve jménu sílící integrace, zabydlování krajiny a intenzivnějším využití půdy. (Sádlo, 2001)

Hájek posléze demonstruje na konkrétním příkladě krajiny Jičínska obecné souvislosti pro určení významu baroka pro českou krajinu. Vidí paralelu mezi středověkem a barokem. Nejen rozvržení krajiny, ale samotné vnitřní zakotvení baroka je v mnoha ohledech středověké – vychází totiž ze stejného základu –, je to výlučné postavení křesťanství a feudální uspořádání společnosti. „Život obou období se odehrává ve velmi zřetelně vymezeném prostoru, prostoru jednoznačných práv, povinností a neměnné sociální hierarchie. Prostoru pozemské poslušnosti a nebeské příslušnosti.“ (Hájek, 2003, s. 60)

3. „Baroko významným způsobem ovlivnilo současnou podobu krajiny.“ (Hájek, 2003, s. 55) Stavební i urbanistický vývoj následujících období baroka udržoval a respektoval a to jak v době zprůmyslňování české krajiny kolem poloviny 19. století, tak v době socialistické exploatace po „Vítězném únoru“ roku 1948. „Přestože byl na mnoha místech znečitelněno, překryto nebo zcela zničeno, ve svém základním uspořádání zůstalo nepřekonáno.“ (Tamtéž, s. 55).

Také J. Sádlo zaznamenává, že specifickým historickým jevem Čech je *barokní krajina*. Bývá definována pouze pomocí svého nejhojnějšího příznaku – architektury a architektonických struktur v krajině, ale to podle tohoto autora nestačí. Důležité je také zmínit, že to, co vidíme dnes, není barokní krajina, ale pouze krajina s barokním dědictvím. Zásadní změna pro kulturní krajinu v době první čtvrtiny 17. století a koncem 18. století nastala ve stylu zacházení s přírodou; land use – „přítomnost a vliv prvních forem průmyslu, sídel, sakrální a užitkové architektury, alejí, parků, komunikace...“ (Sádlo, 2005, s. 175), došlo k zvětšení rozsahu kulturní krajiny do současného stavu. Krajinné zásahy se neomezují na vhodné dílčí lokality, jak to dělaly předchozí doby, ale hledá se optimální účel pro dané

místo ve jménu „ambice: anektovat a přetvořit, ba nově vytvořit krajinu celou“ (Sádlo, 2005, 180).

Krajina je od tohoto okamžiku chápána jako to, co se nachází pod neustálou kontrolou člověka – stává se artefaktem „a příroda v ní pouhým nesvéprávným, vzdorujícím materiálem“ (tamtéž, s. 181).

Baroko znamená první etapu racionálního uchopení a plánovitého budování středoevropské krajiny – aleje roztínají krajinou síť vejplů a podřizují krajinu nové orientaci. Zároveň je krajina poprvé použita jako součást ideologického působení církevní moci: *Bohemia sancta*. Tento princip prostupuje všechny prostorové i časové oblasti od svatého obrázku na stromě, přes kostel až k parkové krajině a barokní architektura jej absolutizuje. Součástí uchopování krajiny jsou i „performance a happeningy v otevřené krajině – poutě, procesí, slavnosti Božího těla, lovy a hony“ (Sádlo, 2005, s. 181).

V zde si můžeme klást otázku, do jaké míry je krajina baroka výrazem či jedinečnou, řekli bychom každodenní, konkretizací obecného, absolutizujícího „ducha baroka“, jak jej v širším kontextu tematizuje Zdeněk Kalista ve své knize *Tvář baroka* (Kalista, 2005), kde se pokouší identifikovat monumenty určující psychiku barokního člověka a z nich vycházející rysy vytvářející duchový charakter této doby. Jako základní činitel utvářející charakter baroka označuje autor jeho *dvojlomost*, tj. snahu „postihnout za viditelným – smyslovým světem, druhý svět – jiný život, jinou prostorovost, jinou atmosféru.“ (Kalista, 2005, s. 29). To je patrné nejen v obrazech a vůbec v uměleckém díle, jež s oblibou znázorňuje člověka na hranicích světa vezdejšího a světa nadpřirozeného, zejména pak v okamžicích smrti. Autor směřuje k vyjádření obecného smyslu, jenž také tvoří určující tendenci českého baroka (a nejen českého) a spočívá v ambici „poznat Boha skrze tento svět“, zastihnout v jeho realitě Absolutno, v přirozeném nadpřirozené (Kalista, 2005).

A tak se nabízí myšlenka, že právě ono každodenní, praktické baroko (včetně tzv. „českého lidového baroka“ co specifického úkazu vesnické architektury a urbanistiky) se vzpírá onomu elementárně náboženskému postihnout „neviditelné za viditelným světem“, který je tak vlastně (tradičně) degradován, nýbrž daleko víc je právě oním – spíše dialektickým – výrazem jednoty přirozeného a duchovního. Evidentní religiozita jako organizační princip a činitel české barokní krajiny může tedy být chápána – i v opozici vůči Kalistovu vypjatému mysticismu – jako jistý konkrétní předstupeň či východisko romantické, zejména lidské, smyslové adorace Přírody, Živlů atd.

Bez ohledu na předchozí spekulace, jisté je, že upínat se k baroknímu stavu krajiny jako ke Zlatému věku, ke ztracené Arkádii je i podle Jiřího Sádla hrubým nepochopením: realizace takovéto krajiny je poklesem mezi *očekáváním a překvapením* a „když je u každého rozcestí křížek... přestává to být zajímavé“ (Sádlo, 2005, str. 185). V tomto okamžiku baroko ustupuje krajině klasicistní, „dokonale průchodné, dokonale prediktabilní, krajině, která je uživatelsky *friendly*“ (tamtéž). Avšak i když se zřekneme hodnotových soudů a nebudeme pátrat po jakkoli definovaném (ovšemže reálně nedefinovatelném!) Zlatém věku, musíme dát zapravdu i Václavu Cílekovi, který hovoří o baroku jako o opozici vůči osvícenství a jeho dominantní racionalitě. Cílek se srovnává období baroka s čínskou filosofií Feng-šui<sup>8</sup> a tvrdí, že oba koncepty mají jedno společné: „cit pro místo“. Přitom charakterizuje „tradiční českou krajinu, která působí až hudebně melodickým dojmem.“ (Cílek, 2002, s. 127). Používá-li autor výraz *tradiční česká krajina* v souvislosti s barokem, jde mu především o porozumění tradičním hodnotám české krajiny a barokního krajinného urbanismu s cílem aplikovat je na současnou krajinu a zachránit, co se ještě dá nejenom z minulosti, ale také ze současné krajiny (zde autor naráží například na fenomén tzv. „podnikatelského baroka“, na předimenzované budovy bank apod.). Na závěr upozorňuje, že „tradiční česká krajina nevznikla (sice) pro krásu a harmonii,“ (Cílek, 2002, s.128) ale pro užitek, a přesto byla výsledkem její kultivace osobitost a krajinný půvab. Cílek tedy přistupuje k „barokní revoluci“ pozitivně.

Zároveň však považuji za nespornou tezi J. Sádla, že následující epocha romantismu přináší odmítnutí barokního světa „bohatých, ale uměle tvořených kontextů“ (Sádlo,2005, s. 185) a romantismus bude sám sebe chápat jako reakci na tuto vznikající civilizovanost. Objeví novou dimenzi krajiny – míru její tajemnosti, roli skrytých významů (Sádlo,2005). Avšak spojíme-li oba pohledy dohromady, vychází nám názor jen zdánlivě paradoxní: sádlovská „racionálně uchopená krajina“ je dobrým „preromantickým“ východiskem – obrazně i doslova: lze po ní chodit a putovat. Mácha se může vydat na své objevitelské cesty za tajemstvím, neboť jako poutník vchází do „připraveného“ prostředí, do oné síťové struktury krajiny, kdy v každé vsi existuje místo, kde se můžete pomodlit, je kde se najíst a přespat anebo ves bez problémů obejít po pěšině. Česká verze romantismu není zřejmě až tolik „byronovsky“ titánská – má také daleko prostší, reálnější a také malebnější kořeny.

---

<sup>8</sup> Feng-šui – velmi obecně – soubor pravidel, používaných při zakládání staveb.

Vraťme se po této odbočce zpět ke konceptualizaci J. Sádla:

Doba zemědělská pozvolna přešla, v **50. létech minulého století** dochází k transformaci jednotlivě obhospodařovaných krajinných úseků do velkých celků. Vznik zemědělských družstev, postupně proměňovaných ve státní podniky, a s tím spojené rozorávání mezí znamenalo kvantitativní změnu krajinné mozaiky.

Poslední velký zlom v přístupu ke krajině nastává v současnosti, v době **krajiny postagrární**. Uvedme jen několik charakteristik současných vývojových tendencí v krajině:

- Ústup fyzické přítomnosti člověka z krajiny a zrození nové divočiny. Jinými slovy: lidé hromadně opouštějí venkov, a ten přestává být „průchodný“ – přirozené pěšiny, polní cesty mizí, zůstávají silnice a turistické značky (místa se stávají neprovázaná);
- krajina se stává syntetizovanou – vzniká umělá přirozenost (uměle konstruovaná společenstva napodobují přírodu);
- zároveň dochází k ritualizaci přírody – vznikající ekoturistika;
- hlavní typy nové krajiny jsou celky urbánně-industriální, agrární a celky přetrvávající nebo vznikající přírody.

Krajina se vyvíjí stále, a tak nelze žádný její stav (krajinné a vegetační změny v současnosti) považovat za nenormální – tyto jevy jsou jen součástí vývoje a jeho výrazem.

## 2. 2. Krajina jako kulturní prostor

Pojem krajina, převzatý z běžného jazyka, používaný v různých vědních oborech, je ale obsahově nesjednocený a neustálený. Bývá nesprávně zaměňován s širším pojmem životní prostředí. V rámci užšího a řekněme tradičního úhlu pohledu lze pojem vymezit i takto: „Přírodní prostředí, k němuž se vztahuje estetická hodnota“ (srov: Sociologický slovník).

Tento pohled považuje již mnohokrát citovaný Jiří Sádlo (Sádlo, 2005) za nedostačující, respektive nepřesný. Jeho vlastní inovovaný přístup se liší ve třech základních bodech:

1. Krajina pro nás neznamená okolí, nýbrž to hlavní.
2. Vztah lidí a krajiny není jednostranný. Autor se ohrazuje proti tvrzení, že krajina, respektive kulturní krajina je pouze výsledkem lidských aktivit. To by znamenalo, že příroda je pouze pasivní objekt a člověk pouze aktivní tvůrce. Podle obecné ekologie a evoluční biologie je vztah člověka a přírody koevolucí – vývojem, v němž se aktéři vzájemně ovlivňují. „Stejnou měrou, jakou člověk měnil prostředí, nutilo jej prostředí k novým strategiím. Kulturní krajina

je tedy svého druhu lidským artefaktem a zároveň prostředím aktivujícím člověka k určitému stylu vztahování.“ (Sádlo, 2005, s. 15)

3. Krajina je vždy celá. Sádlo kriticky komentuje častý postup vědecké redukce: rozložit krajinu na jednotlivé složky a jejich součtem definovat konkrétní krajinu. Autor uznává redukci jako nutnou, ale je nutné si uvědomovat, že jde vždy o dílčí pohled.

Kulturní krajinou nemůžeme tedy nazývat vše, kde se vyskytuje člověk (člověk přímo nebo nepřímo ovlivňuje celý svět), stejně jako nelze určovat kulturnost podle míry přírody v krajině. Toto dilema vyřešil J. Sádlo spojením obojího. Kulturní krajina patří dle něho mezi jevy z pomezí přírody a kultury. Je možné na ni pohlížet dvěma různými způsoby – tak, že zdůrazňujeme aspekt přírodní, nebo kulturní (obě složky jsou sice provázané, ale zároveň na sobě nezávislé – jednotlivé prvky kulturní krajiny jsou jak kulturním artefaktem, tak přírodou). Jako příklad kulturní krajiny může posloužit obhospodařovaná louka: je produktem přírody, ale i kultury, protože bez zásahu lidí by nevznikla. Oba přístupy ke krajině spojuje podle J. Sádla pojem diverzity, *kulturu tedy chápe jako jednu z mnoha složek přírodní rozmanitosti, jako vlastnost jednoho druhu obratlovců.*

Pro pochopení pojmu kulturní krajiny je podstatný jiný pojem, jenž ovšem původní estetickou konotaci překračuje: *Krajinný ráz* – soubor mravních a právních hodnot a stereotypy chápání hodnot prostředí, který si vytváří společnost pro společný život na konkrétním místě (identifikuje určitý prostor). Nejde o estetickou kvalitu krajiny, ale o její tvar – rázovitost (objektivní osobitost krajiny). Nabízí se tedy otázka, kdy nazveme krajinu kulturní. Odpověď je dle Sádla v intenzitě a soustavnosti lidské aktivity, v kvalitě ovlivnění. „Kulturní krajina vzniká ve fázi, kdy se strategie trvalého sídlení a soustavného ovlivňování začne vyplácet víc, než strategie kočování a namátkového působení.“(Sádlo, 2005, s. 18)

## **2. 2. 1. Fenomén „Domova“**

### **Geneze domova podle M. Svatoše**

Uvažujeme-li spolu s Martinem Svatošem (Svatoš, 1993) nad myšlením o domově v baroku a romantismu, zjistíme, že výraz *domov*, tak jak jej známe například u J. K. Tyla, v humanistických a barokních slovnících neexistuje. Pro baroko nachází autor český ekvivalent *vlast* nebo *dům*. A jelikož barokní myšlení je dualistické (srov: Descartesův dualismus ducha a hmoty), pojem vlasti obsahuje pro barokního člověka dvě základní roviny – rovinu metafyzickou a rovinu konkrétní faktické skutečnosti.

V první rovině shledává Svatoš „cestu, pouť, nejlépe snad cíl lidského směřování“ (Svatoš,

1993, s. 29). Třicetiletá válka s sebou přinesla duchovní krizi hodnot a řádu dosavadního světa a vedla ke snaze člověka o zakotvení ve vertikální rovině – k intenzivnímu vztahování se k víře a Bohu, a v rovině horizontální, pozemské – k nalezení vztahu k domovu (docházelo k velkým „ztrátám domova“ vlivem rekatolizace 80-90 % populace).

Symbol domu/domova je v křesťanství místo, kam člověk po pozemské pouti dorazí: buď nebeský dům blahoslavené věčnosti, nebo dům nešťastné věčnosti – peklo. Náš cíl je tedy dům Páně, kam má každý křesťan směřovat. Po dobu našeho pozemského bytí máme dočasnou vlast – domov na zemi. Pojem domov je traktován v několika dimenzích – v dimenzi prostorové, časové, sociální a kulturní. Vlast jako místo je v baroku chápáno jako rodiště, rodná obec, posílené pobělohorským hospodářstvím souvisejícím s vzrůstem šlechtického velkostatku jako uzavřené ekonomicko-obchodní jednotky. „Život obyvatel venkova se odehrával v uzavřeném, pravidelně se opakujícím cyklu ročních období a křesťanských svátků, v konkrétním prostředí vymezeném dohlédnutelným horizontem. Předmětnými prostředky zakotvení byly mariánské svatyně, boží muka, poutní místa, kostely jako dominanty krajiny, které připomínaly přítomnost boží v tom kterém regionu, jeho posvěcení a zároveň vytvářely onen důvěrně známý horizont domova, meze světa, který jim byl dobře srozumitelný“ (Svatoš, 1993, s. 31-32). V důsledku uvolnění vztahu k půdě po skončení války objevu se nový fenomén – kult kraje, který se manifestuje v různých formách tehdejšího náboženského života.

„Krajina – ať už venkovská nebo městská – je vždy součástí lidského domova. Sama etymologie slova naznačuje, že krajina je krajem, a tedy odkazuje k nějakému středu.“ (Horina, 2003, s. 7) Strukturou domova je právě tento vztah středu a kraje, vždy se vymezujeme vůči jeho horizontu. Obsah pojmu domova lze vymezit takto: místo, kde nalézáme jistotu odpočínutí, bezpečí a společenství s blízkými, skrze ně nahlížíme na svět vůbec (horalé se cítí zmateni v nížinách, obyvatelé nížin jsou nesví v horách). Prostor ale vnímáme ve třech dimenzích, tou třetí je spojení s nebem jako spojení našeho individuálního žití a přesahovosti světa. Ta se ukazuje zcela zřetelně, když vystoupíme na místo z něhož můžeme zhlédnout celý kraj v jeho celku.

*Domov jako místo.* „Protiklad světa a domova, tedy fenoménu prostoru krajiny a přírody...“ Domov je fenomén prostoru, místa, teritoria. Lidská potřeba identifikace, poznávání a nacházení se projeví v symbolu cesty (ale i primární potřeba pohybu je vyjádřena cestou, tentokrát z místa na místo). Člověk je svobodný, aby si zvolil místo, které bude součástí jeho bytí, a tak si vytváří svůj svět v kontaktu s prostředím – prodlení v krajině (Srov. Svobodová, 1996). Pochopené životní prostředí se uspořádává a uchovává v mysli také jako mentální mapa, v tomto případě jako mentální mapa kulturní krajiny (A. Hynek, 1993).

Na příkladu některých tezí a poznatků Norberga-Schultze (Norberg-Schulz, 1994) uvádím další z možných přístupů nejen k fenoménu domova, ale bylo by možné přenést jej na celou koncepci kulturní krajiny, resp. myšlení o krajině z pozice uchopování prostoru pomocí významů, symbolů, znaků (popř. lingvistiky ve všech jejích variantách). Autor pracuje s pojem *existenciálního prostoru*, který člení do komplementárních termínů „prostor“ a „charakter“, jimž odpovídají základní psychické funkce „orientace“ a „identifikace“. Prostor a charakter vymezuje autor v bezprostředním vztahu k architektuře, v souladu s její definicí jako „konkretizace existenciálního prostoru“. „Konkretizace“ je dále vyložena prostřednictvím pojmů „shromažďování“ (tj. spojování významů novým způsobem ve vztahu k lidským cílům) a „věci“. Slovo „věc“ původně znamenalo shromažďování a význam něčeho spočívá v tom, co shromažďuje. Zde autor odkazuje na Heideggera, který říká: „Věc shromažďuje svět.“ Funkcí skutečných věcí je konkretizovat či zjevovat život v jednotlivých stránkách. V tomto místě Norberg-Schulz dále rozvádí Heideggera<sup>9</sup> – *bydlíme básnivě, jestliže jsem schopni číst, co zjevují věci*. Člověk je součástí živoucího světa a nevytváří své vlastní významy. Významy tvoří část celku, který zahrnuje i přírodní složky. - Díky tomu získávají umělé věci své kořeny v přírodě. Člověk tedy buduje dům či význačný bod, aby mu pomohl „pochopit“ prostředí. Žitý svět se skládá z konkrétních „fenoménů“ (vše, co je nám dáno a tvoří obsah naší existence – lesy, hory, kameny apod.). Některé jevy tvoří prostředí jevům ostatním. *Konkrétním označením prostředí je slovo místo*. V tomto smyslu se Norberg-Schulz pokouší pomocí kategorie místa přiblížit existenciální dimenzi: „Místo je konkrétním výrazem bydlení člověka, jehož identita závisí na jeho přináležitosti k místům. Místo, mající vlastní atmosféru má určitou identitu a člověk, je-li svobodnou osobností, má osobností identitu, která je spojena s identitou místa.“ (Norberg-Schulz, 1994, s. 84)

Základní lidskou potřebou je, aby člověk svou existenci prožíval jako významuplnou. **Význam** – je psychickou funkcí, závisí na identifikaci a zahrnuje v sobě pocit „přináležitosti“; tvoří základ bydlení. Významy konkretizované nějakým uměle vytvořeným místem, nejsou produktem daných ekonomických, sociálních, politických a kulturních podmínek, ale jsou součástí světa – mají svůj původ v určité lokalitě jako ve zvláštním projevu světa. *Významy jako takové* mají však kořeny hlubší. Souhrnně je můžeme klasifikovat dle již uvedených čtyř kategorií „věci“,

<sup>9</sup> Heidegger, M.: *Básnický bydlí člověk*, Oikoymenh, Praha 2006. Člověk si snaží na světě v námaze dobýt si „zásluh, zároveň skrze tento svůj okruh působení vzhlíží k nebesťanům. A je to právě ono „vzhlednutí“ – vzhůru k nebesům, ale zůstává na zemi, které vyměřuje ono „mezi“ mezi nebem a zemí. Člověk se měří nebeským (stává se tak člověkem) – měření touto dimenzí je element, v němž lidské bydlení nachází trvalou záruku svého trvání. A právě ono „měření se“ je na bydlení tím „básnickým“.

„řádu“, „charakteru“ a „světla“. Tyto kategorie jsou tradičně spojovány se zemí, nebem, člověkem a duchem.

Z pohledu, který sledujeme, je bezesporu nejzajímavější kategorie „charakteru“. **Charakter** v tomto pojetí je určen tím, *jak* věci jsou, a vztahuje proto naše zkoumání ke konkrétním jevům našeho žitého světa. Jen tímto způsobem můžeme v plné šíři uchopit *genia loci*, „ducha místa“, jenž označuje celkovou atmosféru, která je nejobecnější vlastností každého místa. Ochraňovat a uchovávat *genia loci* ve skutečnosti znamená konkretizovat jeho podstatu ve stále novém historickém kontextu.

„Vytváření míst“ nazývá Norberg-Schultz **architekturou**. Stavěním dává člověk významům *přítomnost* a seskupuje stavby tak, aby v nich vizualizoval a symbolizoval svou životní formu jako celek. Tak se jeho každodenní žitý svět stává významy naplněným domovem, kde může bydlet.

Pokud budeme fenomén obytnosti zkoumat v kontextu kulturní ekologie, zmíním závěrečné – souhrnné stanovisko Jitky Ortové (Ortová, 1999), která fenomén domova a obytnosti předkládá **ve třech rovinách**: Tři kulturní rysy lidského života se odrážejí ve třech úrovních domova (vnímaných v kontextu historie, archeologie, paleantropologie i kulturní ekologie):

1. *Biokulturní rovina* obytnosti – podmínka důkladné znalosti ekosystému. Člověk, jako jediný živočich potřebuje pro uspokojování svých biologických potřeb specializaci – kulturu. Je závislý na kvalitě přírodní ekosystémů (převáděné do kulturních ekosystémů).

2. *Sociokulturní úroveň* – odráží naši potřebu kooperace. Člověk žije v prostředí sociálních vazeb, které mají svou prostorovou organizaci. Domov sociální vztahy vyjadřuje ve své struktuře – je především domovem sdíleným (sociální vztahy jsou propojené s materiálním prostředím). Pro pocit bezpečí potřebujeme „ekologický komfort“, to znamená čisté prostředí, které umožní normální uspokojování potřeb.

3. *Esteticko-kulturní rovina* (též úroveň významů). Odvíjí se od lidské potřeby prostoru naplněného významy, které jsou převedeny do symbolů a znaků v konkrétním prostředí. To zjevně souvisí s obrazným myšlením, s estetickým úsudkem – týká se konkrétní tvářnosti prostředí. Jde v zásadě o to, že každé prostředí, je-li prodchnuto významy (prostřednictvím znaků a symbolů<sup>10</sup>), umožňuje lidem nalézt své místo ve hmotném prostředí, porozumět

---

<sup>10</sup> Ortová v této conceptualizaci odkazuje na Whiteheadovo pojetí a klasifikaci symbolismu, jak je předkládá v práci *Symbolismus, jeho význam a účín* (1998): Autor koncipuje veškeré naše jednání jako symbolicky podmíněné, což se projevuje ve čtyřech oblastech: 1. symboly v jazyce; 2. symboly v architektuře: vztahnost ke světu nám dává prostorovou osnovu, umožňuje porozumění každodennosti (abychom pomocí osnovy vřazovali smyslové vjemy do určitého celku); 3. symboly v obřadech; 4. symboly v matematice. Potřeba symbolizace je



sociokulturnímu systému a v obojím si nacházejí přirozené vztahy. Přitom nesmíme ztrácet ze zřetele časový a vývojový aspekt, neboť podle evolucionistů se například i estetický úsudek tvořil již v prehistorii. Autorka vnímajíc tyto roviny strukturálně, dodává : „*Pokud jsou tyto roviny naplněny, funguje domov*“ – jedno je funkcí druhého (lidské chování je funkcí životního prostředí, životní prostředí uchovává lidský způsob života) (Ortová, 1999, s. 69).

## 2. 2. 2. Paměť krajiny

Podle archeologizujícího pojetí Beneše a Brůny (Beneš, Brůna, 1994) se do paměti krajiny řadí veškeré komponenty jak přirozeného tak antropogenního původu, které se podílely na utváření krajinné podoby od pravěku po současnost. Tzv. rovina paměti představuje homeostázu krajiny – situace...

Jak bylo řečeno, krajina podléhá neustálému vývoji. Ten charakterizuje J. Sádlo jako přítomnost sil, které ji stabilizují nebo vývoj urychlují. Stabilizující faktory v krajině jsou tzv. *krajinná paměť* (tíhnutí ke konzervativnosti) a jakási neurčitost (tíhnutí k náhodě, k rozostření jevů a nedůslednosti probíhajících dějů). Stabilizující síly zajišťující pozvolnost trvale udržitelného rozvoje, by se tak mohly jevit jako síly brzdící pokrok, a ty, které vývoj urychlují, jsou tím pádem destabilizující, i když (či právě proto) moderní. A právě z toho, jaký úhel pohledu zvolíme, pramení i náš vztah ke krajině, respektive způsob péče o krajinu (co zničit a co uchovat jako hodnotné?). Jde vlastně o stejný začarovaný kruh jako v případě památkové péče.

Na paměť krajiny je možné nahlížet jako něco vnějšího (tj. nabalování různě starých celků), anebo se zaměřit na koexistenci těchto celků – události historicky starší nedovolí mladším plně se rozvinout, a ty se musejí různě přizpůsobit. Paměť krajiny má tisíc tváří, jednu z nich – jak ještě doložíme – představuje i takzvaný *genius loci*. Jiří Sádlo tento fenomén vykládá na intervenčním základě : „Způsoby čtení prostředí se překrývají a interferují, tedy vzájemně se posilují, nebo podle okolností naopak ruší.“ (Sádlo, 2005, s. 39).

Václav Cílek hovoří v knize *Krajina vnitřní a vnější* (Cílek, 2002) jako o struktuře, kterou je nutné udržovat stejně jako kostru ekologické stability, mluví tedy o krajině jako přírodním a kulturním fenoménu (odvolává se mj. i na S. Schamu: „Bez krajiny není ani kultura“<sup>11</sup>).

---

antropologickou konstantou. Společnost potřebuje pro svou existenci systém symbolů a znaků (sít symbolů) umožňujících socializaci jednotlivce.

<sup>11</sup> Schama, S.: *Krajina a paměť*, Argo, Praha 2007. Samotný akt identifikace místa samozřejmě předpokládá naši přítomnost. Pro ochranu „duchovního potenciálu“ jakéhokoliv místa je nutné zachovat jeho divokost, přestože, abychom ji uchovali ryzí, musíme se jí zmocnit. Stane se, že u krajin, které jsme pokládali za naprosto netknuté naší kulturou, se při bližším ohledání ukáže, že jsou jejím produktem. Simon Schama uvádí, že tato skutečnost není důvodem k pocitu viny, ne záminkou ke smutku, nýbrž k oslavě. Podle něho se zdá být spravedlivé připustit, že je to

Paměťová struktura krajiny je podle Cílka dána jednak přírodními podmínkami a na druhém místě vyplývá z využívání krajiny člověkem. Dnes dochází k posunu od nacionálně chápané krajiny ke krajině „ekologické, harmonizující a mytické“: od vlasteneckého 19. století, které upínalo pozornost ke středověkým hradům, odkazujícím k hrdé, rytířské minulosti nebo k romantickým skalám jako domácí analogii alpské krajiny, se podle Cílka pozornost přesouvá na „památné stromy, kameny, kapličky a prehistorické objekty“ (tamtéž, s. 48). Právě u nich podle autora začíná citová vazba ke krajině domova, jež nakonec ústí ve vztah k životnímu prostředí jako takový.

### 2. 2. 3. Myšlení o krajině

Myšlení o krajině vychází ze základních představ člověka o světě vůbec. Důležitější nežli stav krajiny jako objektu je představa, kterou si lidé o významu krajiny zafixovali. To nejvíc ovlivní jejich rozhodování.

#### „Krajina jako interpretovaný text“

Podle J. Sádla (Sádlo, 1994) je krajina živou soustavou, je jednou z organizačních úrovní života (začleněna v hierarchii živých soustav: organela – buňka – tkáň – orgán – jedinec – populace – společenstvo – krajina). Jevy v krajině se pak stávají obecnou vlastností živých soustav. Přesto zaujímá v hierarchii zvláštní místo – je poslední uchopitelnou úrovní a je v hierarchii izolovaná.

Jsou dva základní – vylučující se a přesto oba platné – způsoby pohledu na krajinu:

- 1) redukcionistický – nechápeme ji jako samostatný jev – nepřiznáme jí osobnost. Potom je krajina jen pasivní výslednicí věcí, sil a vztahů, které se v ní nacházejí. Krajina by neměla žádné vlastní zákonitosti než ty odvoditelné z jejích složek. Dala by se chápat pouze skrze její atributy jako suma polí, luk, lesů atd. Tento přístup, který je důsledkem „malé myšlenkové plodnosti“ přisuzuje J. Sádlo současné krajinné ekologii a přichází s novým pojetím krajiny.
- 2) Krajina jako svébytný fenomén s vlastními zákonitostmi – přiznáme jí osobnost. Výrazem

---

právě naše formující vnímání, které vytváří ze surové hmoty krajinu. Autor se dále mj. zabývá etymologií slova *landscape*, které se do anglického jazyka dostává v 16. století z Nizozemí. Pochází z německého *Landschaft* a znamená jak jednotu lidského osídlení, tak cokoli, co mohlo být příjemným předmětem zobrazení. Slovo *landscape* se zrodilo v nizozemské záplavové oblasti – v zóně impozantního stavitelství. Její obdoba v Itálii „pastorální idyla s potůčky a zlatavými kopečky“ zvaná *paregra* sloužila jako pomocná scénérie pro náměty z klasických mýtů a Písma Svätého. Zásadně vzato S. Schama se v knize *Krajina a paměť* soustřeďuje právě na okamžiky poznání, kdy některé místo odhaluje svou spojitost se starobylým a svébytnými představami o lese, hoře a řece. Snaží se dokázat, že v kulturních zvyklostech lidstva bylo vždy místo pro posvátnost přírody. Do veškeré naší krajiny, od městského parku po horské panorama, jsou vtištěny naše urputné, nevyhnutelné představy.

toho je intuitivní pojem genius loci – nazírá krajinu přímo, nikoliv prostřednictvím podřízených složek.

Vztah subjektu a krajiny je založen na myšlence, že krajina je interpretovaný text a čtenářem je každá její složka, nejen člověk, která „dělá“ svojí existencí tři věci: krajinu fyzicky spoluvytváří, krajinu registruje – čte, a krajinu přetváří. Jednotlivé složky krajiny ji netvoří mechanickým způsobem, ale „svou pozici v krajině nalézají tím, že si své okolí interpretují“ (Sádlo, 1994, s. 180) – jako na večírku: jak návštěvníci stále přibývají, jejich vzájemně zaujatá pozice se mění.

Z tohoto pohledu musí být krajina mnohoznačným textem a nikoliv kódem, protože každá její složka ji čte jinak. Zároveň je třeba si uvědomit, že nikdy nemáme k dispozici krajinu jako celek – poznáváme ji z míst, kudy zrovna procházíme. Genius loci je pak základní kategorií tohoto čtení krajiny. „Je duší krajiny a zároveň způsob jak krajinu vidět.“ (Tamtéž, s. 182). Krajinu vnímáme jako přetržitou i nepřetržitou, protože genius loci funguje hierarchicky (genius loci Evropy, Čech, Prahy...), záleží na tom, jaký celek jsme schopni spatřit.

Krajina jako osobnost má určitý specifický způsob sebeřízení – vlastní kybernetiku: „...děje v krajině se odehrávají v určité soustavě dynamicky uspořádaných interakcí“ a vytvářejí tak tzv. paměť krajiny. „Obecně: Nositelem paměti v krajině je struktura, a paměť opět zprostředkuje generování struktur. Krajina je seberegulující systém“ (Kratochvíl, 1994, s. 187). Krajina jako tekutá mozaika – operuje se svými složkami tak, že sloh těchto strukturních přestaveb zůstává stejný (pohyb je výrazem stále stejné kybernetiky) sloh změn je tedy v čase málo proměnlivý, konzervativní. Tato základní logika nám potom umožní jen na základě zkušenosti orientovat se i v neznámém úseku krajiny.

#### **2. 2. 4. Estetikou ke krajině**

„Význam místa a stopy jeho osvojení pro život člověka si uvědomujeme paradoxně až skrze estetické kategorie »neladu« a »ošklivosti« navozující pocit porušenosti či vybočenosti z řádu.“ (Kulturní krajina aneb Proč ji chránit, 2000). Potřeba řádu je základní motivací lidské činnosti – člověk žije v řádu, v řádu tvoří a zanechává svědectví tohoto řádu. Krajina pak je prostoupena tímto svědectvím – nese v sobě stopy lidské činnosti: hospodářská činnost vypovídá svou formou a rozsahem také o pochopení místa člověka ve světě; - umístování božích muk, kapliček (ukazuje nejen vztah člověka k Bohu, ale také ho k němu navrácí svou přítomností.) A právě zde se dostává ke slovu estetika, která je nejen naukou o krásnu, ale též o smyslu člověka pro řád.

Krajina má hodnotu sama o sobě a nikoliv díky našemu pohledu, ale chci hledat cestu přes člověka ke krajině, tedy i přes jeho smysl pro krásu. Přes vlastní pocity člověka směrem k vlastní hodnotě krajiny.

Obhajoba estetické funkce bývá nepřesvědčivá – je zprostředkována smyslovými vjemy a skrze estetické charakteristiky se promítá do estetické hodnoty krajiny. „Estetické hodnocení je subjektivní estetická aktivita, která nemění objekt fyzicky, ale dodává mu estetickou hodnotu. Kladnou estetickou hodnotou je krása.“ (Dvořák, 1983, s. 53). Opět zaznamenejme, že *genius loci* je zde obecně pojímán jako subkategorie estetické hodnoty, která musí v tomto případě obsahovat podmínku trvanlivosti významných krajinných rysů. Způsob jakým je legislativně chráněna estetická hodnota krajiny je obsahem pojmu *krajinný ráz*, který má vytyčeny měřitelné vlastnosti. Jsou to však pouze kvantifikační charakteristiky, které nestačí k obsáhnutí podstaty estetické hodnoty krajiny (Míchal, 2001).

Naše kultura, do níž jsme se narodili, nám předává hodnotový systém, který v sobě také zahrnuje estetické vnímání. *Vše, co nás obklopuje, vnímáme filtrem sociálně podmíněných představ.* Ale budeme-li vycházet ze základního předpokladu dnes již moderního vnímání člověka jako neoddělitelné součásti přírody, musíme zmínit článek Igora Míchala (Míchal, 2001), který vymezuje kulturně ekologickou skutečnost jako lidskou schopnost žít v souladu se svým ekosystémem zafixovanou v podvědomí už pravěkých lovců. Tyto archaické struktury jsou potom součástí nevědomí psychiky současného člověka, i když naše vědomí se vlivem radikálních změn životních podmínek může měnit. Na tomto základě přirovnává autor existenci člověka v ekosystému savany po tisíce let k prostředí „parkových“ krajin původní nebo zčásti kulturní stepi. Proto nelze při hodnocení krajiny opomenout vliv nevědomí, byť třeba jen jako dílčí složky. „Libost z vnímání parkové krajiny“ je zpětnou vazbou organismu k jeho prostředí (*proto svou teorii můžu postavit na estetice!*) Tato libost je vlastní lidem všech kultur – i když její konkrétní projevy závisí na kulturních normách. Krajina pro dnešního člověka přestala fungovat jako domov, kde se pracuje, a stala se cizím místem, kam se občas chodí na návštěvu.

### 3. Historický nástin vztahování se člověka ke světu - krajině

(Od světa víry ke světu vědy)

Sakrální i profánní prvky v krajině je třeba chápat jako kulturotvorné. Na úrovni jednotlivce reprezentují způsob, jak si lidé členili svůj prostor k žití a také vypráví jejich příběhy. V kontextu společnosti skrze svůj účel zasazují život komunity do evropské i ryze místní historie. Proto se *svět víry*, který byl měřítkem kultury náboženské Evropy, tedy hodnotové orientace, uchoval nejdéle ve venkovském prostoru.

#### 3. 1. Období neolitické revoluce

Již z doby usazování lovců-sběračů v období paleolitu se objevují vykopávky, které by mohly vypovídat o posvátnosti míst, v tomto případě jezer (nálezy v jezeře Stellmoor u Hamburku). Lze tedy předpokládat kontinuitu „posvátných míst“ a určitých náboženských praktik.

- Nejdůležitějším důsledkem objevu zemědělství je krize hodnot paleolitického lovce – vztahy náboženského řádu se světem zvířat jsou nahrazeny „mystickou sounáležitostí“ mezi člověkem a vegetací – posiluje se posvátnost ženy-matky. Náboženská tvořivost byla podnícena nikoliv empirickým fenoménem zemědělství, ale mystériem narození, smrti a znovuzrození, rozpoznáným v rytmu vegetace.
- Zemědělské kulty vytvářejí „kosmické náboženství“ – náboženská činnost se soustřeďuje kolem ústředního mystéria, periodické obnovy světa. Mystériem vesmírné posvátnosti je symbolizováno vesmírným stromem – svět je organismus, jenž musí být periodicky obnovován. Zemědělec musel zdokonalit techniku počítání času – lunární kalendář už nestačil, musel vypracovat plán své práce na několik měsíců dopředu.
- Ze zkušenosti kosmického řádu následně vyplývá představa kruhového času a kosmického cyklu. Stejně důležité bylo náboženské zhodnocení prostoru tj. především obydlí a vesnic.
- „Skutečným světem“ je pro rolníka prostor, v němž žije: dům, vesnice, obdělaná pole.
- „Středem světa“ je místo zasvěcené rituály a modlitbami – tj. tam, kde člověk vchází do styku s nadlidskými bytostmi. Obydlí je více či méně považováno za obraz světa.
- Zlomky duchovní stavby neolitu se dochovaly v tradicích venkovských společností. Kontinuitu posvátných míst, některých agrárních a pohřebních rituálů již nemusíme dokazovat.
- Aby mohla být zahájena nová etapa v historii lidstva, muselo dojít k objevení tavy rud. Ale

touha spolupodílet se na zdokonalování hmoty měla závažné důsledky. Člověk na sebe vzal odpovědnost měnit přírodu – postavil se na místo času (Gojda, 2001).

### 3. 2. Počátky křesťanství – od posvátných míst k sakralizaci celé krajiny

Zánikem starověké megapole – Říma, ve 4. století po Kr. nastupuje nová epocha lidských dějin – nová křesťanská kultura a civilizace. Představa Boha se zabsolutňuje a zduchovňuje; vede k pochopení budoucnosti z přítomnosti. Mýtus byl bezpečnější, byl útočiště, než podlehl náporu reflexe. V mýtu kotvil člověk v jistotách minulosti, náboženskou vírou Starého zákona se Hebrejové otevírali budoucnosti. Křesťanství stojí v opozici s protispirituálními mýty, které jsou jeho lacinou odvozeninou – humanismus moderní doby, který vykládá člověka jako pána nad pravdou (Ševčík, 2002). Pojetí krajiny v *antické kultuře a civilizaci*: projev představ a naplnění životních tužeb. Krajina teplé pohody a bujné vegetace.

Křesťanství – to je nová konfese s osobním vztahem k Bohu, nový duch – smysl světa je dán vírou a má zdroj mimo tento svět. Nové umění neukazuje smysly vnímaný svět, ale má představovat nový duchovní řád a probouzet k víře. Vzniká nová etika – individuální jednání spolurozhoduje o věčném životě. Křesťanský Bůh není jen Bohem počátku, ale především tím, kdo nás vede do budoucnosti. Představa rytmu cyklicky se opakujícího času – antický to model života odehrávající se pod horizontem věčného návratu je opuštěna. Křesťanství přichází do antického světa s novou časovou perspektivou, jako víra, jako cesta; otevřeno tajemství a očekávání.

Člověk zažívá obrat od běžné situovanosti k horizontu, který je nade vším obstaráváním, starostmi a strastmi. Křesťanství tak probouzí antické individuum k vyššímu stupni subjektivity spojené s disciplinací a zkázněním individua (Gojda, 2001).

*Gotika* představuje nejkřesťanštější sloh, vzniká v době vrcholu románského umění, v druhé polovině 12. století ve Francii. Nejdůležitější ze změn, vedle lomeného oblouku a zdokonalení zaklenutí, které vedlo k ztenčení zdí, je nový pohled na svět, nový systém hodnot. Svět vnímatelný smysly, místo aby byl pouhým symbolem skryté skutečnosti hodnoty sám o sobě, nabývá hodnoty sám o sobě – jako předmět okamžité slasti. Dochází k desakralizaci středověkého světa – ustupování od symbolismu při výkladu skutečnosti (tamtéž).

*Místo* bylo ve středověku redefinováno, získalo nový význam. Obývané území je krajinou domova. „Prostředí, krajina, domov, vlast – to byly způsoby začlenění člověka do přesahujících

smysluplných kontextů – tedy sociální skutečnosti sui generis. Architektura tuto identitu člověka spoluvytvářela a trvale zafixovala – architektoniku velkého středověkého obrazu křesťanského světa provázel hierarchizovaný řád katedrál a chrámů, hradů a tvrzí, měst a radnic, kostelů a vesnic.“ (Gojda, 2001, s. 58). Tento svět utvářel pro člověka pocit sounáležitosti s přírodou, lidmi i smysl pro hierarchii hodnot.

Krajina se stává v západní kultuře tématem právě od *středověku*. Středověký rolník prostoupen krajinou – žil v závislosti na zdrojích, byl jimi pohlcen, tudíž necítil potřebu nahlížet toto prostředí z vnějšku a považovat je za autonomní, oddělenou složku reality. Svědčí o tom i podoba středověké kosmologie, která nečiní rozdíl mezi antropogenní složkou a přírodními složkami krajiny. S rozvojem měst se příroda vzdaluje jejich bezprostřednímu okolí a životní zkušenosti, krajina začíná být chápána jako artefakt. „Jako cosi formované přírodními silami a člověkem zároveň, jako objekt s vlastní dynamikou, tajemstvím a poetikou; místo vhodné k pozornosti umělců. Příroda se stává chrámem, zapomenutým rájem do něhož je třeba se vracet a hledat prastaré kořeny lidské přirozenosti – Nejedná se jen o přírodní krajinu, ale krajinu s pamětí – roli hrají relikty pradávných předků (Gojda, 2001)

Prvotní porozumění krajině jako svědectví přítomnosti Božího řádu přišlo s křesťanstvím, které proměnilo pohanskou adoraci přírody v koncept „péče o Boží stvoření“ (např. Sv Augustin zařadil krásu Země mezi důkazy o boží přítomnosti). Tato starost o svět v Božím záměru – přiblížit svět pozemský království nebeskému – je zřejmě zakořeněna i v člověku dneška. Bezpochyby hledá podvědomě stopy božího záměru v krajině (Augustin hledá v krajině znamení, která by mu dovolila změnit „povznášející úžas“ v „souznění“). (*Tvář naší země – duchovní rozměr krajiny*, 2001)

Hana Librová (Librová, 1988) dovozuje, že ve středověku silná závislost zemědělského člověka na krajině neumožňovala podívat se na ni „zevně“, jako na objekt, a už vůbec ne na objekt estetický. Základní podmínka, která ve vědomí lidí vytváří potřebu pobývat v krajině a která ustavuje krajinu jako hodnotu, totiž objektivní nedostatek přírodní krajiny v okolním prostředí, není ve středověku naplněna. Člověk se drží co nejlíže své obci, svého domu. Komunikační tahy v krajině, staré římské silnice, nebyly obnovovány a spíše zanikaly. Průnik do krajiny byl nebezpečným dobrodružstvím. Trvalý pocit z ohrožení přírodou zásadně kontrastuje s pohledem Římanů na krajinu jako vlídné útočiště před úskalím společnosti velkého města.

Je to již jiné paradigma, totiž religiozita, která prostupuje středověký pohled na svět a de facto jej určuje, v daném případě i limituje: na rozdíl od jiných světových náboženství, např. buddhismu, je křesťanskému učení cizí myšlenka o jednotě přírody a člověka. Ani kolektivní duch náboženství nepřeje zaujetí člověka zjevem přírody, které bylo v antice a i v dalších

obdobích – dítětem individualismu a subjektivismu.

### 3. 3. Novověk

Novověk začíná narušením nábožensky podmíněné jednoty světa, života a díla člověka. „Renesance a reformace uvolňují novodobý sekularizačních – zesvětšujících – procesů, které dále rozrušují zakotvení člověka a společnosti v křesťanském obrazu světa.“ (Gojda, 2001, s. 39). Sedmnácté století bylo koncem dogmatu o jediné Pravdě, konec doby všeobecného duchovního konsenzu – svět přestal mít obecně nezpochybňovaný a všemi přijímaný základ. Je to doba otřesené církve, která byla doposavad klíčovou institucí a zprostředkovávala identitu společnosti.

Konce 16. a začátkem 17. století dochází ke změně hodnotového systému. Na místo středověkého antropocentrismu – příroda jako zviditelnění Boha, člověk stvořený k obrazu Božímu stojí v tomto světě nejvyš, země byla středem známého vesmíru) nastupuje novověký antropocentrismus. Existuje platónsko-křesťanská metafyzika, která kladla svět nejvyšších hodnot mimo člověka a ona je fundována bohem.

Abstraktní osoba a její vztah ke světu je ovládnutí a vůle. V 17. století tak započala epocha konstituce člověka, která nakonec mimo sebe nebude mít absolutní bytí a měřítko. Postupující liberalismus vytlačil ze světa posvátno – vše hmotné i nehmotné proměnil ve věc na prodej. Neexistuje nic kromě akumulace kapitálu.

Pro období 19. a 20. století by bylo na místě zabývat se vznikajícími dějinami kulturní ekologie, začít od Darwina – popsat, jak přispěl ke změně úhlu pohledu člověka na sebe sama, ale je zřejmé, že bych překročila rámeček této práce. Jen po úplnost zmíním, že od té doby hlavní slovo začínají mít průmyslové a posléze informační technologie – převod pojetí času pouze na přítomnost a úplné zrušení vnímání prostoru (Gojda, 2001).



## 4. Genius loci

### aneb Jak k nám promlouvá krajina

Chci považovat genia loci za vlastní součást kulturní krajiny a její způsob vztahování se k člověku, proto nemohu zařadit tento fenomén do umělecké reflexe krajiny. Přitom zásadně vycházím z již citované myšlenky J. Sádla, dle něhož má krajina „hodnotu sama o sobě“. Pojem *genius loci* („duch místa“; již jsme na něj narazili v kapitole „Fenomén domova“ 2.2.1.) má kořeny už v Antice, kdy lidé byli přesvědčeni, že je životně důležité vycházet dobře s duchem lokality, ve které žijí. Od ní také odvozovali svou identitu. Vznikla tak jistá psychická vazba mezi člověkem a prostředím, která měla své praktické důsledky v pojetí a umístování veřejných staveb. Ty měly poskytovat lidem pocit *bezpečí* tím, že symbolizovaly věčný řád místa a souzněly s univerzálními zákony. Jedna část vědecké obce zastává názor, že dnešní člověk se fyzicky i duševně vyvázal z přímé závislosti na místě, kde žije. Nicméně stále vnímá a spoluvytváří jeho specifický charakter. Tak se tedy *genius loci* zrcadlí v umělých lidských sídlech organicky propojených s přírodou, vytvářejících kulturní krajinu. V kapitole „Fenomén domova“ jsme se již zmínila o konceptu Christiana Norberga-Schulze, jak je zásadně vyjádřen v knize *Genius loci* (Norberg-Schulz, 1994). Zde se pojednává o architektuře jako o prostředku, který člověku poskytuje existenciální oporu a zkoumá spíše „psychické“ působení architektury než její praktické stránky. Téma *genia loci* je pro autora zároveň ústředním problémem vztahu člověka a architektury – přichází s myšlenkou, že úkolem architektury je posilovat a rozvíjet identitu konkrétního místa spjatou s jeho historií i krajinným rámcem. Místa, kde přírodní a umělé prvky tvoří syntézu. K tomuto přístupu, možná jen zdánlivě v opozici, lze vztáhnout názor (jejž budeme dále sledovat), že *genius loci* je fenomén předkulturní, že je tedy přítomen i v krajině samé.

*Genius loci* = holistický souhrn hmatatelných i nehmatatelných projevů historie i současnosti lokality, jedinečný a neopakovatelný, vytvářející svou kontinuální interakcí s duchovním světem návštěvníka nebo místního obyvatele jeho vícerozměrný dynamický vjem z dané lokality. Hledání a setkávání, ne pouhé navštěvování, vytváří podmínky pro dialog s geniem loci. Pozitivní *genius loci* motivuje návštěvníky k opakované návštěvě. Jinými slovy (Šípek, 2001): „atmosféra“, „duch“ místa, jak ji lidé prožívají. Jde o psychologicky obtížně definovaný jev tvořený řadou momentů: přírodní lokalitou, kulturním ztvárněním, atmosférickými podmínkami, roční dobou, ale i aktuálním psychickým a fyzickým vyladěním člověka. Člověk mívá často v

takové chvíli pocit neopakovatelnosti, vznešenosti, záhadnosti, nebo splynutí s místní komunitou. Genius loci může být také specifický pro konkrétního člověka – např. místo nějaké nehody, traumatické události, nebo naopak místo šťastného setkání. „Genius loci bývá zabarvován hodnotami, se kterými je spjatý“. Původ termínu: sousloví pochází z antického Říma – původně označovalo ochranného ducha určitého muže nebo místa (Pásková – Zelenka, 2002).

**Martin Stejskal** nabízí ve své knize *Cesty za hvězdou* expresivnější a tajemnější pohled na fenomén genia loci. Popisuje jej jako zvláštní pocit, jakousi nadosobní fascinaci – dojem důvěrně nazíraného řádu, který pocítíme jen na určitém místě. Zdůrazňuje „vznik“ genia loci díky běhu dějin a zásahu člověka. Stejskal vychází z hermetického pojetí génia, jako ducha místa, ale i člověka samého. Každý člověk má tři génie - *génus příchodu* (narození), „*génus odchodu*“ (smrti) a „*génus řídicí*“ (ovládající život člověka od narození do smrti). Géniové představují kosmologické síly, tj. vývojově vyšší síly – tzv. „vysoké inteligence“, což jsou vlastně božské ideje promítnuté v astrální a fyzické úrovni bytí. Reprezentují princip involuce, evoluce a rovnováhy. Tedy člověk nesoucí v sobě tyto síly tím, jak postupně osidloval krajinu, vytyčoval svá teritoria, předával své individuální génie konkrétnímu místu. Tam se v průběhu věků skládaly na sebe další a další, umocňovaly se, a posléze ulpívají na konkrétních místech. Generace zde zanechávaly své tužby, vášně, rituály a mýty, na které je možné se napojit i dnes, je-li pozorovatel trochu vnímavější, a konečně i on sám místo dotváří svou schopností interpretace.

Pro **Václava Cíleka** je genius loci něčím podobem „krajinnému rázu“, ale jevem ještě méně uchopitelným. Jeho definice „ducha místa“ zní: „Duch místa je důvodem, který neumíme pojmenovat, ale kvůli kterému se vracíme.“ (Cílek, 2002, s. 115). Cílek zdůrazňuje, že i když genius loci působí magicky a prchavě, je jednou z nejsilnějších esencí krajiny – je pevně vepsán do tvarů, struktur a barev kraje. Proto je důležité při rozvoji každého města i každé krajiny uvážit onu „atmosféru místa“, aby nedošlo k poškození duchovní kostry krajiny. Když autor hovoří o středních Čechách zmiňuje melodičnost, a zároveň utopenost v betonové civilizaci, ale je zde přítomna i určitá zasněnost, melancholie, tušení mýtických kořenů. Je třeba si všímat hmot a barev staveb a horizontu krajiny. Je to krajina půvabná a lidská. Z některých míst vane na člověka pocit posvátna předávaný po generace. Stane se, že některá místa mají takovou sílu, že se na nich lidé shodnou. V. Cílek – snad proto, že je hlavní profesí geolog – neopomene zdůraznit, že daleko silněji na něho může místo zapůsobit, když je pozná „zevnitř“. Odvolává se například na historický fenomén hornictví, jehož neoddělitelnou součástí byl jistý druh zbožnosti

– směs opravdové pokory před přírodními silami, které převyšují člověka, strachu ze smrti či pověr, a znalostí skal, vod a rostlin, a snad i moci Země.

Genius loci se neustále doplňuje, obnovuje – Cílek ve svém univerzalistickém záběru mimo jiné prohlašuje, že v jistém kontextu jej lze interpretovat například jako funkci jevu, kterému se v Bretani říká Anaon a který znamená *splynutí duší mrtvých heroů, světců a básníků*. Pro ilustraci takového mýtického myšlení uvedme několik fragmentů z legendo Anaonu:

*„Početný národ bloudících duší se jmenuje Anoa. Když během dne víme, že už nebudeme potřebovat trojnožku, není dobré zapomenout ji u ohně.*

*Pa chomm ann trebe war ann lân,  
Ann Anaon paour a ve en poan.  
Když zůstane trojnožka v ohni,  
Ubohé duše nepřestávají bloudit.*

*Když přesto zůstane trojnožka u krbu, ačkoliv ji už nepotřebujeme, nesmíme zapomenout položit na ni žhavý kousek dřeva, abychom tak upozornili mrtvé, kteří by se na ni chtěli posadit, na to, že je ještě horká. Mrtvým je neustále zima a využívají jakékoliv příležitosti, aby se dostali co nejbliž k ohni, kde se usadí na první věc, kterou vidí. Takže se musíme snažit ušetřit je takových bolestivých omylů.*

*V Morbihanu lidé trojnožku nenechávají stát u ohně vůbec, protože jakmile by se na ni mrtvý posadil, znamenalo by to, že někdo z rodiny do roka umře.*

*Ve dne patří země živým, v noci duším mrtvých. Slušní lidé dělají, jako by spali, a v hodinách vyhrazených duchům zavírají všechny dveře svých domů. Když to není neodkladně nutné, je lepší nezůstat po západě slunce venku. Nejnevhodnější doba pro to je mezi desátou hodinou večerní a druhou hodinou ranní.*

*Když na sebe nechceme přivolat hněv Anaon, zemřelých, tak v noci venku nesmíme pískat. V Morbihanu znají Nočního písače, er Huitelloura Nouz, což je velmi nebezpečný duch mrtvého. Když potřebujeme vylézt do svahu porostlého hlodášem, musíme se raději dopředu snažit nadělat trochu hluku, třeba zakašlat, abychom na sebe upozornili duše, které tu možná tráví své pokání, a umožnili jim vzdálit se. A než se pustíme do sklizně obilí na poli, musíme říct: Jestli je tu Anaon, pokoj jeho duši!*

*Pokud se Vám stane, že v dešti uvidíte na zemi suchá místa, tak si buďte jisti, že se tam kají Anaon.*<sup>12</sup>

„Něco z lidské bytosti vychází ven, kontaktuje bytost kraje okolo, ta mimoslovně „odpovídá“, dotýká se poutníka, jenž se vrací s nějakou zprávou, která většinou nejde přeložit do slov, anebo ji jde přeložit až příliš mnoha způsoby.“ (Cílek, 2002, s. 118). Charakteristiku procesu či způsobu, jímž vznikne tato bytost kraje, budu raději také citovat, abych se vyhnula možné dezinterpretaci. „Na počátku je něco od přírody, utváření terénu, potoky a mocnost půdy, co krajíně dodává jakéhosi ducha ještě ne-lidského rodu.“ Této fázi se říká „omezení krajiny“. „Jedná se o soubor praktických i filosofických 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 – v říši mrtvých. Vpisují se do ní šťastná setkání milenců i smířené smrti laskavých babiček. Mrtví se přikládají k sobě i ke geniu loci, sžívají se, vytvářejí kolektivní bytost, ve které září individuality heroů světců, lidí dobré rady i pěvců. I bytost kraje roste a proměňuje se podle svých slavných a mrtvých.“ (Cílek, 2002, s. 118) V tomto pojetí tedy duch místa tedy není jen nějaký pocit, něco čistě subjektivního – je spíše výrazem skutečnosti, že si nás země přivlastňuje.

V přímé korespondenci s tímto přístupem ke krajíně předkládá **V. Cílek** ve své knize *Krajina vnitřní a vnější* (Cílek, 2002, s. 214-215) takzvaná „Poutníková pravidla“, která usilují o spojení bytosti místa a bytosti člověka, neboť jsme také to, kde žijeme:

- *Pravidlo domova*: Člověk je doma v jedné krajíně (někteří zvládnou dvě či tři, ale ne víc). Každá památka místa, kde jsme doma, je důležitější než velká památka jiné krajiny. Ale přesto potřebujeme odjet do ciziny, kvůli srovnání, kvůli poznání malosti domova i uvědomění si, kam patříme.
- *Pravidlo rezonance*: důležitější je malé místo, s kterým souzníme, než velké poutní místo, kde jsme jen návštěvníkem.
- *Pravidlo nenahraditelnosti*: některá místa nelze nahradit žádnými jinými (Vyšehrad, Říp).
- *Pravidlo vanutí*: Duch vane, kam chce, ale někam chce víc. Málokdy vnímá „duše v nás“ přímo „duše okolo nás“. Nejsme andělé, potřebujeme hmotného prostředníka – místo či předmět. Patří jim úcta, ale ještě větší tomu, kdo jimi hýbá.
- *Pravidlo různých pohledů*: Někdo vnímá krásu místa, jiný mýtus či poesii, jiný rozumí náboji

---

<sup>12</sup> Tomková, I. (překl.) (2005): *Potopené zrcadlo (legendy, pověsti a pověry z Bretaně)*, Argo, Praha, s. 137.

a proudům energie. Žádná z těchto cest není nadřazena jiné. Mnozí prohlašují, že vědí, kudy a jak proudí síla – ale to je často poznání technika, který ví, jak je „věc“ udělána. Málokdo umí naslouchat více múzám.

- *Pravidlo pokličky*: Některá místa (a dokonce krajiny) jsou otevřená a přátelská, jiná jsou kryta pokličkou – uzavřená či zraněná a trpící. Hluběji je třeba nějaký pokřivený, ale přesto krásný vnitřní život (příkladem jsou Krušné hory), některá místa unikají záměrně, je možné s nimi žít a nepoznat je (Český kras).
- *Pravidlo návratu*: Tak, jako existuje láska na první pohled mezi lidmi, tak existuje mezi člověkem a místem. Většinou je nutné se vracet, pozorovat a sžívat se. Opravdu silná místa se otevírají třeba jen na pár hodin za celý rok. Je nutné sem přicházet za různých denních a nočních dob. Vhodné jsou chvíle, kdy zrak ztrácí jasná měřítko – za mlhy a ve tmě.
- *Zákon pomalého přibližování*: Některá místa jsou plachá, přijmou vás, ale budete čekat. K neznámým posvátným místům nikdy nepřicházíme přímo, je lepší jít pomalu, váhat, místo nejprve obejít a pak se přiblížit. Neznámé místo je nejenom to, které neznáme, ale také to, které nezná nás.
- *Pravidlo pošťuchování*: chceme-li poznat nějaké místo, je třeba střídat aktivní a pasivní postup.
- *Pravidlo posvátných her*: Jsou místa či linie, kde se dějí neobvyklé věci a citliví lidé vídají neobvyklé obrazy. V mnoha případech tyto jevy odkazují ke skutečným událostem a zasluhují pečlivou pozornost.
- *Pravidlo završování*: Místo, které je bytostí, dospívá, roste. Může mít několik pravěkých významů, později křesťanskou duši a dnes třeba hlubinně ekologický význam. Na místech bývá něco od přírody a něco od lidí. Něco stálého, ale také něco proměnlivého, co oslovuje každou dobu jejím vlastním způsobem.
- *Pravidlo vzájemného probuzení*: Poutěmi na místa probouzíme a ozdravujeme zemi, která nám to oplácí. Místo v krajině odpovídá místu v srdci.

Cílkovo názorné a expresivní „Dvanáctero“ lze chápat jako jistý návod na řešení současného neutěšeného stavu *in concreto*. Korespondujícím a zároveň relativně zobecňujícím momentem takového návodu (k překonávání ekologické krize) je intence, kterou vyzdvihuje například Jitka Ortová v článku „Životní prostředí a kultura“ ze sborníku *Krajina zevnitř*. Jde o to zaměřit se na revitalizaci lokálních kultur - právě tam ještě můžeme nalézt „bezprostřednost a přehlednost sociálních vztahů, zakotvenost v určitém území a vnímání jeho kulturně historických i přírodních hodnot jako integrální součásti způsobu života.“ (Ortová, 2002, s. 52).

## 4. 1. Od posvátna ke každodennosti (a zpět)

Kde je místo člověka? Je odpověď třeba hledat jen pomocí chladného vědeckého rozumu, nebo pomůže umělecký cit. Chci tvrdit, a ostatně to bylo již mnohokrát řečeno, že nejlépe by bylo dosáhnout sloučení obojího. Odpověď možná leží všude kolem v naší krajině, v našem místě, kde se cítíme být doma, kde vnímáme duch místa. Neboť nesmíme zapomínat, že „vztah k prostředí pomáhá k sebeidentifikaci.“ (Ortová, 2002, s. 44).

Půjdeme-li cestou ke konkrétní krajině a konkrétním místům, a nezáleží na tom, zda je to ve městě nebo na venkově (neboť „není dost odlehlých samot“), musíme najít onen klid v duši, když ona se spojí s duchem místa. Ten v sobě obsahuje jak transcendentální rovinu, tak odpověď na to, kdo jsme. Jsme místa, která nás utvářejí.

Jak je z dosavadního textu zřejmé, zabývám se kulturní krajinou v kontextu evropských dějin, resp. v kontextu českých historických reálií především od doby, kdy se krajina formovala do podoby, již dokážeme rekonstruovat na základě historických pramenů. Nezabývám se podrobněji obdobím starověkých kultur, jež mapují a zkoumají archeologie či speciální vědy – zde odkazují na zobecňující periodizaci, již podávají především M. Gojda a Jiří Sádlo (viz zejména kapitoly 2.2, 2.3 a 2.7.) Rozhodně však nezavrhuji ono prehistorické, resp. starověké období (původní slovanské osídlení, existence posvátných hor a kopců, hájů a jezer, pramenů či jeskyní jako kosmologických os, kterými lidé nacházeli spojení se svými bohy nebo říší podsvětních bytostí atd.), zaměřuji tedy svou pozornost na sledování linií *posvátného v mém případě* počínaje obdobím křesťanství až do 17. století (s příchodem Descartovy teorie – povyšující kritérium rozumu na kritérium pravdy) - novověku, kdy se na pomyslné vývojové spirále opět objevují krajinné koncepty a motivy či vědomé reflexe a tematizace krajiny jako samostatného fenoménu, které – na jakési vyšší vývojové úrovni – vyjadřují její svébytnost.

Řečeno velice stručně spolu s Jiřím Zemánkem: „Nástup křesťanství ve 4. století znamená začátek procesu postupného odposvátnování světa; v křesťanském pojetí se Bůh i »Svatá země« stávají něčím vzdáleným, nacházejícím se mimo realitu konkrétní krajiny, v níž lidé žijí. Až barokní poutě v 17. a 18. století se znovu snaží spojit (nikoliv však ztotožnit) představu Boha co nejlépe s představou tohoto světa. Jak už jsem uvedla výše (2.7.), „barok výrazně přispěl k harmonickému utváření české kulturní krajiny, prostoupené prvky posvátnosti v podobě poutních kostelů a kaplí, božích muk, soch světců a křížových cest, které se v ní uchovaly dodnes.“ (Zemánek, 2005, s. 9) Dalo by se říci, že obdobně věc posuzuje i J. Sádlo, když v barokní krajině nalézá posvátnost „neboť přece k záležitostem metafyzickým přicházíme skrze fyzis“ (Sádlo,

2005, s.180) a v „barokním posvěcení“ vidí polidštění krajiny, způsob, jak ze světa přírody vytvořit svět lidí. Přitom ovšem ze svého ekologizujícího stanoviska hodnotí tuto skutečnost také negativně (krajina je agitací víry a prezentací moci). A dle téhož autora je to spíše město, které odpovídá racionální organizaci žitého prostoru – venkovská agrární krajina je z velké části tvořena uměle a zvnějšku (Sádlo, 2005)

Ať tak či tak, můžeme považovat za nesporné, že právě romantismus znovu oživuje téma posvátné krajiny – z potřeby zakotvit v hmatatelném prostoru krajiny duchovní život. Možná pád nábožensky jednotného výkladu světa, díky němuž se vztah k posvátnu stává záležitostí soukromou a subjektivní, objevují romantičtí básníci a malíři pro sebe nedotčená místa volné přírody, zejména pak hory. (Zemánek,2005)

### **Cesta do sítě krajiny**

Václav Cílek ve stati *Posvátné vrchy* (Cílek, 2005) ze sborníku *Od země přes kopec do nebo* klasifikuje možné metody identifikace posvátna (obecně), které dělí na metody *tvrdé, měkké a metafyzické*.

Mezi *tvrdé metody* řadí archeologický a historický výzkum, k nimž se vyjadřuje poněkud skepticky: „Optimální je, je-li objeven nějaký podivný objekt, jemuž přiřkneme kultovní význam, a na jeho místě stojí kostelík nebo kaplička.“ (Cílek, 2005, s. 148)

Trochu nejistou metodou je orientace místa vůči ostatním bodům krajiny a Slunci, Měsíci a jiným nebeským tělesům. „Posvátná krajina je hlavně síť a teprve potom její jednotlivé body a ona posvátnost je dána dvojnásobnou vazbou – chvěním mezi dvěma korespondencemi. První vazba je k ostatním dominantám – „jednak k horám patřícím Slunci a muži, jednak k dolinám žen měsíčního lesku nad vodami jezer a močálů.“ (Tamtéž, s. 148) Místo se vymezuje stejně jako člověk v „sociálním kontextu“, obvykle náleží kolektivní duši celé krajiny.

Zařazení do kontextu krajiny však ještě nevytváří posvátno, jen jistou malebnost, vlídnost nebo osobitost – je třeba dodat druhou vazbu – k vesmíru: „Významné západy a východy slunce, slunovratné linie, Měsíc ve štěrbině ouzké, Venuše planoucí nad pískovcovou skalou zdvojenou šedavým odleskem hladiny vodní! Tohle je přeci Karel Hynek Mácha...“ (Tamtéž, 148). Existuje ještě jeden podstatný aspekt, a tím je tvar: „Neobvyklé kameny a tvarově zajímavé či výrazné kopce mají neobvyklé duše.“ (Cílek, 2005, 148). Neboť jako vzhled člověka odráží jeho povahu a život, i tvary terénu mají vztah k duši věcí.

*Měkké metody* reprezentují emocionální a afektivní postoje, jsou tedy založeny na symbolice lidského *srdce* vlévajícího se do slov či později do obrazů. V literatuře je možné najít opakované zmínky o některých místech, kde se každé století opakují tragické nebo zázračné příběhy a

podle Cílka je také pravděpodobné, že budou opakovat stále. Místa, o nichž se opakovaně tradují podivné nebo zázračné pověsti nebo na něž kdosi stále věší svaté obrázky – jednoduše, místa, která jsou vidět a na která nezapomeneme, neboť přitahují nejenom oči, ale také díla.

Jako *Metafyzické* metody označuje Cílek přístup na základě praktikování „zvláštních schopností“. Příkladem jsou mu „druidové, krajní teosofové a jungiáni, radiestetici a patogenisté, od kterých se distancuje s vysvětlením: „...snažím se spíše popsat, co můžeme pomocí tvrdých a měkkých metod nalézt a ověřit si na vlastní kůži, aniž bychom měli nějaké mimořádné schopnosti či mimořádné neschopnosti...“ (Cílek, 2005, s. 150).

Cílek si dále klade otázku, jaké české či moravské hory můžeme na základě tohoto klíče považovat za posvátné? Základním omezením ve „výčtu“ posvátných vrchů je otázka: „Kde jsme doma a kde jsme se roky dívali?“ Předkládám jeho soupis: ŘÍP – BLANÍK – SNĚŽKA – VLADAŘ U ŽLUTIC – KAŇK – OŠKOBŘH A KUNCBERK – ZEBÍN – KOZÁKOV A TROSKY – PRACHOVSKÉ SKÁLY – PÁLAVA-PLEŠIVEC U REJKOVIC apod.

Protiklad posvátného a profánního obsahuje každá náboženská koncepce. V pojetí Rogera Cailloise (Caillois, 1995) jde o *dva světy* člověka, které se definují jeden druhým – vzájemně se vylučují a předpokládají. Jeden, ve kterém člověk může jednat bez úzkosti a bázně, ale „kde se jeho akce vážou jen k povrchu jeho osobnosti.“ A druhý svět, v němž každý ze vztahů člověka obsahuje a řídí pocit vnitřní závislosti ve jménu bezbrannosti. Přitom platí, že není možné definovat tuto základní myšlenku vědomí jako kvalitu, protože abstraktní řeč nemůže definovat kvalitu citění. Náboženství je definováno kategorií citlivosti, která ukládá věřícímu pocit zvláštního respektu, a jeho víru staví za hranice rozumem chráněné diskuse. Náboženství je správa posvátného a od něj pak věřící očekává veškerou pomoc a každý úspěch. Důležité je, že tento nejvyšší původ přízně nebo zkoušek může mít **jakoukoliv podobu**: univerzálního a všemohoucího boha monoteistických náboženství, ochranných božstev starých měst, duchů mrtvých, temné a neurčitelné síly apod.



## 5. Prapočátky poutnictví

Ve středověku díky rozvoji zemědělství (viz. výše) dochází k rozmnožení obyvatelstva – to důležité pro šíření křesťanství. Hybnou silou pro geografickou expanzi se stává obchod centralizován ve městech, jako místech spotřeby a směny. Nejdůležitější roli v ekonomickém rozvoji křesťanského světa hrála církve. Dlouho však strukturou krajiny byly neobdělané plochy v nichž se na vynořovali nezávisle na sobě vesnice, města a hrady. Pustinou byl tedy les – svět skrývající útočiště, mající své kouzlo.

Les plný hrozeb je znepokojivým horizontem středověkého světa. Místo, kam unikali dobrovolníci i nedobrovolníci (poustevníci, potulní rytíři, milenci, loupežníci, psanci). Lidé středověku však nebyli připoutáni ke kusu půdy – neznali vlastnictví jako materiální nebo psychologickou skutečnost, vesničané měli půdu pouze v dočasném užívání a proto byli velice mobilní. Proto mohlo docházet k stěhování středověkého venkovského lidu v takové míře. Byl to svět potulných mnichů – řádní nebo uprchlí z kláštera, studentů putujících na univerzity, tovaryšů. Na cesty je poháněl duch křesťanského náboženství – představa člověka jako věčného poutníka (Le Goff, 2005)

Pojetí času u středověkého člověka je pocit směřování k věčnosti. Člověk žije v myšlence na spásu a strachu před peklem a touží snést nebe na Zemi. Vznikají první hnutí – útěku ze světa: „fuga mundi – pohrdání světem“. Jeho vůdci jsou poustevníci a možno mluvit o dvou proudech - individuální samoty a hromadné samoty. Tedy téma středověkého nazírání světa, které je zakořeněno v obecné senzibilitě. Nejde jen o výraz teologů, mystiků a básníků. Ve společnosti středověku je každý člověk potencionálně nebo symbolicky poutníkem. *Homo viator* - člověk putující, stále na cestě napříč tímto světem a svým životem. Pout' se může zvrhnout v potulku či bloudění – v té době striktně platilo, že člověk musí mít trvalé bydliště.

Od 14. století se potulní lidé stávají zatracenci, nešťastníci. Jediná uznávaná pout' je akt pokání.

### 5. 1. Cizinec a cizost (aneb pozice jednotlivce)

Nemohu se vyhnout pojmu cizinec, popřípadě cizost, Poutník, cizinec dodává krajině potřebnou životodárnou dynamiku. Michael Maffesoli (Maffesoli, 2002) uvádí Simmelovu charakteristiku cizince jako důležitého prvku sociální interakce, který slouží jako prostředník ve vztahu k exterioritě, a v důsledku toho i k rozličným formám jinakosti. Jsou součástí sociálního seskupení a jako takové je i strukturují – podmiňují reciproční vztahy jakéhokoliv společenství.

Podle Maffesoliho byl nejvýraznějším obdobím v historii nomádství středověk. Kontakt s jinými civilizacemi v době křížových výprav, které kromě náboženské motivace vyjadřovaly i touhu po „jinde“, pozměnil mravy, způsob života a myšlení, i sexualitu. To lze doložit mimo jiné i v písních o historických činech, poesii a filosofii. Maffesoli se v tomto místě své práce zamýšlí nad lidovou „neposedností“, která nemusela být dána ani tak ekonomickými imperativy, jako spíš samotnou představivostí. „Hledání grálu není pouze záležitostí aristokratickou a nachází svůj výraz v nejrozmanitějších vrstvách populace.“ (Maffesoli, 2002, s. 60). V tovaryšských cestách, iniciačním putování mladých měšťanů i v toulkách obchodníků spatřuje autor příčinu i důsledek mimořádné pohyblivosti „ducha doby“. Středověk si na rozdíl od současnosti bytostně zakládal „na míšení, na pohybu, na bouřlivém a hravém dynamismu (Maffesoli, 2002, s. 62)”<sup>13</sup>

Maffesoli přidává Braudelovu myšlenku o bloudění spojeném s tokem směn. Další důkaz pro „dialektiku instituuujícího a institovaného“. Trh je v každé civilizaci místem, kde se v určitém nekonečném pohybu harmonicky prolíná stabilita a nestabilita. Maffesoli propojuje bloudění s obchodem velice rázně: cirkulace afektu, jako nejočividnějšího aspektu bloudění, zapříčiňuje cirkulaci zboží. Směna zboží pak jde ruku v ruce se směnou symbolů.

## 5. 2. Chůze jako tvůrčí akt

O pěší pouti lze hovořit v mnoha rovinách – kající akt, rituální očista, projev pokory, vytržení ze zaběhnutých stereotypů. Síla pěší pouti spočívá v tom, že je až příliš spjata se skutečností. Je jedinou Cestou, kterou nesníží, že má cíl. Cíl je, aby se vlastním dosažením zrušil. Cesta jako vnější zobrazení vnitřního určení člověka. Člověk poutník. Krajina se v každé epoše lidstva utvářela uvnitř společenských vztahů v chrámu přírody (Faktor, 1996).

### **Jak ono putování dotváří krajinu samu a krajinu v našem myšlení**

V květnu 2006 proběhla na zámku Klenová výstava „*Od země přes kopec do nebe... o chůzi, poutnictví a posvátné krajině*.“ Jejím hlavním realizátorem byl Jiří Zemánek. Výstava i katalog „zabývající se vzájemně propojenými tématy chůze, poutnictví a posvátné krajiny, je poctou nádherným horám severních Čech, českému romantickému básníkovi Karlu Hynku Máchovi a německému malíři Casparu Davidu Friedrichovi, těmto umělcům-poutníkům, kteří významně

---

<sup>13</sup> Maffesoli upozorňuje na přínos řecké a židovské kultury pro fenomén nomádství a lze se jen domnívat, že tak činí, aby poukázal na kulturní původ západní civilizace. Z řeckého světa převzala dialektiku: zakořeněnosti v obci a nezávislosti hraničící s kosmopolitismem. V židovství je velmi silným momentem myšlenka neustálého hledání domova, která stmelila národ v neustálé pouti, jejímž nepřímým efektem byla snadná přizpůsobivost světům, do nichž se židovství rozptýlilo. Exodus se tak Židům stal domovem.

přispěli k empatickému vnímání krajiny.“ (Zemánek, 2005, s. 26) Výstava prostřednictvím konkrétních krajin mluví o vztahu ke konkrétním horám a kopcům jako silným významuplným prvkům krajiny.

Chůze a s ní spojený fenomén poutnictví jako zapomenutý způsob přirozené komunikace, který nám umožňuje navázat hlubší spojení s přírodou i se sebou samým. „Poutník, který se vztahuje k přírodě s obdivem a láskou, vytváří jakýsi pomyslný most, jež propojuje vnitřní a vnější skutečnost – objevuje žijící krajinu jako síť vztahů, do níž je vetkán a odkrývá její příběhy jako skrytou paměť vlastní duše.“ (Tamtéž, s. 42)

Pěstování poutnictví představuje jeden způsob „jak si znovu oživit vnímání krajiny v podobě obrazů a příběhů, které v jejich tvarech a stopách můžeme vyčíst, jak znovu objevovat paměť žijící země a krajinu jako místo v srdci.“ (Zemánek, 2005, s. 10 )

### **5. 3. Hlas krajiny**

Příběhy kultury založených na ústní tradici, které sloužili tehdejšímu člověku pro jeho orientaci ve světě nemusíme hned považovat za ztracené. Právě krajina je to místo do nějž jsou zapsány. Domácí krajina ožila teprve prostřednictvím jejich příběhů (důležité scény byly spojovány s místy v okolí). „Kdo se pak tímto místem potuloval na toho vyskakovaly z každého kouta příběhy...“ (Abram, 2005, s. 16) charakterizuje tento jev. Každá věc má svůj vlastní rytmus, svůj vnitřní impuls, své vlastní bytí. „Každý přírodní prostor má svou vlastní psýché a lidé, kteří ho obývají, napojují svou imaginaci na psýché místa, když nechají krajinu, aby jejich prostřednictvím snila vlastní příběhy.“ (Tamtéž., s. 17).

Celou mou úvahou prosakuje tenká myšlenka, že krajiny má hodnotu sama o sobě, jako jsoucí, a člověk pak je její spoluvytvářející a „čtoucí“ součástí. Ono sádlovské „čtení“ upřesňuje Miroslav Petříček upřesňuje na „otištění možnosti chůze“ do krajiny. Krajina jako součást přírody může existovat jen proto, že jsou v ní otištěny možnosti chůze toho, kdo krajinou prochází. „Chůze krajinou je pozoruhodně dvojznačná: její namáhavost , ale i její snadnost, odkazuje k živelnosti přírody a současně je chůze velkým kulturním symbolem, šifrou lidského života.“ (Petříček, 2006, s. 18)

Chůzi a putování jako kulturní akt objevil teprve romantismus a z procházky do přírody učinil umělecky atraktivní a zároveň hluboce filosoficky reflexivní záležitost – otevřel tak cestu symbolismu a jeho tématu putování tajemnou krajinou lidského nitra (Zemánek, 2006). Problematizace přírody se objevuje již dříve ve filosofických úvahách, v umění i v poetice, ale k zakotvení v samotném umění jako jeho tématu, pojmu nebo kvalitě dochází až s příchodem romantismu. Již v 18. století se vytváří vlna „odporu“ proti zájmům osvícenců o společnost,

civilizaci, vzdělání a pokrok, která zastává kult divoké přírody a přirozených autentických citů. Tyto představy transformoval a specifikoval právě romantismus – považován za jeden z posledních stylotvorných směrů, který zasáhl jak všechna umění (literaturu, hudbu, výtvarná umění, architekturu, tak i oblast životního stylu, každodenní kultury a společenské komunikace (oblékání, vystupování, mluvu, korespondenci).

Jako stručné předznamenání dalších úvah zmíním samotnou genealogii pojmu „romantický“ a „romantismus“. „Na počátku stojí francouzské slovo »roman«, které ve středověku označovalo nelatinský zápis vyprávění (z něj se pak odvozují přídavná jména v angličtině a francouzštině – »romantic«, »romantique« ale i »romanesque«. Všechna původně označují svět románu. V období klasicismu je pojem „romantický“ park často prostředím popisovaným v románech. Adjektivum je později používáno pro označení anglických zahrad v protikladu k zahradám francouzským. Na jedné straně začíná slovo »romantický« znamenat »malebný«, případně »pítoreskní«, na druhé straně označuje spíše volnou divokou přírodu...“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 12)

„K člověku, který cestuje pěšky, je volný a náleží jen sám sobě, přichází vše – dojmy, snění, myšlenky, dobrodružství. Vidět věci při chůzi, znamená dotýkat se jich myšlenkami, prolínat vjemy s meditací a vizemi“ (Tamtéž, s. 103).

## 6. Krajina jako vztah

Proč je nomádství podstatné pro jedince, pro společnost, pro krajinu? Možná proto, že přináší jinou koncepci vztahování se k druhému i ke světu, je protestem proti životu orientovanému na produkci, odpovídá na vnitřní požadavek člověka „otevřenějšího, méně ochočeného života“, na „nostalgii po dobrodružství“.

V dalších úvahách o poutnictví a nomádství vycházím (zatím) zejména z práce **Michela Maffesoliho** *O nomádství* (Maffesoli, 2002) – autor hodnotí tento fenomén z pozice sociologa a zdůrazňuje jeho nábožensko-filosofické základy. Cestou významové analogie uchopuji krajinu jako vztah: poutník je koneckonců v krajině cizincem.

### 6. 1. Jedinec a společnost

Bloudění jako charakteristické konání může být chápáno jako antropologická konstanta, která se v různých dobách a různým způsobem znovu a znovu projevuje v každém jednotlivci i v sociálním tělese. V období moderny proběhlo „ochočování mas“ v sociální sféře (zahrnuje produkci, mravy, zdraví, výchovu, sexuální život...) formou přidělování trvalého bydliště – jde v podstatě o jakýsi druh totalitárního násilí páchaného na osobách i na přírodě, o jistý způsob domestikace. (V nejširší rovině se domestikace skrývá v posunu od nomádství k usedlému způsobu života – přechod společenství k obcím, pak k širším administrativním celkům, až k národnímu státu, to vše doprovázeno zrozením moci. v tom smyslu stojí nomádství v protikladu k modernímu státnímu útvaru.)

Maffesoli rozvíjí Durkheimovu tezi, dle níž specializace zapříčiňuje zablokování sociální cirkulace, do strukturovanější podoby: nedostatek flexibility (ustrnutí v jedné funkci) – není známkou výjimečnosti a sociálního nebo individuálního pokroku, nýbrž symptomem jisté uzavřenosti... Moc se snaží, aby vše bylo náležitě usměřováno, aby nic nemohlo uniknout kontrole.

Chování lidské společnosti podléhá vlastním zákonům: neustálé přecházení mezi okamžiky sjednocení – tzv. „bytím ve stavu kongregace“ – a okamžiky, v nichž se skupiny rozptylují po celém teritoriu. Tento rytmus, i když proměnlivý, nacházíme jako konstantu ve všech společnostech – Maffesoli přejímá od Durkheima i analogii sociálního rytmu kopírujícího rytmus „kosmického života“.

Maffesoli vidí základ této proměnlivosti v náboženství. V nejširším významu: něčeho, co se týká vstupování do vztahu – „souvztažnosti“ – s druhými a se světem. Bloudění a nomádství lze v podstatě interpretovat jako jednu základní součást lidské přirozenosti, jak individuální, tak v sociální rovině. Představují nejzjevnější plynutí času, pomíjení všech věcí, které vyvolávají směs fascinace a odporu. Strach před plynutím času je snad založen už porodním traumatem. Bloudění a útěk jsou součástí antropologické konstanty jak z hlediska individuálního (narození), tak z hlediska společenského (nutná rozptýlenost). Jde tu o opakující se proces, který se v určitých cyklech opětně vynořuje v kolektivní paměti.

Obecně k povaze věcí patří, že když se něco ustanoví, zapomene se tím dobrodružná stránka onoho ustavení vyznačující počátek. Nomádství je tu proto, aby toto počáteční dobrodružství připomínalo. Dá se říci, že kultura se může utvořit na cizím, nomádstvém základě – jde o negativní vymezení, resp. vymezování se. Maffesoli nomádství klasifikuje jako „různý odstín“ dobrodružství – vedle bloudění, anomíí (Durkheim), tuláctví atd., a tvoří součást sociální strukturace.

## **6. 2. Nová religiozita**

Rodí se nová religiozita, zpřítomnění posvátného ve vztahu. Maffesoli se ostře vymezuje proti názoru, že ve všech oblastech sociálního života nastupuje individualismus. Skutečný „trend doby“ je únik směrem k druhému, nevědomá touha utvořit masu.

Nomád stejně jako zasvěcenec jsou nositeli určitého druhu spirituality, kterou je třeba chápat jako to, co uvádí do hry celek existence (ať už individuální nebo kolektivní), tj. fakt, že vnější svoboda může existovat, jen pokud je založena na svobodě vnitřní. Bloudění dodává společnosti dynamiku (dodá ji i kulturní krajině?).

Ve všech oblastech vztahování se ke světu (mytologické, teologické, filosofické či sociologické) bylo třeba vyrovnat se s tzv. „vztahem k jinakosti“ – jiný člověk může být milenec, přítel, bližní, známý, nepřítel nebo někdo, kdo je nám lhostejný. (Krajina nám může být přítelem, známým... to v rámci jinakosti absolutní. Maffesoli zde uvádí božstvo, přírodu, cizost či smrt, takže i krajinu!) Modifikace tohoto poměru, této vztažnosti k opaku: to, co zároveň spojuje zde i tam... archetyp exodu – odcházet a přitom mít určitý pevný střed, byť jen symbolický. Vracet se s vědomím, že vždy existuje nějaké jinde, kde se může vyjádřit jistá část nás samých. Tím chce

Maffesoli vyvrátit „konvenční představu“, jež vidí specifičnost současného sociálního života v individualismu. Exil a reintegrace se přece projevují cirkulací zboží, mluvy a artefaktů, jejímiž účastníky jsme všichni.

Víme již (v rámci našeho diskursu můžeme předpokládat), že v lidském nevědomí jsou uloženy archaické struktury vnímání sebe sama jako neoddělitelné součásti přírody, které se projevují libostí ve vnímání krajiny, je možné, že v této libosti pramení i ona touha „po jinde“ uložená v kolektivním nevědomí.

Konfliktní a bloudivý charakter sociální existence znamená na straně jedné nebezpečí, ale na straně druhé je oživující. Podle Maffesoliho se tento oživující aspekt nalézá v mnohem vyhraněnější podobě v básnické, filosofické či obecně umělecké tvorbě. Tvorba je totiž ve svém instituuujícím momentu vždy anomická a nakloněna „nomádským povahám“. Ve tvůrčím aktu je cosi, co má povahu odmítnutí, odloučení. Nejkrásnější umělecká díla se rodí pod tlakem strastí – vyjadřují boj s druhými, s nepřízní osudu, s okolím a dokonce i s umělcem samým.

## 7. Krajina v zrcadlení umělecké reflexe

„Sochy, kopce. Vysoká oblačnost, světlo, suché peří na nebi, a čáry. Stonky bolehlavu. A teď: *Svatý Bartolomi, létu hlavu skloň!* A křiknu potichu: A řeknu potichu, a teď úplně zticha, pomalu a zřetelně: *Svatý Bartolomi!, létu hlavu - - - a v úplném tichu...létu...skloň...*, a v úplném tichu slyším, jak se hluboko dole v sadech s úderem lámou ovocným stromům větve přetížené ovocem.“

Jiří Sádlo<sup>14</sup>

### 7. 1. Úvod

Fakt, že v estetickém konceptu hraje krajina pouze roli jednoho prvku / motivu, není pro mé pojetí relevantní, neboť sleduji myšlenku, že krajina má hodnotu sama o sobě. Přesto považuji za žádoucí, představit ve stručnosti vývoj vnímání krajiny jako uměleckého motivu v konkrétních obdobích a fázích dějin umění.

Věnuji-li větší pozornost baroku, je to především proto, že беру v potaz argumenty, jež vyplynuly z úvah J. Sádla (viz kap. 2. 7.): období baroka je historicky první dobou, kdy dochází k racionálnímu anektování krajiny jako celku (ve smyslu obsáhnutí fyzické struktury i manifestace jednotného paradigmatu katolicismu). Tu myšlenku můžeme rozvinout ještě dále, a konstatovat, že baroko je také dobou „poslední“, kdy struktura krajiny odrážela myšlení člověka jako celek: jednak v dimenzích posvátného a zároveň se logicky nabízí, abychom uvažovali nad obecně existující představou, že česká krajina jako taková je vnímána právě jako krajina barokní.

Dalším obdobím, jež považuji za rozhodující pro myšlení o krajině, je bezpochyby romantismus, který nejen, že revitalizoval myšlenku posvátného – jednak ve významu návratu k Bohu a za druhé ve významu zduchovnění krajiny –, ale zároveň oživil fenomén putování krajinou. Má práce nemůže usilovat o podchycení všech zdrojů výkladu romantismu (resp. romantismů), stejně jako neusiluje o jakoukoli, byť stručnou prezentaci kompletních dějin umění. Mým záměrem je mapovat zájem o krajinu a historické změny přístupu k ní: na jedné straně chci sledovat osamostatňování krajiny v médiu lidské imaginace a na straně druhé registrovat a interpretovat pozici jedince vztahujícího se ke krajině jako ke zdroji mentální excitace – tedy nikoliv jako ke zdroji materiálního blaha, ale k pramenu inspirace duchovní a

---

<sup>14</sup> Sádlo, J. (2007): Prázdná zem, Listopadová část roku, Dauphin, Praha, str. 55.



duševní. Z tohoto hlediska představuje krajina „trvalý energetický zdroj“ i rozvoj.

### **Krajina jako sociální jev**

Podle Hany Librové (Librová, 1988) uvědomělá percepce krajiny, citové zaujetí krajinou a jeho vyjádření jsou výsadou člověka. Autorka v té souvislosti zdůrazňuje roli a funkci slovesného umění, které – obecně řečeno – představuje prostředek, jak vyjádřit smyslové. V tomto konceptu tedy jde o transformaci biologické libosti kulturními prostředky.

Pocit bezpečí a jistoty, který nám určitý typ krajiny či krajinné konfigurace dává, je jednou z podmínek *obytnosti* krajiny. Vztah člověka k domovu není ovšem většinou jasně formulován. Pokud není ohrožen, nejsou si lidé jeho hodnoty vědomi. Lidská vazba na domov v krajině je nejčastěji jen latentním citovým poutem. Autorka považuje za jeho projev v oblasti lidské kultury například lidovou poezii a lidovou píseň. Krajinný obraz písní otvírá a navozuje další obsah – většinou představují asociativní motiv pevně spojený s milostným osudem v podobě básnické konvence, jen zřídka jde o obraz autorova zážitku. V lidové poezii tedy nedochází k vědomému oceňování půvabů krajiny – vztah lidí žijících v přírodě je dán svou spontánností, nesentimentálností a samozřejmostí vznikající v každodenním kontaktu s krajinou.

To je východisko – dejme tomu – obecně antropologické. Protože tu však zkoumáme „fenomén krajiny“, resp. její recepcí jako problém vývojový, musíme brát v potaz kontext historického vývoje umělecké výrazu a neobejdeme se bez – třeba pomocných – klasifikačních kritérií, která užívá obecná kunsthistorie. Pokud tedy jde o technickou stránku uměnovědné periodizace, přidržuji se v dalším textu schématu, jež shrnuje *Universální lexikon umění* (Bernhard, 1996).

Jako určité věcné či strukturální odůvodnění takového postupu vyberme z bezpočtu možností argumentaci Jana Mukařovského:<sup>15</sup> „Každé historické období vypracovává svůj vlastní duševní styl, který ovládá vše, počínajíc uměním a vědou. Vývoj duševního stylu vine se jako červená nit dějinami lidstva a působí proměny charakteru v průběhu staletí. Renesance má v oblibě duševní vlastnosti mužného věku, barok žije spíš vlastností stáří, a dokonce si dodává uměle, pudrováním, stařeckého vzhledu, také děti jsou oblékány po vzoru dospělých; romantismus se oproti tomu oddává citovému rozvlnění věku jinošského.“ (Mukařovský, 2001, s. 286).

---

<sup>15</sup> Příslušnou pasáž citují Hrbata a Procházka ve své knize *Romantismus a romantismy* (op. cit.) v odkazu na práci Hanse Henninga *Psychologie der Gegenwart* (1931), s. 154n.

## 7. 2. Antika

(umění řeckého a římského starověku od roku 1000 př. Kr. do 500 po Kr. )

Hana Librova, jejíž periodizační klasifikaci používáme jako jisté metodologické východisko, si klade nejprve otázku, kdy se poprvé v evropských dějinách objevuje krajina jako estetická hodnota. Odpověď je víceméně zřejmá: Rodící se zájem o krajinu nalézá v proměnách **helénistické a římské** literatury. Onu zmiňovanou funkci útočiště (domova) však v té době mohla plnit – dle tradičního estetického kánonu – jen idealizovaná krajina, jenom idealizovaný venkov. Pozdně antická arkádská (od ideální země Arkádie) krajina je prvním evropským konzistentním zobrazením krajiny (Librová, 1988). Pokud jde striktně o výtvarné umění, lze zřejmě považovat za prokázané, že motiv krajiny se poprvé objevuje jako komponované pozadí pro drobné mytologické výjevy v nástěnných malbách římské antiky (*Odysseův cyklus* ve Vatikáně) a lze jej sledovat až do 10. století (Encyklopedie světového malířství, 1975).

### Místo líbezné

Vývoj antického vnímání a tematizace krajiny v umění pokračuje v konceptu tzv. „locus amoenus“ – „líbezného místa“. Podle Jiřího Šubrt (Šubrt, 1994, s. 17) představuje „motiv líbezného místa jednu z nejvýznamnějších prostorových metafor, které kdy antická literatura stvořila.“ Jádrem je krajina s přesně definovanou podobou se třemi základními prvky – lučina, pramen, háj – tzv. minimální paradigma, které lze obohatit o další prvky – pramen, sad, zahrada, lehký vánek, květiny a hlas ptáků. Cílem je navodit pocit vnitřního klidu, vyrovnanosti a poskytnout iluzi, že lze najít někde na tomto světě místo, kde člověk může být šťastný. Předobrazem líbezného místa je obraz ráje, který se u Homéra mění v místo zapomnění v příbytku krásné Kalypsó – místa provázeného odloučením. Překonáním sakrální distance se líbezné místo stává obyvatelným pro smrtelníka, když se jeho motiv přenesl do bukolického rámce a vzniká pastorální idyla.<sup>16</sup> Už nejde o ideální krajinu někde za hranicemi našeho světa, ale naopak o rodný ostrov – podle autora spočívá již v této myšlence návratu k přírodě důkaz o nesmyslnosti antiteze příroda/kultura. Vždyť také ona slast nepramení z požitků civilizace, ale z jednoduché radosti na úrovni živočišné spontánnosti. Užití postavy pastýře jako symbolu šťastné nečinnosti souvisí podle autora s obecnou tendencí klást každý začátek vývojového cyklu lidské společnosti na pastorální úroveň – nomadikos bios (podle Aristotelova žáka Dikariarcha z

<sup>16</sup> Za jejího stvořitele bývá považován Theokritos ze Syrakús: „Neexistuje zde nic nepřijemného, jen pastorální uvolnění ztotožňované s předcivilizačním stupněm vývoje lidské společnosti – adorované později v době Osvícenství – a chápané jako archetypální symbol blažené nečinnosti.“ (Šubrt, 1994, s. 20) Idyla je v tomto případě pouze prožitek okamžiku. Chvilkovou vidinou zastavení času – postrádá minulost i budoucnost.

Messeny). Nejde o útek od reality městského člověka k ideálu krajiny a imaginativního světa poezie, ale naopak o zrušení protikladu mezi nimi. A děje se tak díky situování bukolická verze locus amoenus mimo prostor a čas, rozplynutím kontrastu mezi minulostí a přítomností, městem a venkovem, přírodou a civilizací, vnější realitou a vnitřní fantazií. Motiv lásky a smrti odkazuje ke světu reality.

S Vergiliovou koncepcí líbezného místa dostává pastorální idyla historický a eschatologický rozměr – spojuje jej s životem na vesnici, zbavuje jej ironického odstupu a ruší jeho bezčasovost – zde se počíná antická periodizace dějin od Zlatého věku harmonického života lidské společnosti k stále horším a horším stadiím. *Líbezné místo* přestává být zábleskem okamžiku a navíc mu Vergilius dává podobu konkrétního místa – Arkádie. Ona Arkádie, o níž jsme se již zmínili, byla hornatá oblast v severní části Peloponésu, mající ve starověku pověst uzavřené, archaické oblasti, spojována s původními předřeckými obyvateli – Pelasgy – považovanými za nejstarší obyvatele Země (Šubrt, 1994). Vlčková upozorňuje na jistý paradox této nově vzniklé představy ráje. Jak řečeno, jde o oblast nehostinnou a suchou, a v důsledku tohoto geografického posunu získala pastoraleta nový rozměr – byla obohacena o nostalgii Zlatého věku. Nejstarší legendy naznačují spojitost mezi Arkádií a teritoriem Říma – jedná se o původní obyvatelstvo sídlící na tomto území před příchodem mytického Aenea. (Vlčková, 2005.) Oproti tomu Šubrt spatřuje ve Vergiliově ideologizaci locus amoenus zdroj evropského nacionalismu 18. století (Šubrt, 1994).

## 7. 3. Středověk

### 7. 3. 1. Románské a gotické umění

Románské období jako první jednotná západoevropská epocha se datuje přibližně od roku 1000 do roku 1250. Ve dvanáctém století se výtvarné projevy začínají přibližovat skutečnosti (Bernhard, 1996). Termínem **gotika** se označuje evropská slohová epocha pozdního středověku: začátek i konec tohoto období je v různých zemích rozdílný – ve Francii je to pol. 12. století v architektuře a zač. 13. stol. v ostatním umění; v Anglii začíná v poslední čtvrtině 12. století, v Německu v 30. letech 13. století, končí v těchto zemích počátkem 16. století; v Itálii se gotika výrazně neprosadila a byla vytlačena renesancí.

I na obrazech gotické malby lze nalézt krajinné výjevy, ale jisté je, že zde nešlo o inspiraci malíře, nýbrž o jednotný styl, vycházející z jednoty víry uchopující krajinu v symbolické rovině – přírodní fenomény jsou znázorňovány jako reprezentace něčeho jiného, vyššího, než jako to,

čím skutečně jsou (Jeffares, 1979).

Románské a gotické umění je orientováno téměř výlučně nábožensky – pro obrazy z této doby je charakteristické vyzlacené nebo ornamenty pokryté pozadí, nikoli třeba i jakkoli stylizované zobrazení přírodní reality. Teprve později nacházíme ve scénách, jejichž děj to přímo vyžaduje, sporné atributy přírody – stromy, skály, tak jak to známe například u Mistra třeboňského. V té době jako první proniká do výtvarného vyjádření strom – jako dávný symbol náboženských témat – strom života, strom poznání jako ztělesnění dědičného hříchu, zpočátku proveden abstraktně, symbolicky.

Jak dále konstatuje Librová, středověká krajinná líčení se objevují i v **trobadorských písních** – zejména jihofrancouzských. Obraz krajiny má téměř ve všech básních či písních podobný charakter a shodné umístění – vždy se otevírá. Líčení krajiny je zde jedním z případů tzv. *colores rhetorica*, ustálených stylistických figur, které nemají v přímém zážitku – v daném případě nejsou tedy projevem pozornosti trobadorů vůči krajině v níž žili. Středověk převzal tyto frazeologické arabesky z rétoriky pozdní antiky. Obrazy krajinných scénérií (*locus amoenus*) jsou vzaty nejčastěji z arkadských krajin ve Vergiliových idylách. Charakteristické je například typické bukolické schéma strom – květ – pramen – ptáci, vždy jde o scenerii jarní přírody. V jisté kontrapozici autorka neopomene zdůraznit, že tematika zahrad je v té době svébytná, vybočuje z krajiny – jsou proti ní pevně ohraničeny a střeženy a tkví v krajině jako pevnosti (Librová, 1988).

## **7. 4. Renesance a manýrismus**

### **(od koncipované krajiny ateliéru k reálné krajině v plenéru)**

Evropská umělecká epocha 14. – 16. století. Začíná v Itálii - je chápána spíše jako životní pocit než ohraničený styl. Projevuje se odklon od středověkých pořádků a vazeb a orientace na klasickou antiku s cílem aktivovat tvořivé síly svobodného člověka ve smyslu humanismu. Raná renesance dosáhla vrcholu mezi lety 1430 a 1500, vrcholná trvala cca od roku 1500 až 1527 – hlavním zadavatelem uměleckých děl zůstává stále církev, ale nově je umělec svým pánem ve způsobu ztvárnění a to i v sakrální architektuře. Stylisticky vyúsťuje renesance v manýrismus (začátek 1510/20 z it. vrcholné renesance), často označovaný jako pozdní renesance, který se do 16. století rozšířil po celé Evropě. Slohový pojem manýrismus se týkal nejprve malířství, později se dostal i do oblasti sochařství a architektury. Základním znakem je tendence k vystupňování výrazu, projevující se přehmáním, vzrušením; charakteristický je i nejasný poměr

mezi figurou a prostorem. (Bernhard, 1996).

V průběhu času se ukazuje, že rostoucí zájem o vnější svět, sílící realistické vidění světa a návrat k helénistické tradici nalézají výraz i v proměnách umění. Někdejší zlaté pozadí je na obrazech nahrazeno motivy krajinnými, zprvu silně stylizovanými a symbolickými, ale postupně prozrazujícími smysl pro skutečnost. Zájem malířů se nápadně často upírá k architekturám – stavbám kostelů, hradů a později k městům.

Až v 2. pol. 14. století se malíři s objevem perspektivy začínají zajímat o krajinu, i když zatím tvoří jen motiv obrazového pozadí. První zobrazení liduprázdné krajiny pochází od Leonarda da Vinciho na jedné z jeho perokreseb (obr. 2), následují krajinné akvarely A. Dürera (1471 - 1528), který, inspirován italským uměním, vytvořil a rozvedl v Norimberku zvláštní formu německé renesance s prvky pozdní gotiky (Tamtéž).

#### 7. 4. 1. Krajina jako pozadí

Přesto všechno i v **renesanci** zůstává krajina ještě dlouho pouhým *pozadím* děje, v centru zájmu renesančního umělce stojí lidská postava. V té souvislosti zmiňuje Hana Librová (Librová, 1988) figurální motiv v díle bratří z Limburka z počátku 15. století: Přebohaté hodinky vévody z Berry (obr 1), které díky svému účelu věnují krajině zvláštní pozornost. Jedná se o liturgický soubor modliteb, v němž jsou krajinnými situacemi symbolizovány jednotlivé měsíce v roce. Librová vyzdvihuje měsíc červen – senoseč, který má představovat pohled na Paříž, jak ji vévoda z Berry viděl z okna svého paláce. Jde o první krajinomalbu v evropském umění, jejíž reálnou předlohu lze identifikovat, slouží jako důkaz rostoucího významu, který byl krajině přikládán.

Ani další vývoj krajinomalby na jihu Evropy se však neubíral cestou prohlubování realistického ztvárnění konkrétních krajin. Umělci dávali přednost dekorativní stylizaci. Přírodní a bukolické atributy arkádských krajin doplňovali antickými a antikizujícími architekturami, sloupořadími, ruinami chrámů, náhrobky, památníky, jejichž přítomnost podle Librové zdůrazňuje nereálnost krajiny, její uměle konstruovaný charakter. Tento typ krajinomalby je nazýván krajinou ideální. Ta se stala rámcem výjevů ze starověké mytologie a biblických příběhů. Krajina se tedy stává nejprve výtvarným námětem a teprve v pozdně renesančním benátském umění dochází k jejímu osamostatňování, které vrcholí v manýrismu 16. století. V 16. století dochází však k překvapivě příznivému vývoji vztahu ke krajině v severovýchodních zemích. Projevuje se tu vnímavost vůči přírodě ve středověkém smyslu pro iracionálně – ač jinak byl středověk ke krajině nevnímavý – a ve schopnosti naturalistického vidění pozdní gotiky

(Librová, 1988).

A tak ve Flandrech, v Nizozemí a v Německu dochází vlivem renesančního přístupu italského manýrismu k postupnému přijímání krajiny jako hodnoty zasluhující uměleckého zpracování a lidského zájmu vůbec. Tyto tendence lze vypočítat i evidencí změn v technickém provedení krajinomaleb. Na severu se s nimi setkáváme na přelomu 15. a 16. století nejprve v kresbě, případně v akvarelových skicách, které plnily úlohu studií přírodních detailů, jež se pak měly stát součástí většího obrazového celku většinou náboženského charakteru (Librová, 1988). Je třeba zmínit i krajinné akvarely Albrechta Dürera (1471-1528) z cest do Itálie roku 1494 nebo jeho akvarely s přírodními studii. Za zakladatele **nizozemské krajinářské školy** je považován Joachim Patinier (1478-1524), jehož fantastické krajiny se vyznačují dělením do několika obrazových plánů, které jsou barevně odstupňovány od hnědého popředí přes zelenavý střední plán až k jemně modrému pozadí (obr. 3). Zároveň v letech 1500-35 v povodí Dunaje vzniká tzv. **podunajská škola** se zálibou v detailním, pečlivém vykreslování krajiny, upozaděním lidských postav a skoro „romantického využití světla“. Zvláštní forma krajinomalby se objevuje v období **manýrismu** v tzv. Weltlandschaft – pohled do krajiny z vyvýšeného stanoviště s horizontem rozprostírajícím se donekonečna (A. Altdorfer, 1480-1538, obr. 4) (Bernhard, 1996).

Postupně je tedy krajině věnována čím dál tím větší pozornost. Odhlédneme-li od starších obrazů ryze ilustrativního nebo alegorického obsahu, jsou to právě až **zaalpští mistři** v 16. století, kteří obohacují evropský pohled na krajinu o půvab podzimu a zimy. H. Librová mj. zdůrazňuje dílo P. Breughela staršího (1525-1569) pro jeho nebývalý způsob ztvárnění krajinné atmosféry, zejména ročních období (obr. 5, obr. 6). (Podobně jako A. Dürer vytvořil řadu přesných kreseb inspirovaných alpskou krajinou ze své cesty do Itálie.) Podzimní a zimní scenérie vytvářejí nejčastěji působivé prostředí pro zimní radovánky – lov a společenskou zábavu na bruslích. Výtvarníci usilují o přesné postižení každodenního života stejně jako o věrnost v tlumočení krajiny. Krajině je postupně přiznán status tématu hodného samostatného ztvárnění a to „závažnou technikou“ – malbou na desce. Důkazem, že se malíři odvracejí od uměleckého koncipování krajiny jako ideální krajiny jsou četné dochované cestovní skicáře, které se v té době staly běžnou výbavou umělce s náčrtly krajinných situací (Librová, 1988).

## 7. 5. Baroko (vztahování se k Bohu skrze tento svět)

Evropský umělecký styl let 1590–1750, který se ve své poslední fázi přetvořil v rokoko (trvajícím asi do roku 1780) ve Francii, Německu a střední Evropě. Navazuje na manýrismus a byl

vystřídán klasicismem.<sup>17</sup> (V období rokoka se krajina stala opět náladovým pozadím pro figurální scény.) Nejobecněji a z hlediska elementárního, byť v řadě ohledů i vulgarizujícího sociálního a historického determinismu lze snad říci, že svou plností, přepychem a patosem naplňovalo barokní umění potřeby církve a aristokratů, totiž potřeby reprezentace a posílení vlastních autoritativních nároků s cílem vytvořit jednotné umělecké dílo (vnitřním sepětím všech uměleckých směrů v rámci architektury). Přitom je nesporné, že z titulu „umění protireformace a absolutismu“ bylo baroko v řadě zemí, v Čechách speciálně, také spojováno s posilováním vlivu katolicismu (Bernhard, 1996).

Co se našeho tématu týče, je nutno nejprve konstatovat, že v období **baroka** přetrvává koncepce ideální krajiny (obraz skutečné krajiny je výjimkou) a nově se uplatňuje v architektonickém pojetí územních celků spadajících do jednoho feudálního panství. Řešeny s výtvarným ornamentálním záměrem – kompozice má symetrickou vazbu na sídlo panstva, značená cestami, alejemi a průseky s geometricky včleněnými oborami, bažantnicemi, parky, panskými hrobkami a dalšími církevními stavbami – vytváří typ tzv. barokní krajiny. Podle Librové tato cesta ztvárnění ideální krajiny nevede k jejímu hlubinnému pochopení – krajina je jen surovým materiálem pro umění – je tedy z hlediska vývojového slepá (Librová, 1988). Diego Rodrigues de Silva y **Velázquez** (1599-1660), španělský (zejména) portrétní malíř, namaloval za svého pobytu ve Vatikánu též dvě krajiny – jsou považovány za unikátní, neboť byly ztvárněny podle skutečnosti (obr. 7, obr. 8).

Kolem roku 1600 vznikaly v **římském barokním malířství** dva druhy krajinomalby spojené se jmény dvou francouzských malířů tvořících v Římě – Claude Lorrain (1600-1682) studováním zvláštního působení světla v krajině vytvořil vlastní styl ideální, racionálně jasné krajinomalby tzv. ideální krajina<sup>18</sup> (obr. 9) a Nicolas Poussin (1594-1665) jehož styl tzv. heroická ideální krajina<sup>19</sup> (obr. 10) vystupňovaná k měl velký vliv na následné období klasicismu, které v různých evropských zemích přežívalo až do 19. století (například dramaticky

---

<sup>17</sup> **Klasicismus, který následoval po rokoku**, je jako umělecký sloh zejména na poli architektury a sochařství řazen do období 1770-1830 a vychází z osvícenství a uvědomělého odmítnutí baroka a rokoka. Nelze jím označit uzavřenou epochu protože probíhá téměř současně s romantismem a zároveň je úzce provázán s následujícím historismem (Bernhard, 1996).

<sup>18</sup> Jasně komponovaný, co možná nejharmoničtější obraz krajiny podle racionálních zásad. Popředí je kulisové a mírně se zvedající do dálky. Harmonie je docílena teple zasněným světelným laděním. (A. Carracci, A. Elsheimer, P. Bril a Domenichino.) Podstatu ideální krajinomalby (Kitson, 1972) tvoří dvě podmínky: 1. obkreslovat přírodu v okolí Říma (Campagne) a 2. užití určitého souboru malířských konvencí za účelem vzniku komponované krajiny: popředí tvoří mírně zvlněná nebo plochá rovina, kterou protéká řeka nebo potok; „... na jedné straně, hlouběji v prostoru musí být strom nebo skupina stromů na pozadí oblohy na straně druhé je skupina menších stromů, která vyvažuje skupinu v popředí, často v blízkosti nějakého vršku, na kterém stojí antická stavba...“ (Kitson, 1972, s. 79)

<sup>19</sup> Krajina oživena figurální stafáží „hrdinů“ tj. antickými bohy, mytologickými postavami a klasicickou architekturou.

působící vysokohorské krajiny J. A. Kocha (obr. 11) a C. Rottmanna (obr. 12) (Bernhard, 1996).

S holandským malířstvím 17. století přichází nový obsah - umělci zaměřili na kompozice na základě studia prvků domácí přírody – pobřeží, řeky, louky, lesy, krajinu zimní či měsíční v pojetí jak naturalistickém tak dramaticky vystupňovaném (Bernhard, 1996). „Jsou to obrazy, jaké měli o své krajině tehdejší Holanďané“ (Kitson, 1972, s. 110) Pěstovali se různé žánry, sloužící k popisu různých prostředí jako malba *marín* (moře s loděmi, bouře na moři, námořní bitvy apod.), kterými se zabýval např. S. de Vlieger (1600- 1653).

Hovoříme-li o barokním malířství, vraťme se podrobněji ke konceptualizaci a argumentaci již citovaného Z. Kalisty (Kalista, 2005). Ten charakterizuje přístup barokního umění ke světu srovnáním s uměním renesančním. Renesanční umění má vždy funkci sdělnou (jeho obraz zachycuje nějakou podobu, stejně jako plastika a architektura není o nic méně vázána objektivními tektonickými zákony, než bylo malířství a sochařství poutáno objektivitou svých modelů). Oproti tomu dílo barokní chce strhnout diváka, chce ho podrobit umělcovu subjektu, přenést do něho kus vnitřního života malířova, sochařova a stavitelova.

V malbě Prostor a jeho hodnoty – velikost, nepatrnost, šíře, délka, barva atd. – se stávají více než kdy předtím výrazovými prostředky, ožívují, neulpívají prostě na předmětech. Barok je charakteristický jakýmsi ožvlým prostorem, který je naplněn úžasem. V „prostoru“ obrazu je skrytá dynamika. Z něho právě roste prostorové cítění nové doby, onen „živý prostor“ nejen barokního umění výtvarného, barokní hudby, jakož i celý život této doby. Představa smrti, další stěžejní fenomén baroka je cestou k poznání a pochopení, co nejvíce se přiblížit nekonečnu a jelikož není možné podstoupit přímou smrt, je možno alespoň „odumřít světu vezdejšímu“. V oblastech, kam zasáhlo evropské baroko, vyrůstají samoty; a také ona touha „prožít smrt v samotě“ může představovat jakési skryté motto vzniku klášterů (Kalista, 2005).

## 7. 6. Romantismus – romantismy

„Malíř nesmí malovat pouze to, co vidí před sebou, nýbrž také to, co vidí v sobě.“

Caspar David Friedrich<sup>20</sup>

Slovníkové heslo nejobecněji definuje romantismus jako „životní pocit z počátku 19. století“ (Bernhard, 1996). Jako umělecký směr stojí v opozici proti klasicismu a vůči jeho objektivitě a je interpretován především se zřetelem k lidské subjektivně. Již jsme uvedli, že v Německu na počátku 19. století se objevuje například téma heroičnosti Alp v díle J. A. Kocha. Světlem

---

<sup>20</sup> Walter, A. (1983): Caspar David Friedrich, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft DDR, Berlin s. 9



komponovaná krajina N. Poussina a C. Lorraina se stává vzorem pro klasicisty počátku 19. století a horské krajiny s vodopády J. Ruisdaela (1628- 1682) inspirují romantické krajináře (tamtéž)..

Základními motivy, které se staly vůdčími tématy formulující orientaci romantické expozice světa, jsou podle Lucie Vlčkové (článek *Česka krajina a Böhmische Landschaft: krajina jako předmět výtvarného zachycení, idealizace a ideologie* in *Analogon* 44-45 (Vlčková, 2005): *Příroda, Slavná minulost a téma Svobody*.

*Příroda* je ve své posvátnosti chápána jako měřítko hodnot a její instance se promítá do dalších vztahových struktur – příroda jako souvztažné kritérium pravdivosti, estetika přirozeného uspořádání, které je zároveň vysvětlujícím principem, přirozenost jako životní styl. *Slavná minulost* je ideálem protože je chápána jako období, kdy nároky vznešenosti, posvátnosti a přirozenosti nebyly v rozporu s každodenním životem. Vedle antických odkazů se rozvíjejí rytířská a mytologická témata a je tematizováno i prehistorické období. Téma *Svobody* a její varianty: hrdinství, vzepětí vůle proti řádu smrtelnosti na pozadí rozvíjených motivů útlaku, smrti a zmaru.

Pastorální idyly měly v Čechách velkou oblibu i v literatuře; Vlčková označuje za jejich nejvýznamnějšího autora S. Gessnera (1730–1788), jehož dílo bylo hojně překládáno do mnoha jazyků. Gessner stanovuje hlavní pravidla žánru idyly – příroda má být vyjádřena přísně uzavřeným okruhem motivů, jelikož podmínkou idyly je omezený počet reálií ustavující idylu jako přehlenou situaci. Tak je antický klasicismus postupně nahrazován idylou nespecifikované pastorální minulosti. Vlčková sleduje její motivy ve výtvarných realizacích A. Mánesa a A. Kosárka a v souvislosti s literárním zpracováním upozorňuje na prolínání motivu idyly s motivem českého venkova a národní minulosti, jak se uplatňovalo v počátcích národního obrození: zde docházelo k proměně idyly skrze konkretizaci v topografickém a časovém určení, což logicky napomáhalo založení mýtu dávné slávy „Čechova plémě“ a k náležité sakralizaci významných vlastenecko-nacionálních reálií (Vyšehrad, Blaník, Říp, Vltava apod.). Vyvrcholením těchto tendencí se stal ve 30. letech 19. století známý písňový text J. K. Tyla, který se později (spolu s hudbou F. Škroupa) stává českou hymnou (tamtéž).

Lucie Vlčková analyzuje výtvarný motiv české krajiny v dílech německých romantiků 19. století, neboť se stala jejich oblíbeným tématem. Za nápadnou zvláštnost označuje autorka tu skutečnost, že takřka ve všech uváděných případech maleb německé krajinářské školy jde o oblasti a krajinné typy, které čeští umělci v instanci „české krajiny“ takřka vůbec nezobrazují. Fenomén „české krajiny“ u českých umělců stojí podle Vlčkové v kontrapozici k německé představě horského horizontu *Böhmische Landschaft* Českého středohoří. Vlastní českou

krajinou je starosídelní oblast Polabí, pro niž je dramatická krajina středohoří pouze vzdáleným horizontem – okrajem. „Nejen v symbolickém, ale i v geografickém.“ (Vlčková, 2005, s. 154)

Začátkem 19. století začali „avantgardní umělci v německy mluvící Evropě“ (Bažant, 1994, s. 53) oproti dosud preferované italské krajině upřednostňovat krajinu severskou. Joseph Koch, zakladatel novodobé německé krajinomalby, opouští s akvarelem *Malíř Koch na rozcestí mezi bohyní malířství a módou* přezdobené fantastické postavy karikující baroko a přiklání se ke klasicistně prosté bohyni malířství mající přes prsa stuhu s nápisem IMITATIO (pozn: obraz ztracen). Němečtí malíři přetváří hierarchii výtvarných žánrů, když vrcholem učinili krajinomalbu, což přispělo jednak k uctívání německé domoviny pomocí výtvarného umění, ale zejména k rozvoji zobrazování krajiny, srovnatelným s rozvojem zobrazování člověka v italské renesanci. Vedle krajináře-vlastence, který probouzí svůj národ, a krajináře-proroka, který usiluje o záchranu jeho duše, se objevil v první třetině 19. století nový typ: krajinář-řemeslník, rutinér, který přináší pohled na svět v náladových obrazech a sentimentálních reportážích z venkovského prostředí. Krajinomalba, chápaná jako rituální akt, mizí.<sup>21</sup>

Námi již citovaný Zdeněk Kalista se vztahuje k romantismu zejména skrze hodnocení romantické architektury, a sice velmi negativně: označuje ji za „falzifikát minulosti, bezectné předstírání jiného světa, který zde neprohlédá skutečnosti, ale naopak se představuje jako skutečnost sama. V takovém místě není prostor pro onu činnost, která nám dává vidět *druhý svět* skrze svět tento, není zde možnost o ničem snít“ (Kalista, 2005, s. 18). Budeme mít ještě příležitost s tímto příkrým soudem polemizovat.

### 7. 6. 1. Romantismus jako pojem

Autoři sborníku *Romantismus a romantismy* (Hrbata, Procházka 2005), Zdeněk Hrbata a Martin Procházka postulují existenci nikoliv jednoho romantismu jako uměleckého směru, ale pluralitu romantismů, což podle jejich názoru vede k tomu, že se lze vyrovnat s existencí různých „myšlenkových celků“ a uměleckých forem, které se mohly objevit v jedné kultuře. Autoři klasifikují romantismus (romantismy) metodou odkrývání velkých komplexů „základních myšlenkových faktů a myšlenkových proudů“, jež jsou příznačné pro různé fáze vývoje romantismu i v jeho různých národních podobách – vytvořením tématické osnovy bez

<sup>21</sup> Autor zmiňuje George Waldmüllera (1793-1865), v českém prostředí Ludwiga Richtera (1803-1884).

nároku na modelový přístup.

Studium základního tvarosloví „diskurzivní formace“ a „diskurzivních objektů“ romantického umění, objevujících se jako výsledek určitých opakujících se „diskurzivních praktik“, je definováno v pojmech: *příroda, krajina, cesta, cestopis, vznešeno, gotično, groteskno, imaginace, poezie, historismus, epopej a ironie*. Pojem **přírody** jako takové charakterizují Hrbata s Procházkou zejména „v návaznosti na převratné změny v pojmání vztahu jazyka (jako znakového systému) k realitě a věcem“ (tamtéž, s. 293). Zde naznačují další cesty úvah: například kladou otázku, která se „objektivní svět stává produktem reprezentace“ (viz. M. Foucault<sup>22</sup>) apod., což by jistě mohlo ukázat směr dalšího rozšiřování mé práce. Vzhledem k stávajícímu rozsahu a zadání však zmiňuji jen jejich pojmání přírody, která byla nově reflektována v samotném umění (jako téma, pojem nebo kvalita) právě v období romantismu, „kdy mizí ostrá hranice mezi přírodním produktem a uměleckým výtvořem, předmětem umění a dílem“ (tamtéž, s. 293).

A. O. Lovejoy, jehož klasifikaci romantismů autoři používají jako výchozí, vykládá pojem „romantický“ ve smyslu a významu, který mu dal Friedrich Schlegel<sup>23</sup> Jde o to, že jako „progresivní tvorbu umění“ mající dvě důležité funkce: *syntetickou* (spojující poezii „s filosofií a rétorikou... jde o to smíchat či slít dohromady poezii a prózu, tvorbu génia i kritiku, tvorbu umělou i přírodní“) a *transformační* (jako výraz moci sjednocovat a měnit společnost: „Poezie se stane živou a společenskou a zároveň se zpoetizuje život a společnost, vtip a umělecké formy se naplní a nasytí hodnotovým materiálem všeho druhu a oživí se přílivem humoru.“).

Za podstatný a z hlediska našeho tématu významný lze považovat soud obou autorů, dle něhož pluralita romantismů vyplývá nikoliv z individuální a expresivní povahy romantického umění, ale naopak „individuální tvorba je často pokládána za vrcholnou syntézu vyjadřující dynamickou podstatu světa.“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 292) Avšak tato syntéza není nikdy završena, a umělcova osobnost se tak jeví pouze jako tvůrčí potenciál. Autoři se opět odvolávají k pojetí F. Schlegela, že romantická poezie spojuje umělecké zobrazení s výrazem umělce, který zobrazuje a stírá rozdíl mezi vnějším a vnitřním – nápodobou světa a niterným vyjádřením duše. Syntéza romantické poezie je však založena na předpokladu nekonečné evoluce směřující dovnitř i ven (do hlubin duše i do kosmického prostoru)

---

<sup>22</sup> M. Foucault (1970): *The Order of Things*, Tavistock Publications, London, s. 46-77.

<sup>23</sup> F. Schlegel (1798) Fragment č. 116 z časopisu Athenäum., c. d. Schlegel, F., sv. I., s. 204-205.

### 7. 6. 2. Subjekt v krajině (krajinu v subjektu?)

Hrbata a Procházka ve své klíčové práci už v první kapitole prezentují typologii romantického pojetí přírody a změny jimiž prošel pojem přírody a její reprezentace od klasicismu k sentimentálnímu romantismu. Základním přístupem je paralelismus (souběžnost) existence – v preromantismu heroické a idylické, v romantismu tragické a idylické – a nutnost zkoumat **hodnotu, funkci a význam** této koexistence. Autoři nejprve komparativně komentují běžný klasifikační model, který ovšem vzápětí zpochybňují. V tom duchu pro neoklasicistní a předromantické období „krajinomalby“ vyznačují jako určující étos přívětivého světa idyly, kdežto v (sentimentálním) romantismu navíc už objevují projevy patetického dramatu a mystiky, či dokonce v témž výjevu identifikují jako aktivní činitele přírodní/přirozené a společenské. V raném romantismu tedy sice ještě přetrvává sen o Arkádii, ale zároveň se příroda začíná prosazovat jako znepokojivá, rozeklaná změť symbolů, která subjekt tajemně přitahuje a současně mu připomíná jeho úděl. Snění o idylické krajině a touhu po ní můžeme považovat za jednu z konkretizací obecně romantické touhy po nepřítomném. Tuto touhu můžeme spojit s jinou charakteristikou romantismu: s „návraty“ (do minulosti, do dětství). Návraty do idyly (idyly preromantismu pomocí krajinných výjevů jsou naléhavou připomínkou dětství, vlastně zlatého věku lidstva) (Hrbata, Procházka, 2005).

Ale podstatná vazba mezi romantickým subjektem a krajinou-přírodou má v literární krajinomalbě jinou povahu. A podle Hrbaty „není předurčena ideou přírody, způsobem bytí v přírodě, vzpomínkou na krajinu, citací archetypů“ (Tamtéž, s. 58). Krajina subjekt buď označuje (provází jeho osud a to i když vyznačuje jeho touhu, která je součástí jeho osudu), anebo se ona sama proměňuje osudem subjektu. V krajině je tak přítomen jistý znak fatálnosti. Vidíme tedy, že v 18. století se příroda konstituuje jako umělecké i reflexivní téma a je nastolena zásadní otázka: „Co má být významovým středem této přírody – zda krajina sama o sobě (jako především vizuálně vnímaný objekt, jako nový model nápodoby vyvstávající přímo před tvůrcovými očima), nebo krajina, která by nebyla bezprostředním cílem, ale byla spíše jakýmsi prostředkem / prostředníkem reflexe nebo kontemplativní meditace, nakonec vlastně abstrahující od objektu – panoramatu krajiny nebo jejích segmentů, či dokonce příčinou této reflexe nebo meditace“ (Tamtéž, s. 50).

Je pochopitelné, že při zkoumání této kardinální otázky nemohou oba autoři minout stanovisko Karla Hynka Máchy, které se jim stává ilustrací zásadního předělu pojetí přírody v kontextu evropské kultury, jestliže je vztáhneme k základním typům krajiny v jeho pojetí. Na jedné straně příroda jako koncept, vzor nebo inspirace – Mácha si určitou krajinu prohlíží a

zaznamenává (např. v denících), vnímá přírodní efekty, scenerie, „maluje“, a na druhé straně je příroda představována jako problém, nejednoznačná svým bytím a významem – Máchu si určité krajinné předlohy přetváří, vytváří a inscenuje krajinu, „zobrazuje“ krajinu, interpretuje ji. (Tamtéž.) Metodologickou konkretizaci těchto tezí představuje pro oba autory sledování vztahu mezi *intimním* a *vnějším* (tj. mezi osobní senzibilitou a imaginací a krajinou-přírodou). Intimita v romantismu se vyznačuje dvojitým pohybem – sestup do vlastního nitra a sestup do nitra věcí, jejichž trvání je spojováno s tokem jedincova života. Krajním příkladem je autorům opět K. H. Máchu a jeho reflexe věčně se obnovující krásy přírody na jedné straně, a konečnosti lidského subjektu, který tuto krásu jednou už nikdy nespatří, na straně druhé.

Na příkladu spojení intimity, osobního citu nebo údělu s „krajinomalbou“ v Lamartinově poezii ukazují autoři „nejvlastnější romantickou krajinu, která se stává v širším smyslu slova prostorovou možností básnické myšlenky a senzibility, do určité míry iniciátorkou snění, jež posléze rozvolňuje a znejišťuje obrysy krajiny-přírody“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 49) svou expanzí a přesahuje ji „jinam“, „do dálky“. Je to tedy únik do neviditelného, do toho, co nelze vyřknout – za hranice viditelného, uchopitelného, představitelného. Romantické reflexe zachovává předmětnost – oddělenost přírody („soběstačná přítomnost před zraky subjektu a neméně i přítomností tematizované ideje přírody-krajiny“, tamtéž, s. 49). Další výraznou tendencí romantismu představuje *romantický lyrismus* – subjekt/básník se krajinou zmocňuje tak, že „proniká pod povrchu věcí a věci potom nabízejí svou druhou stránku, jež souzní s básníkovými city“ (tamtéž, s. 49). Individualismus podmaňující si krajinu nabývá později podoby okřídlené banality – stává se z ní „**krajina duše – krajina jako stav duše**“. A právě zde se setkáváme podle Hrbaty a Procházky s nejprůzračnějším paradoxem romantismu: „...únik do dálek, přesahů jinam, za tento svět, za krajinu před námi, spočívá v návratu... ono tam je ve skutečnosti tady“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 50).

Vycházejíc z těchto analýz shledávám zjevné korespondence mezi takto vymezeným romantickým paradigmatem, a koncepcí krajiny jako subjektu. Ostatně, z tohoto hlediska se jeví jako zcela logické a patřičné, že se v dané souvislosti objevuje známá a preferovaná kategorie *génia loci*: „To, co neustále problematizuje romantickou krajinu, lépe řečeno, činí ji skutečně romantickou, tj. myšlenou i ztvárňovanou, je snaha chápat nebo oslovovat přírodu v podobě krajiny a také věřit, tak jako Lamartine, že se v sepětí krajiny a subjektu uchovává sám *genius loci* (např. krajina jako útočiště, krajina domova, dětství) a vzniká také »obraz« přírody prostoupený dechem lidské duše.“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 51)

### 7. 6. 3. Krajinou Karela Hynka Máchy a Caspara Davida Friedricha

Naším záměrem není parafrázovat celý hermeneutický vklad autorů monografie *Romantismus a romantismy* (či dalších autorů), ale pokusit se rozpoznat a zaznamenat jak se jejich stěžejní momenty ožívují na příkladech osobnosti Karla Hynka Máchy a Carla Gaspera Friedricha, kteří v sobě slučují atributy „člověka čtoucího krajinu chodidly“ stejně jako umělce čtoucího . Pokusíme se zamyslet nad otázkou, zda záleží jen na umělcově imaginativní osobní (subjektivní) disponovanosti, jak ztvární onu krajinu (navíc v tomto optimálním případě máme co činit s umělcem-poutníkem), nebo zda existuje „něco“ v krajině, co si vynucuje být reflektováno. Silné a celistvé pojetí jednotné přírody, zvěstovatelky ducha vesmíru, stejně jako krajiny, jež zprostředkovává duchovní princip světa, představuje německá romantická škola. Hrbata s Procházkou nacházejí spojitost mezi koncepty německé přírodní filosofie, jak se objevují např. v úvahách Carla Gustava Caruse (Neun Briefe über Landschaftsmalerei – *Devět dopisů o krajinomalbě* z let 1815-1821, 1831) a obrazy Caspra Davida Friedricha.

V Carusově náročné koncepci krajinomalby a v požadavcích na krajináře (ten by měl být mimo jiné taky dobrým geologem, botanikem i meteorologem) se zdůrazňuje, že vhodnou nápodobou života přírody je možno znázornit určité dění mysli, duchovní ladění. Podle Caruse existují základní krajinné elementy – slunce a měsíc, vzduch a mračna, hory a údolí, stromy a květiny a voda. Ve Friedrichových dílech lze pak hledat i další rysy vymezující krajiny v pojetí literárního romantismu, a sice v důsledku názorné příkladnosti práce a simultánní významové přítomnosti kompozičních prvků a témat v prostorovém celku obrazu.

Autoři demonstrují v malířově díle dva typy krajin, které považují za reprezentativní pro romantické umění. Prvním typem je krajina až ideálně harmonické povahy – rozhodující jsou její dimenze, šíře a hloubka krajiny, klenutí oblohy (obraz *Léto*, který je součástí nedokončeného „Cyklu ročních období“ a tzv. české krajiny). Jde o takřka pastorální krajinu s určitým mravním koloritem. V *Létě* je hloubka krajiny konkretizována do dálky plynoucím tokem, údolí otevírající horizonty a přicházející závan neznáma kdesi na obzoru. Tato krajina sou přítomností, svou skladbou chrání člověka a jeho svět. Idylicko-baladické krajiny inspirované Českým středohořím se vyznačují táhlými loukami, pahorky a kopci připomíná krajiny Máchovy – např. úvodní popis krajiny v *Cikánech* (1835):

*„Tichá krajino, jak často vábila mě samota tvá v stíny své, aby pobouřenému srdci poklid navrátila! Jak často vrátilo ticho tvé, rozhostivši se v duši mojí, zrakům mým ztracený mír! Ted' však – přišedšímu v porostlé skály tvé – propastí se mi zdáš... Uprostřed úrodné roviny leží hluboké, ouzké, na mnoha však mil dlouhé údolí...“*

Hrbata procházka komentují, že jde o krajinu s několika obzory, která s i uchovává „svůj

harmonizující řád a ochranné poslání“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 64).

Proti tomuto typu krajiny harmonizující i fenomenologické, krajiny vyplývající z koncepce i úkazu, stojí řada Friedrichových proslulých obrazů – druhý typ friedrichovské krajiny –, které svou problematikou a provedením získaly status jakýchsi „vinět“ romantismu. „V těchto symbolických krajinách se otevírá tajuplný prostor, sestavený z příznakových témat a motivů jak přírodních (moře, obloha, skály, hory, stromy) tak i kulturních (kříž, hřbitov, ruiny). Jejich konfrontace zpřítomňuje – ideu času, věčnosti, pomíjivosti, naděje.“ (Tamtéž., s. 55)

Dalším charakteristickým prvkem romantického umění je motiv tzv. *rückfigur*, tj. postavy, která je otočená k divákovi zády a se „soustředěným či tichým“ zaujetím obdivuje, kontemplanuje krajinu. Příkladem jsou, kromě mnohých jiných, právě díla C. G. Friedricha, ale i K. H. Máchy, u nichž se postava poutníka stává symbolem hluboké filosofické reflexe základních otázek lidského života. A jsou to právě výstupy na horu nebo prožitky moře, které umožňovali romantikům zakoušet oceanické pocity vznešena – směs strachu z nekonečna a vzrušení z otevírání se tajemství přírodního mystéria – prožitku posvátna nebo transcendence. Podle Friedricha samotného je úkolem malíře „zjevit ve svém díle onu božskost / vědomí, které je v kosmu a celé přírodě všeprostupující silou, silou všudypřítomnou.“ (Zemánek, 2005, s. 26.)

Vnímáme-li – či chceme-li vnímat – přírodu jako drama, ve kterém člověk může spatřit své vnitřní zoufalství a zároveň vytržení, objevil C. D. Friedrich „tragédii krajiny“ (Walther, 1985). Ale tento způsob malby není jen speciálním druhem osobního vyznání, ale odhalením bohatství nové perspektivy nazírání na krajinu jako na celek. Nejzajímavější byly pro něj momenty přechodu – mezi nocí a dnem, ránem a polednem, západem a východem, ve větru nebo v bezvětrí (tamtéž).

Postavy Friedrichových obrazů jsou buď významnou stafáží, anebo ústředním znakem zprostředkujícím poselství. V obou případech jednoznačně reprezentují přítomnost subjektu, bez níž by se podle Hrbaty a Procházky smysl romantické krajiny-přírody zužoval (!). O umístění postav na obrazech hovoří tito autoři jako o symbolech kontemplativní přítomnosti, proto jsou vnímány jako zástupci zprostředkující mezi přírodou a tím, kdo ji chce vidět (subjektem může být jak autor, tak postava). Podle toho můžeme pak Friedrichova díla nazírat v ideji „touhy splynout s prostorem nebo se jím nechat pohltit... s posvátným vytržením tváří v tvář prostoru,“ člověk se díky této touze ocitá jako prostředník mezi přírodou a absolutnem (Hrbata, Procházka, 2005, s. 55). V touze po dotyku nekonečna se tak zrcadlí tajemná a hluboká krajina lidského nitra, do níž romantismus otevírá cestu. Ovšem autoři nás vedou cestami aktivní sebereflexe: K možné euforii čtenáře, který by na základě jejich výkladu snad zjistil a nahlédl pravou podstatu romantismu, pokládají otázku, zda právě toto je onen kýžený vůdčí model – esence romantické krajinomalby,

nebo jen... její banální viněta?

### **Friedrich poutník**

A tak se na své pouti kulturní krajinou dostáváme do Čech, neboť právě na Friedrichových obrazech severočeské krajiny (Českého středohoří, Lužických hor a Českého Švýcarska) vykryštovalo ono symbolické pojetí obrazu s motivem osamocené hory a je to zároveň první případ, kdy se severočeská krajina objevuje jako velké umělecké téma evropského krajinářství.

Obrazy *Česká krajina s Milešovkou* (1808) a *Česká krajina* (1808) jsou oslavou Českého středohoří jako ráje/posvátné krajiny – povznášející ducha a dávající člověku radost ze života. Horské vrcholky (hor Milešovky a Klečné jako dvojhory na obraze *Česká krajina s Milešovkou*) pointované dvojvěžím kostela odkazují pozorovatele na vznešenost a nekonečnost prostoru nebe – na božské bytí obsáhlejší než je on sám. S podobným námětem se setkáváme na Friedrichově akvarelu *Pohled ke Kletečné v Českém středohoří* (kolem roku 1810) a na obraze *Noční krajina s duhou* (1810). Tato hora Růžák je výrazem typické romantické opuštěnosti a melancholie se symboly pomíjivosti a smrti.

### **Friedrich a Čechy**

Jan Bažant ( vytváří paralelu mezi německými krajináři a českou hymnou J. K. Tyla – v jejich obrazech se objevuje stejná otázka jakou začíná česká hymna: Kde domov můj? Otázka po krajině domova je podle tohoto autora nejvíc patrná v díle C. D. Friedricha, zejména v krajinách skrytých v mlžném oparu, a souvisí s motivem „být cizincem ve vlastní zemi“. Obraz *Poutník nad mlžnými mořem* je podle Bažanta dokonalým výtvarným ztvárněním životního postoje všech hrdinů ze všech Friedrichových obrazů – lidí hledajících svou domovinu, a zároveň je výstižnou ilustrací úvodní situace Tylova textu. „Poutník je v zobrazené krajině doma a očividně mu na tom velice záleží, jinak by za kalného ranního šera nešplhal na vrchol hory za prvními slunečními paprsky. Nyní má svůj kraj před sebou jako na dlani, vidí však pouze neproniknutelnou mlhu.“ (Bažant, 1994, s. 51). Bažant analyzuje tento obraz jako zobrazení „okamžiku mystického zjevení domova, svítání německé věci“ (tamtéž, s. 51), a to zejména díky myšlence, že se jedná o zobrazení konkrétního člověka v krajině – saského lesmistra (soudě podle oděvu) – že jde tedy o vyjádření a zaujetí individualizovaného postoje. V té souvislosti J. Bažant dovozuje, že písní *Kde domov můj se* J. K. Tyl přihlásil ke snahám německých krajinářů převrátit humanistické pojetí vztahu člověka k přírodě. Domov je sice situován do Čech, ty ale v textu písně mizí a to „v mlze stejně neproniknutelné, jako je mlha na Friedrichových obrazech“



(Bažant, 1994, s. 54). Krajina české hymny je tedy vlastně popisována jako *locus amoenus* a antický charakter mají v jejím podtextu i Češi.

Hrbata s Procházkou zamýšlejíce se nad otázkou periodizace romantismu (obvykle raný – vrcholný – pozdní) zkoumají stylové odlišnosti romantické tvorby v průběhu 19. století, zvláště v české literatuře, která se v době národního obrození vyvíjela právě s odkazy na různé národní romantismy a v níž se až na výjimky neprojevil romantismus vrcholný. Ve vrcholném romantismu představuje základní tendenci poetizace světa, jež se děje prostřednictvím básnické imaginace tvůrčího jednotlivce, který hledá hlavní smysl své existence mimo společnost a její hodnotová měřítko (např. v platónské vizi, ve spojení s kosmickou duší, s „duší světa, ale také v ironické hře – „romantická ironie“). Tyto podstatné, stylotvorné rysy lze podle autorů nalézt opět v tvorbě Karla Hynka Máchy, jehož tvorba má silné existenciální ladění.

Z analýzy vztahu mezi pozdním a vrcholným romantismem vyplývá pro naši práci jeden podstatný moment – že totiž literární tvorba nabývá nezávislosti ve smyslu autonomie uměleckého jazyka, svébytnosti obrazů a symbolů. Báseň, která se stává samostatným světem, na realitě nezávislým, který „nemusí mít přímý vztah ani k básníkovu nitru nebo imaginaci“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 70) je předzvěstí symbolismu.

### **Máchova „krajinomalba“**

Autoři monografie uvádějí další příklady, které jsou pro naši práci cenné, když studují povahu Máchovy „krajinomalby“ a zaměřují se na zobrazování a smysl určitých krajinných forem. Východiskem jejich úvahy jsou dvě speciální charakteristiky Máchovy tvorby – za prvé je to studie Máchova díla od Jana Mukařovského (Mukařovský, 2001): zde kromě jiného zdůrazňují Mukařovského tezi, dle níž Mácha nemyslí v syžetech, ale v motivech (jak ilustrativně dokládají jeho zápisky, náčrty i sama díla), že tedy pro Máchu je cesta od zážitku k motivu plynulá. Dalším zdrojem máchovské analýzy je zkoumání prostoru u Máchy, jak je provádí Karel Hausenblas<sup>24</sup> (Hrbata, Procházka, 2005, s. 60), který uvádí, že „zachycování prostoru se děje jakoby řadou vizuálních záběrů“ a prostor *Máje* „je zobrazen jako prostor vnímaný (zrakem i sluchem) z jednoho východiska...“

Autoři si z několika významných krajinných typů v Máchově díle (dramaticko-elegická nebo tragická krajina, noční krajina – krajina nebe, idylická krajina) vybrali krajinu západů a východů

---

<sup>24</sup> Hausenblas, K. (1967): „Zobrazení prostoru v Máchově Máji“, in Grebeníčková, R., Králík, O. (eds.): *Realita slova Máchova*, Praha s. 67-111.

slunce. Mácha sám předkládá ve *Večeru na Bezdězu* vlastní symboliku krajinných časoprostorů ve svém díle: večer spojuje s dětstvím, když praví: „I mně samému divné to přichází, že všecko u mě s večerem počíná“, noc s jinoštvím, mužný věk je spojován s jitem, poledne se stářím.

Mluví-li o večeru se západem slunce, krajina vyvstává jako symbolický obraz:

*„....v růžových červánkách plane země v objetí večerním jako krásný obraz; jen nejbližší krajina jest jasná, jen jí lze dohlédnouti; dálné hory před i za námi jen co šeré stíny se míhají po večerním nebi. Tak tichá se objevuje země s tvory svými v jasném oku, v nevinné duši dítěte; ono nespatří, než co mu nejbliže, nezná přešlost, nehádá v budoucnost.“*

Jazyk a kultura se stávají spojnicemi svébytného výjevu a „krajinomalby“ a nabízejí dvojí cestu zachycování možností přírody jenom z ní samé – jednak jsou to samy nuance a aspekty předmětného světa, ale také jeho stereotypy krásy. V romantismu je tato krása hodnocena jako pitoreskní. Malebnost pak funguje v propojení méně častých přírodních jevů (např. v Máchově *Večeru na Bezdězu* je to duha ) s kulturou: v tomto případě chápou autoři kulturu jako jazyk s jeho metaforikou a přirovnáními – například duha jako kulturní symbol spojení nebe a země; nebo krajinný motiv hradu Jestřábí (tzn. krajinný motiv resp. dějinný prvek) se v obraze mění na prvek přírodně kulturní. Podle Hrbaty a Procházky ovšem motiv není či nebývá vyvinut tak silně, aby bylo možné takové vyjádření považovat za důkaz převahy subjektu nad prostorem nebo naopak.

Ale skutečnost se básníku nabízí k dispozici jako inspirace možnostmi, které lze rozvinout a které se stávají součástí textu. Autoři předpokládají, že existenci Máchových „obrazů“ nezajišťuje idea, ale že vyplývá z jeho „zkoumání“ přírody, z jejích vlastních obrazů, z účinků časově a atmosféricky se měnící krajiny. Krajina je vymezena pohledem na přírodní drama, které si své dramatičnosti není vědomo. Vyvstává v ní stále stejně přitažlivá podívaná, jež s člověkem nepočítá. Příroda je soběstačné divadlo jen potud pokud může být za takové označeno.

„Máchovy západy a východy označují to, co je viděno..“ (Hrbata, Procházka, 2005. s. 65) Stálou kulisou Máchovy tematizace přírody je tedy východ a západ, krajina efektu oblohy nebo společného efektu oblohy a horizontu. Pro ilustraci uveďme fragment z druhého intermezza Máchova *Máje*:

*Stojí hory proti sobě, / Z jedné k druhé mrak přepnutý / Je, co temný strop klenutý, / Jednu k druhé pevně víže. / Ouvalem tím v pozdní době / Ticho, temno jako v hrobě. / Za horami, kde pod mrakem / ve vzdálí se rozestupují – / v temné dálce, něco níže / kolmé skály k sobě blíže / než hory se sestupují, / takže siným pod oblakem / skály ouzkou bránu tvoří. / Za tou v dálce*

*podemrakem / Temnorudý požár hoří, / Dlouhý pruh v plamenné záři / Západní rozvinut stranou,  
/ po jehož rudé tváři / noční ptactvo kola vedší / jako by plamennou branou / nyní v dálku  
zalétalo. / Hasnul požár – bledší – bledší, / až se širošířé nebe / noční rosou rozplakalo, /  
rozesmutnivší zem i sebe.*

Podle Hrbaty a Procházky je sice v tomto vrcholném projevu melancholie a nostalgie zachován přírodní výjev, ale zřejmá symbolika převažuje – brána jako „přechod mezi dvěma světy a stavy, mezi známým a neznámým“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 70). Za pozornost stojí, že Hodrová ve své *topologii míst s tajemstvím* komentuje tento topos v Máchově díle jako „obsedantní variaci“, kterou je nutno proto považovat za šifru, je transformující se do varianty lůna – lůno krajiny, „kolébky i rakve“ (Hodrová, 1994, s. 112).

### **Mácha poutník**

Podle Jana Zemánka jsou právě pouť, poutnictví a poutník ústředními motivy, idejemi a symboly poezie Karla Hynka Máchy. Z četných putování se jako by formuje zvláštní charakter jeho poetiky. Za nejdůležitější básnickovy cesty jsou považovány tři do Podbezdězí v roce 1832, do Krkonoš v roce 1833 a do Itálie v roce 1834. Osa, kolem níž vykrytalizovalo jakési místopisné jádro básnickovy tvorby, je vymezena opakovanými cestami na Bezděz a do Kokořínska a poutěmi do Krkonoš a do Českého ráje.

Mácha si během svých poutí do zaznamenával zápisníku popisy a kresby krajiny především hradů, zážitky, pocity, reflexe i básnické obrazy, které pak „přetaveny přecházejí do jeho tvorby“ (Zemánek, 2005, s. 31). V té souvislosti nachází Zemánek v Máchově díle tři příklady krajin (Kokořínsko, Bezděz a Podbezdězí, Krkonoše – Sněžka), jejichž „genius loci se výrazně zrcadlí v obsahu i v celkové poetice jeho románové prózy *Cikáni* – básně *Máj* – básnické prózy *Pouť krkonošská*“ (Zemánek, 2005, s. 31). Odráží snad Máchovo rozpětí mezi jeho ponorem do labyrintu neodvratně se střídajících tragických osudů pozemské lidské existence (*Cikáni*) a stejně tak neodvratné puzení k transcendentálnímu přesahu, které se otevírá v mysteriu smrti (*Pouť Krkonošská*). V této vizionářské snové próze, „vyjadřuje Mácha duchovní poutnictví imaginace, které ztělesňuje nejen jeho tvorba, ale i jeho život“ (tamtéž, s. 32).

E. Reitharová ve své knize *Hermetická tradice českého osvícenství a romantismu* (Reitharová, 2005) představuje K. H. Máchu jako milovníka extatické barokní malby, zaznamenává souvislost mezi jeho vlastními kresbami a vnitřní strukturací *Pouti krkonošské*, a

zároveň spojuje Máchu s některými aspekty tvorby C. D. Friedricha – korespondence nalézá zejména v motivu (okamžiku) smrti, „v níž vítr a déšť setře stopy jejich kroků a světlo světa svítí i v momentech, kdy Bůh člověka opustil (příkladem je jí Friedrichův obraz *Kříž v horách*). Autorka ovšem zmiňuje i další obraz *Jitro v Krkonoších*, jehož základní ladění je podle jejího soudu blízké Karlu Hynku Máchovi s tím rozdílem, že u Friedricha zůstává skálopevná víra v Boha a touha po splnutí s ním, kdežto Mácha ztělesňuje „prožitek osobního odvratu od Boha a popření víry ve věčnost“. Důkaz shledává v úryvku z Máchovy *Pouti krkonošské*, v níž v tomto smyslu vyznívá ona věta „...jako bych nikdy nešel po horách těchto...“ (Reitharová, 2005, s. 88). V rozboru Máchovy *Pouti krkonošské* autorka přesto poukazuje na jakési snad až „mystické“ propojení obrazu (Friedrich) a díla básníka o generaci mladšího. Otázka samozřejmě zní, do jaké míry je taková interpretace korektní či pouze svévolná – zda se právě zde nepohybujeme za hranou oné „etikety romantismu“, o níž se v obecné rovině zmiňují Hrbata a Procházka.

V Máchových Zápiscích z let 1832–33 je v zápisu Snu, jako halucinového výhledu do záhrobní skica *Poutníka*: „Byla chladná noc, hluboká tma kryla ouzkou mezi skalami stezku, kterou, časem o poválené kosti lidské klopýtaje, mdlým se ubíral poutník krokem...“ V dalším zápisu osobního zážitku putování do Krkonoš včetně záznamu míst nejpůsobivějších vyhlídek na hory je ve zkratce vyjádřena idea povídky *Pout' krkonošská* (Reitharová, 2005 ) A je to právě topos hory Sněžky v této povídce, který nese – podle dalšího již citovaného Máchova exegeta – znaky spojené s *mystickým tajemstvím* – místo absolutní samoty poutníkovy, „kde se odehrává jeho zkouška zasvěcení, spojená s projitím branou smrti“ (Zemánek, 2005, s. 32). Též tento komentátor shledává u Máchy obdobu s dílem C. G. Friedricha s tím rozdílem, že básník, který na rozdíl od Friedricha nenalézá spontánní útočiště v Bohu, „vyhrocuje kontrasty a paradoxy lidské existence, jejichž prostřednictvím se otvírá vhléd do hlubin vlastního bytí“ (tamtéž, s. 32). Mácha je tak neodvolatelně přitahován záhadou smrti co největšího mystéria života, jehož absolutní jinakost a neúprosnou osudovost nelze vypovědět. Právě ona smrt, evokovaná láskou a naopak, otevírá básníkovým hrdinům „bránu“ tajemného prostoru transcendence (tamtéž).

Před ukončením úvah o Máchovi a jeho vztahu ke krajině, chci se zmínit ještě o některých aspektech pojetí Daniely Hodrové. Předznamenávám, že její koncept nepreferuji, neboť je z mého pohledu a vlastně ze situování mého tématu zřejmě příliš metafyzický, ale je nepochybně zajímavé zastavit se nad způsobem jakým prezentuje tzv. „místa s tajemstvím“, pokud můžeme připustit, že něco jako „návrát k sobě samému“ existuje i dnes; i když je sporné zda v tak vyhraněné celostní perspektivě.

Hodrová ve své knize *Místa s tajemstvím* (Hodrová, 1994) prezentuje přístup ke slovesnému

umění založený na sledování „míst s tajemstvím“ – což je v jejím pojetí specificky literární podoba sakrálního místa: subjekty (v literárním díle postavy) splývají s místem, které je pro ně charakteristické. Autorka se vyrovnává s dualistickým modelem světa, ať již jej konkretizujeme jakkoliv – jako opozici sakrální – profánní, objektivní – subjektivní, materiální – ideální atd., a posléze se obrací k hypotéze, jež ustavuje paralelní existence obou prostorů, kterou S. Grof<sup>25</sup> dává do souvislosti s dvojitým stavem vědomí a propojenosti těchto obou světů atd.

Samo Máchovo dílo pak Hodrová komentuje namátkově, například na motivu „tajemného jezera“. Jezero je místem s tajemstvím, které v krajině funguje jako zrcadlo – místo v němž se zrcadlí okolní prostor, zejména nebe. Zrcadlení – zdvojení v rovině slov a veršů („kol a kol“; „tak bledě jasná jasně bledá, / jak milence milenka hledá), i ve stavbě celé básně (čtvrtý zpěv je v náznaku zrcadlovým odrazem zpěvu třetího). „Báseň jako by se tu nořila pod hladinu sebe samé a v náznaku se v ní realizoval postup tzv. *mise en abyme*, kterým se v textu označuje tendence textu k sebezrcadlení, k nekonečnému pokračování směrem do hloubky.“ (Tamtéž. s. 47) V důsledku takového zdvojení v mnoha podobách dochází k mysteriozaci místa a textu jako místa svého druhu.

Myšlenka textu jako místa svého druhu rozhodně též stojí za povšimnutí.

Vraťme se na okamžik k obecnějším charakteristikám a pokusme se o alespoň dílčí a předběžné zobecnění dosavadního výkladu: Romantici většinou pracují s představou, že poezie – výraz užívaný ve své době pro veškeré umění – je prvotní tvůrčí činností, která existovala ještě před oddělením člověka a přírody a bude mít největší význam při jeho návratu k ní nebo k její vyšší, zduchovnělé podobě. Pohled na romantismus, který námi citovaní vykladači romantismu zvolili, je vesměs zaměřen na dynamickou otevřenost či ambivalenci, na estetickou potenci témat a kategorií přírody. Příroda se stala učebnicovým emblémem směru samotného – zjednodušeně shrnováno to bývá jako tzv. *únik do přírody*. „Ale i pouhá nálepka může, byť velmi vzdáleně, připomínat přínos romantismu, přičemž jeho autentická tvorba právě ve své vzdálenosti jako by etiketám nastavovala ironizující zrcadlo.“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 47). Příroda je romantiky nejen bytostně vnímána, ale oproti předešlým uměleckým konceptům i nově spojována s tvorbou a reprezentací a také je „otevřena“ jako prostor možností. „Příroda sama od sebe režuruje podívanou a představuje se coby krásný, komponovaný obraz.“ (Tamtéž, s. 48)

Vidíme tedy, že příroda je na jedné straně „soběstačné divadlo“ (viz výše), na straně druhé ztrácí smysl bez přítomnosti subjektu pozorovatele. A tak náznak potenciální trajektorie

---

<sup>25</sup> Grof, S. (1992): *Dobrodružství sebeobjevování*, Gemma89, Praha.

odpovědi na otázku o charakteru či o onom záhadném, imanentním působení samotné krajiny lze možná dovodit z již citovaného komentáře k Máchovým „západům a východům“: „Mácha neustále poukazuje na kvalitu zážitku z krásného přírodního úkazu a přibližuje ji stereotypně tak, aby se jí co nejméně zmocňoval. V jakémisi donkichotském gestu zadržuje intervenci jazyka-kultury i za tu cenu, že se tím krása přírody blíží klišé, které nelze rozvíjet... Sílu a vytrvalost stejnosti lze připomínat jen několika málo variacemi; stereotypy ukazují tam, kde se rozkládá pole nevyslovitelného, které významy slov nejsou s to kompenzovat“ (Hrbata, Procházka, 2005, s. 65). A tak se – v souvislosti s tématem a zaměřením naší práce – ptejme, zda právě ono „puzení“ básníka ke stereotypizaci při setkání s tak jedinečným, v jádře neopakovatelným a věčně proměnlivým fenoménem, jaký představuje jakýkoli přírodní úkaz (v tomto případě západ slunce), není právě oním důkazem, který hledáme: že totiž pokud *skutečně* promluví krajina, člověku-pozorovateli docházejí slova. Protože slova – jazyk – kultura jsou v našem pojetí převážně výrazem racia a intelektu, a jakmile v našem vztahování se k mimolidské entitě (ať již máme na mysli část či celek „přírody“), resp. v našem konvenčním, stereotypním diskurzu převládnu, ono primární (předkulturní) „cosi“ přestává existovat. Možná je reálná mluva krajiny z lidského pohledu definována jako *zámlka* – jako ono věčné, nikoli mysticky, nýbrž imaginativně jsoucí „kouzlo nevyřčeného“.

Připomeňme na závěr ještě jednou zásadní postoj Carla Gaspara Friedricha ke krajině. Angelo Walter popisuje Friedricha jako malíře, který poté, co „vstřelil krajinu chodidly“, přesídlil do samoty svého ateliéru a pracoval stylem „zavři své lidské oči, dovol své duši spatřit onen obraz a ten z temnoty vynes na světlo“. K tomu dodává: „Obraz musí být nejprve pocíten, nikoliv nalezen“ (Walter, 1985, s. 9).

## 7. 7. Realismus a moderní umělecké směry

**Realismus:** Umělecký směr v malířství druhé třetiny 19. století za jehož zakladatele je považován G. Courbetem (1819–1877), který „chtěl zachovat realitu bez jakéhokoliv romantizujícího vylepšování“ (obr.13) (Bernhard, 1996). „Realistická orientace byla ve francouzském prostředí 19. století úzce spjata s romantismem. Impresionisté byli městští lidé, kteří utíkali do přírody, takže krajina již pro ně byla jen podívanou, potěšením pro oči, zatímco romantikové a realisté se pokoušeli zachytit jejího ducha“ (Pijoan, 1981). Jestliže ve středověku byla krajinomalba pod vlivem církve, v 19. století získala cosi jako politickou příchut'.

Klasicismus mluvil jazykem elit a realismus řečí drobných zemědělců. A byl to právě Courbet, který anticipoval spontaneitu impresionismu (Jeffares, 1979). V 19. století nastává s příchodem impresionistů (obr. 14) příklon k malbě v plenéru, spojený se snahou o zachycení krátkého náladového okamžiku – v opozici k ateliérové malbě, která chce zachytit větší množství dojmů na jediném obraze. „Místo předmětu samého nastupuje barevný dojem, vyvolaný působením světla a vzduchu. Proto malíř nanáší na plátno spoustu malých barevných plošek, které teprve z určité vzdálenosti dávají výsledný dojem.“ (Bernhard, 1996).

Pro názornost uvádím úryvek z knihy V. Effenbergera *Realita a poesie*, v níž se zabývá převážně dějinami moderního umění (surrealismus atd.), a právě jeho způsob argumentace bezděčně odkrývá zásadní a novou relativizaci tzv. moderního uměleckého náhledu na krajinu jako předmět zájmu či „jako subjektu“: „Od doby impresionismu v dějinách umění začíná renesanční koncepce, založená na tzv. realistickém principu ustupovat irealismu. Do té doby představovala funkční struktura uměleckého díla uměle uzavřený, esteticky autonomní celek a jen jako celek mohlo být interpretováno. Tuto uzavřenost porušil impresionismus tím, že přesunul problematiku vnímání na vlastní tvůrčí proces. Ve vztahu k vnějšímu námětu došlo ke změně – malíř se již nesnažil o dokonalost v identifikaci zobrazovaného a zobrazeného, ale usiloval o identifikaci svého vědomí s poznávací a ztvárňovací metodikou, v níž významovost námětu ustupovala do pozadí. (...) Byl-li však obraz vůči svému námětu subjektivizován, byla tím zároveň objektivizována noetika malby, alchymie malířského utváření a v neposlední řadě inspirační princip.“ (Effenberger, 1969, s. 9)

V moderním umění přestává být krajina reflektována v původním vnějším smyslu a stává se krajinou imaginace – zvnitřňuje se. Je-li dichotomie posvátné profánní výrazem vyrovnávání se lidí s iracionalitou v dějinách myšlení i v sobě samém, pak je to umělecká imaginace, která může znamenat plnou reprezentaci iracionality v době všeobecného odbožštění západní Evropy. Vývoj vědeckého poznání novověkého Západu k tomu samozřejmě přispívá, ovšem osvícenská víra v samospasitelnost Pokroku a Racionality se v průběhu 20. století ukázala jako naivní a slepá. Je proto snad možné hledat kritické přístupy, které usilují o racionalizaci iracionality, stejně jako nalézají iracionální podstatu racionality.

## 8. Zrcadlení posvátného v ireálném

Původní otázka tematizující „racionalizaci iracionality“ ve vztahu kulturní krajiny a ducha místa byla svým způsobem zodpovězena v předloženém historicko-kulturním přehledu vývoje krajiny a myšlení o krajině. Právě skrze oblast umělecké tvorby – kreativity se možná lze přiblížit jinému způsobu náhledu na interpretaci celého tématu. Zkoumáme-li „iracionální podstatu racionality“, můžeme se v této souvislosti – při sledování výrazu lidské kreativity – opřít se o některé aspekty filosofického systému Gastona Bachelarda, u něhož lze registrovat legitimní snahu o znovunalezení ztracené harmonie – propojení racionality a imaginace jako rovnocenných kognitivních východisek společenských věd (propojení vědy a techniky s poezií a uměním). Harmonie mezi vědou a poezií není hledána v jejich prolínání a zaměňování, naopak v jejich protikladnosti a rozpornosti. S vědomím jisté míry nutného zobecnění lze říci, že právě přes fenomenologii iracionality by mohla směřovat cesta tohoto bádání k pojmu imaginace v tom smyslu, v jakém jej chápe Vladimír Borecký, jehož přístup v dalším textu v krátkosti nastiňuji. Výchozí či orientační tezi formuluje sám autor: „Imaginace je pole zdvojení mezi realitou a iluzí“ (Borecký, 1999, s. 108).

### Imaginace podle Vladimíra Boreckého

*„Společným rysem imaginace, hry, komiky a kreativity je reduplikace, fantazijní zdvojení mezi skutečností a zdáním, realitou a iluzí. V oblasti imaginace jakožto kognitivní funkce jsme odkázáni na introspekci... U kreativity, ať již jde o činnost vědeckého nebo uměleckého typu, je již zdvojení přítomno ve vysoce komplikovaných formách.“*

**Vladimír Borecký**<sup>26</sup>

Boreckého linie analýzy, vztahující se k problematice kultury a společenských věd, stojí v opozici ke stále převažujícím scientistickým konceptům (tzv. redukcionistický přístup) – kultury jako adaptace, přizpůsobení se sociálním a kulturním vzorům, a usiluje (skrže jistoty smyslového vnímání a racionálního myšlení) o postižení fenoménu kultury opačnou cestou – cestou individuace v kreativním hledání autenticity, které je možné dosáhnout skrze vlastní, osobní autenticitu (skrže sféru imaginace, fantazie, představování a obrazotvornosti, jimž jde o nalezení *smyslu* lidské existence a jeho vztahu ke kultuře). Pro pochopení tvůrčího vztahu ke kultuře předkládá Borecký důkazy z oblasti aktivity a zkušenosti (v oblasti hry, humoru a jejich

---

<sup>26</sup> Borecký, V. (2005): *Imaginace, hra a komika*, Triton Praha.



spojovacího můstku ludismu – společným jmenovatelem těchto aktivit je spontánnost).

Autonomní oblast umění – ať slovesného nebo výtvarného je pro autora nepodstatná. Jeho pojetí vychází z psychologie, z formulace vztahu osobnosti a kultury: jednak se kriticky vymezuje vůči reduktivním přístupům ke smyslu a vlivu kultury na utváření osobnosti, a ustavuje tzv. *restitutivní přístup* – zdůrazňující větší podíl osobnosti při předávání a vytváření kulturních hodnot. Na tomto procesu se podle něho výrazně podílí intuice, imaginace a kreativita. Borecký mluví o formování dvou pólů vztahu kultury a osobnosti: scientistické redukci (tu odmítá) a antropologické restituci (tu preferuje), která usiluje o výklad kultury nikoliv jako něčeho vnějšího, ale cestou porozumění její otevřenosti a jejím modalitám – středem zájmu tu přestává být chování a kognitivní procesy (a další scientistické kategorie), ale kreativní činnost a imaginace. Borecký předkládá genezi imaginace opět v dualitě přístupů, přičemž označuje body, resp. koncepty, jež pokládá za důležité: „Začneme psychoanalytickými konfiguracemi fantasmát a jungovskými konfiguracemi archetypů. Zastavíme se u Piagetových funkčních symbolů a přes fenomenologickou kritiku a přiblížení Bachelardových archetypálních konstant se dostaneme k Mucheliho konfiguracím protovědomí. Kapitulu o genezi imaginace uzavíráme koncepcí obecné archetypologie Gilberta Duranda.“ (Borecký, 2005, s. 33).

Nemohu-li – i vzhledem k rozsahu – ve své práci obsáhnout všechny zmíněné koncepty, zvolila jsem názor Gastona Bachelarda, který systematicky tematizoval básnictví a ve své *fenomenologii imaginace* vymezil imaginaci jako „organizující dynamismus, který umožňuje organizaci a homogenitu při reprezentaci“ (Borecký, 1996, s. 40), která je ve všech rovinách metaforická.

Bachelard postupuje přes studium tzv. epistemologických překážek vědeckého myšlení (tj. cesta racionality), a tvrdí, že odvádějí badatele k subjektivním spekulacím a je nutno (na jedné straně) vědecké poznání od nich očišťovat, a posléze objevuje (jak dodává Borecký „zvláště při studiu alchymistických spisů ve shodě s Jungem“<sup>27</sup>) oblast imaginativní, kterou mají *vědci společnou s básníky*. (Je nutno zabývat se kreativními hodnotami těchto obrazů a jejich subjektivní psychologickou rovinou.)

A jsou to právě metaforické a symbolické obrazy v poezii, které excitují naši psychiku, osvobozují z racionálních a logických pout. Bachelard jednak vymezuje oblast básnického

---

<sup>27</sup> Rozdíl mezi snem a sněním je dán polaritou maskulinity a feminity. Sen pochází z anima, kdežto snění pochází z animy. V této části referátu vycházím z práce V. Boreckého *Porozumění symbolu*. Tématu animy se Bachelard věnuje v knize *La poetique de la reverie (Poetika snění)* z roku 1961, která nevyšla v češtině. Ukazuje zde jiný způsob, jak se tázat po feminitě – cestou individuálního snění. Jako historické svědectví o formování představy dvojníka v lidské psychice posloužila Bachelardovi alchymie (Borecký, 2003).

nadvědomí, společnou nejen vědcům a básníkům, ale označuje ji jako „přirozený rozměr každého jedince“ (tamtéž). Borecký dále zmiňuje Bachelardovu návaznost na S. Freuda a jeho teorii snu i teorii sublimace v oblasti poezie, vůči kterým však Bachelard zaujal kritický – je třeba zdůraznit – odmítavý postoj a jeho psychoanalýza se pohybuje v rovině méně (psychologicky vzato) hlubinné, více intelektualizované – v rovině snění, která vykazuje koncentraci k objektu, jež se ve freudovském snu vytrácí (doplňný Jungovým pojetím nevědomí a imaginace jako relativně aktivních složek lidské psychiky). Objekt, na který se váže snění, nazývá Bachelard *obraz / básnický obraz* a v knize *Poetika prostoru* představuje ontologii básnického obrazu. K ilustraci duality, s níž přijímáme obrazy ve snu a v snění, užil Bachelard v této knize rozdílu mezi *Ozvěnou* a *Vyzněním* (v překladu V. Boreckého: resonance – retentissement). Tato diferenciace je převzata od E. Minkovského – má v obraze odpovídat polaritě mezi maskulinní, racionální polohou ducha a feminní hlubinou duše (Borecký, 1996). **Vyznění** se rozptyluje po rozličných rovinách našeho života ve světě, jsme voláni, abychom prohlubovali svou vlastní existenci. V **ozvěně** básně posloucháme, ve vyznění ji hovoříme, je naše. **Ozvěna** způsobuje obrat bytosti, jako by básník byl námi. Mnohonásobné ozvěny vystupují z jednoty bytí ohlasu (tam se dotýkáme dojmu). Fenomenologickým znakem poezie je bohatost a hloubka – a ty právě jsou vždy jevem dublety ozvěna-vyznění. Proto je třeba provést dvě fenomenologické analýzy – směrem k bohatství ducha a směrem k hloubce duše. Ozvěna nám umožňuje pocítit vyznění, citové ozvy, vyvolávání vlastní minulosti. Obraz je náš – přijali jsme jej a zároveň máme pocit, že bychom jej mohli sami vytvořit. Stává se novým bytím, naší řečí, tzn. vyjadřuje nás a zároveň z nás utváří to, co vyjadřuje. Neboť ozvěna a vyznění jsou pro Bachelarda samostatně existující entity, znamená to pro něho, že mu nemůže stačit psychoanalytická metoda. Básnický obraz má pro psychoanalytika vždy kontext, je vlastně pasivní – při interpretaci obrazu jej překládá do jiné řeči. Ovšem ve fenomenologickém pojetí Bachelardově je nutné počítat s vlastní tvořivostí hovořící bytosti, na jejímž základě je obrazotvorné vědomí bráno jako východisko. Fenomenologie básnické imaginace má při studiu obrazotvornosti usilovat, aby z různých básnických obrazů vyvozovala právě tuto výchozí hodnotu (Bachelard, 1990).

Neboť mou ambicí je postoupit ještě dále směrem k zakotvení svých úvah v souřadnicích konkrétní krajiny, připojuji myšlenkový koncept Martina Stejskala z jeho *hledání „zrcadla hermetismu“<sup>28</sup> v české krajině*. M. Stejskal – na rozdíl od jiných autorů, jejichž východiska

---

<sup>28</sup> Uvádím jen dílčí část již obecného výkladu podle Milana Nakonečného (*Lexikon magie*, I. Železný, Praha 199...): „Hermetismus – tajné učení, jehož smyslem je vývoj jedince k vyššímu vědomí, v vyšší dokonalosti na základě poznání a činnosti; obsahující hluboký pohled na svět a metodu poznávání světa i sebe sama zvláštní

nesdílí (námi citovaná Hodrová apod.) – ovšem neřeší zásadní ontologické problémy z hlediska hermetismu a příbuzných disciplin. Pouze v rovině tvůrčí (imaginativní) analogie rozebírá souvislosti mezi hermetismem a poetickým světem lidových pověstí a pohádek – „mýty, pohádky a pověsti tvoří společný fond dávné minulosti jako paměti lidstva“ (Stejskal, 2001, s. 113) –, bylo by možné pokračovat v práci sledováním této linie paměti krajiny a jejího genia loci (s možnou specializací na konkrétní lokality). Jak také praví M. Stejskal: „Krajinu, k níž se příběhy váží, lze tedy pojímat jako jakýsi prastarý palimpsest, mnohokrát smazaný a znovu přepisovaný, jehož střípky spolu s geniem loci mohou skládat podivuhodnou, i když jen náznakovitou mozaiku Velkého díla v zrcadle Čech.“ (Stejskal, 2001, s. 115).

---

syntézou víry a vědění, meditace a myšlení, extáze a rozumu; filosofickou podstatou hermetismu je panteistické pojetí světa, v němž vše, co existuje, je obrazem preexistentní duchovní podstaty, a v němž se vše děje v dynamické závislosti tří principů: ducha, duše a hmoty.“

## 9. Závěr – shrnutí

Na začátku mé diplomové práce „cesty“ krajinou, stál osamocený pojem *ducha místa* – bylo třeba jej vsadit do kontextu, který by mu byl vlastní – do prostoru a času – tedy do **kulturní krajiny jako struktury s vlastní dynamikou, strukturou a paměti** (ad. 1. 1) a **času událostí, času dlouhého trvání a času vnímaného** (ad 1. 2.). Celou mou prací se táhne jako tenká červená nit motiv „porozumění krajině“ (ad 1. 4.), spočívající na základě dualistického konceptu *posvátné – profánní*.

Nejprve jsem s použitím cílkovských *tvrdých metod* mapovala existenci posvátného v oblasti „vnějšího“ světa: **kulturně-historicko-archeologický přístup** k utváření kulturní krajiny (ad kap. 2.1) – za prvé v obecné rovině zejména podle **Gojdy** a s detailnějším rozbohem historie české kulturní krajiny v prezentaci **J. Sádla** (kap. 2. 1. 3.): neolitická revoluce – baroko – 50. léta. Období baroka se ukázalo v tomto kontextu jako velmi závažný a diskutovaný fenomén – veskrze negativně jej hodnotí J. Sádlo. Baroko zásadně přineslo první kompletní využití každého kouta krajiny a zároveň byly položeny základy pro budoucí „mýtus“ o existenci české krajiny jako „krajiny barokní“. J. Sádlo, jemuž vždy jde o krajinu samu a uvažuje o ní z její pozice, tvrdí, že my – lidstvo jsme jen její součástí. Mluví o krajině jako celku a nikoliv o krajině „jako futrálu na kulturní pozůstatky“ (Sádlo, 2005, s. 87). Kultura je jednou z mnoha složek přírodní diverzity, a tudíž např. příchod Slovanů, Čechů, křesťanství neznamenaají pro krajinu nic zásadního; to je zásadní z hlediska lidí – jako kulturně antropologické a politické události, což tvoří podstatu jeho spojení „krajiny a revoluce“: tak, jako jsou v dějinách lidstva určité události (z různých úhlů, různé) brány jako revoluční, existují události revoluční v utváření kulturní krajiny. Oproti tomu lze říci, že **P. Hájek**, **V. Cílek** (a v jiném plánu i **Z. Kalista**) se nebrání přijmout malebnost a celkovou specifiku české barokní krajiny jako cosi kvalitativně významného. Navíc V. Cílek přistupuje ke krajině právě i prostřednictvím příběhů vyprávěných laskavými babičkami, jejichž duše – v jeho pojetí – tvoří součást ducha místa.

Jak se posvátné projevuje v oblasti ve společenském vědomí – **v myšlení o krajině** – v přístupu ke krajině jako samostatné složce lidského myšlení, jsem charakterizovala v kapitole „Krajina jako kulturní prostor“ (2. 2.) za použití kategorií domova, paměti krajiny a specifikace pojmu *myšlení o krajině* a konečně v kapitole „Estetikou ke krajině“; to může znamenat – třeba jen dílčí – součást oné širší a bezesporu „nikdy nekončící“ reflexe.

Když byl tedy vymezen a rámcově zmapován historický kontext, mohl se objevit a být analyzován onen pojem, který se stal původním impulzem ke vzniku celé mé diplomové práce – **genius loci** (kap. 4). Bývá spojován buď pouze s lidskou činností v krajině – tvoří jakési zrcadlo lidských sídel, anebo je chápán jako jakýsi krajinný potenciál, jako „duch“ přítomný v krajině samé, který potřebuje zároveň lidský zásah, aby byl úplný (přístupy V. Cílka, M. Stejskala). Zejména cestou subjektivně doložitelné přítomnosti genia loci, jako pojmu vlastně spíše mimo-či para-vědeckého, jsem se dopracovala k vnímání krajiny člověkem – individualitou, jejíž svědectví o přítomnosti genia loci a existence kulturní krajiny vůbec lze vysledovat – když už jsme se rozhodli myslet o krajině, myslet krajinu – **v lidské kreativě**. Otázka zní, jakou metodou od této chvíle ke krajině přistupovat.

Odpověď bývá vždy ta nejsnazší – Jak přistoupit ke krajině? Pěšky! Pomocí cílkovských *měkkých metod* (kap. 4.1.) a to v onom „postupném přibližování se k místu“, se dostávám k fenoménu **poutnictví** (kap. 5), kterému se z pozice sociologa věnoval **M. Maffesoli**. Ten shledává v „bloudění“ součást antropologické konstanty: tvoří rytmus společnosti, je jejím hybatelem – neboť libost pramení z touhy „po jinde“. Oživující aspekt nomádství nalézám Maffesoli v umělecké i filosofické tvorbě:

*„Tvorba je totiž ve svém instituuujícím momentu vždy anomická a nakloněna nomádstvým povahám .... V tvůrčím aktu je cosi, co má povahu odmítnutí, odloučení.“*  
(M. Maffesoli)<sup>29</sup>

V kapitole věnované poutnictví již naznačuji další směřování své práce: nejprve v pojetí cesty se „znovuoživením“ poutnictví v období **romantismu**, který první krajinu *jako takovou* tematizoval, vytvořil a novým obsahem naplnil pojmy jako Domov – Vlast – pout' – Příroda apod., emancipoval ji jako autonomní Subjekt (ať již například s mysticko-náboženskými atributy a konotacemi, nebo ne):

*„Pěstování poutnictví představuje jeden způsob jak si znovu oživit vnímání krajiny v podobě obrazů a příběhů, které v jejich tvarech a stopách můžeme vyčíst, jak znovu objevovat paměť žijící země a krajinu jako místo v srdci.“* (J. Zemánek)<sup>30</sup>

V poslední kapitole (č. 7) opět s použitím cílkovských tentokrát *měkkých metod* tematizují oblast výtvarného umění zejména speciálně **krajinomalby** v obecném historickém přehledu s cílem postihnout vývoj konceptualizace krajiny jako samostatného motivu ve výtvarném umění –

<sup>29</sup> Maffesoli, M. (2002): *O nomádství*, Prostor, Praha, s. 224.

<sup>30</sup> Zemánek, J. (2005): „Úvod“ in Zemánek, J. (ed): *Od země přes kopec do nebe...*, str. 10.

od koncepce ideální krajiny přes počínající ztvárňování krajiny samotné v období renesance a u holandských mistrů – k baroku. Zde krajina jako výtvarný motiv ustupuje do pozadí, ale onen vše prostupující princip „poznání Boha skrze tento svět“ (Kalista) se projevuje v architektonické strukturaci krajiny, do níž se posléze s příchodem **romantismu** – byť s vědomím, že krajina byla znásilněna ve jménu víry, neboť baroko „nedovolovalo divočinu“ (Sádlo, 2005) – vydávají **Karel Hynek Mácha** a **Caspar David Friedrich** na svou pouť. Na příkladu jejich tvorby ukazují ono maffesoliovské utváření krajiny jako takové v aktu putování – „otištění možnosti chůze“ (Petříček, 2006), a krajiny v našem myšlení.

Ptám-li se v obecnějším smyslu, čím mé téma obohatil rozbor romantismu a romantismů, mohu si odpovědět, že jsem dospěla nejen k potvrzení o správnosti teze, dle níž uměnovědy mohou posloužit „rekonstrukci“ kulturní krajiny samotné. Ale snad lze navíc i říci, že z tohoto pohledu – či možná především z tohoto pohledu – zůstává nadále otevřená otázka, zda ona krajina nepotřebuje ke své identifikaci právě člověka, neboť je to nakonec on, kdo tvrdí, že mluví *s ní*, mluvě stále jen *o ní*.

*„Je před očima lidského subjektu, věčná a samostatná, ale jakoby vystavená jeho touze nebo smutku, a je také prostředkem básně nebo básnickovým prostředníkem. Mezi těmito situacemi se přitom objevuje jakási mezera, v níž se zjevuje stálý byt' nevyřčený otazník.“*

(Hrbata, Procházka, 2005, s. 50)

Historický přehled „zájmu“ o krajinu končí (v tomto pojetí) s nástupem impresionismu, neboť od tohoto období dochází v umění k postupnému opouštění vnějších motivů (tedy i krajiny) a umělci se zaměřují na svou vnitřní představivost; kapitola 8 pak svým způsobem možná nastiňuje další funkční směřování kreativity a imaginace.

Troufám si tvrdit, že krajina nás potřebuje, aby byla úplná, neboť my jsme jejím výtvozem, stejně jako ona je výtvozem naším. Ale měli bychom mít stále na paměti pointu jednoho „geologického“ vtípu, jež do svých úvah nad smyslem a osudem krajiny vřazuje J. Sádlo: *Potkaly dvě planety: „Jak se máš? – „Ani se neptej, chytla jsem lidi.“ – „Z toho si nic nedělej, to zas přejde.“<sup>31</sup>*

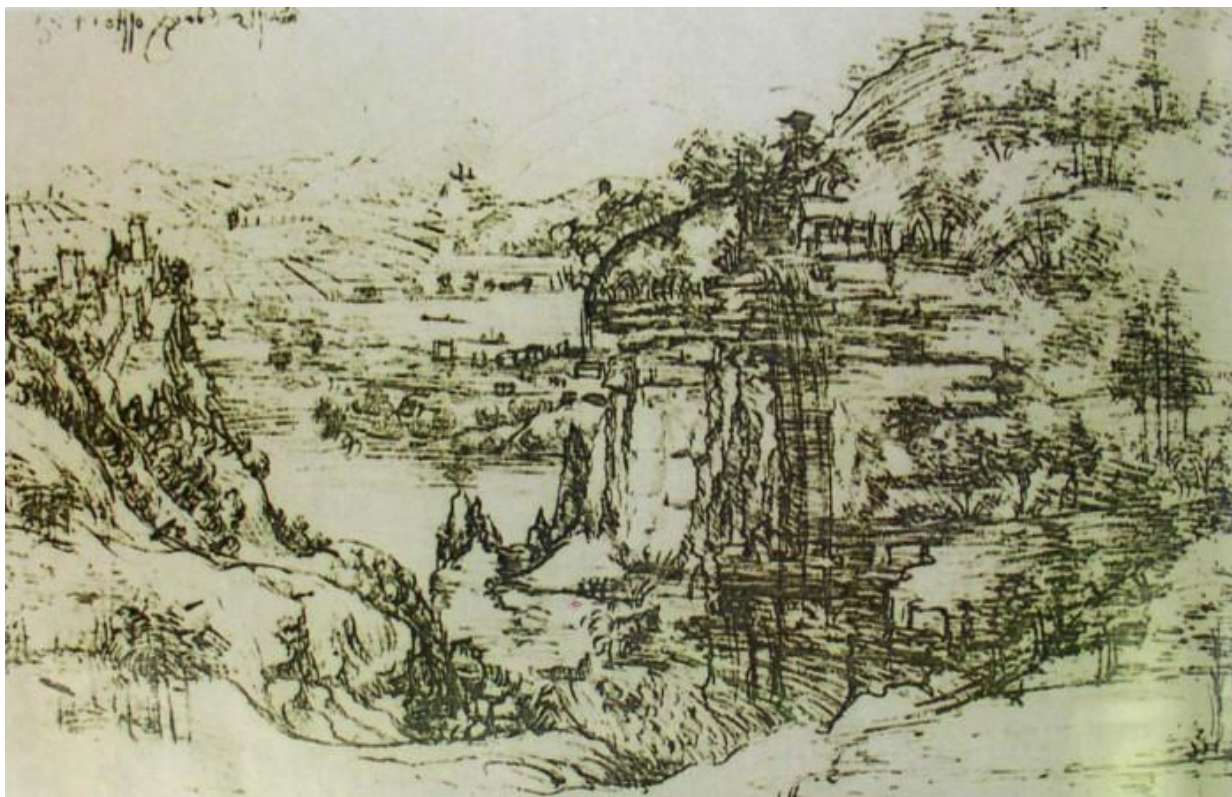
---

<sup>31</sup> Sádlo J. (ed.) (2005): *Krajina a revoluce*, Malá Skála, s. 21.

## 10. Obrazová příloha



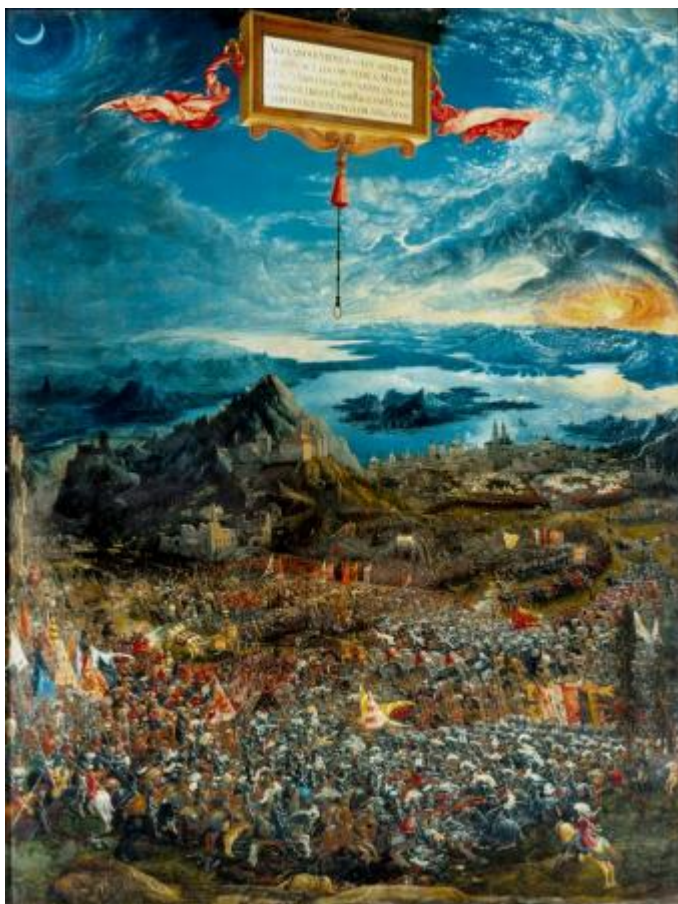
Bratři z Limburka: *Přebohaté hodiny vévody z Berry – červen, 1416 (obr. 1)*



Leonardo da Vinci – *kresba z florentské Uffizi s nápisem: „Dne 5. srpna 1473 na svátek Panny Marie Sněžné“ (obr. 2)*



Joachim Patinier, *Útěk do Egypta*, 1520, (obr. 3)



A. Altdorfer, *Alexandrova bitva*, 1529 (obr. 4)





**Pieter Bruegel st., *Senoseč*, 1565 (obr. 5)**



**Pieter Bruegel st., *Zimní krajina s bruslaři*, 1565 (obr. 6)**



Diego de Silva y Velázquez, *Pohled na zahradu Medicejské vily v Římě*, 1630 (obr. 7)



Diego de Silva y Velázquez, *Vstup do grotty v zahradě Medicejské v Římě / Odpoledne*, 1650 (obr. 8)



**Claude Lorrain, *Pastorální krajina*, 1638 (obr. 9)**



**Nicolas Poussin, *Krajina s ruinami*, 1635 (obr. 10)**



**J. A. Koch, *Vodopád u Smadri*, 1821-1822 (obr. 11)**



**C. Rottmann, *Heidelbergský zámek*, 1815 (obr. 12)**



**Gustave Courbet, *Pláž Normandie*, 1872-1875 (obr. 13)**



**Claude Monet, *Imprese, vycházející slunce*, 1872 (obr. 14)**



Caspar David Friedrich, *Kříž v horách*, 1807 (obr. 15)



Caspar David Friedrich, *Jitro v Krkonoších*, 1810 (obr. 16)



**Caspar David Friedrich, *Pohled ke Kletečné v Českém středohoří*, 1810 (obr. 17)**



**Caspar David Friedrich, *Česká krajina s Milešovkou. Ráno*, 1810 (obr. 18)**



Caspar David Friedrich, *Noční krajiny s duhou*, 1810 (obr. 19)



Caspar David Friedrich, *Žena před východem slunce* 1818 (obr. 20)





Caspar David Friedrich, *Poutník nad mlžným mořem*, 1818 (obr. 21)

## 11. Wandering thought *Genius loci* (Cultural landscape of Bohemia) –

### Abstract

The thesis focuses on landscape in the context of culture, or „cultural landscape“ from the perspective of *genius loci* – „spirit of a place“ – which on one hand consists of unique subjective feelings, yet also transcends subjectivity. At one level the atmosphere of a place is created by nature. However, at another level the presence of the human element is indispensable – „dead men“ determine the overall spirit of each location. The overall spirit is thus an expression how landscapes appropriate us. (From this perspective the spirit of the place is not just a fleeting and purely subjective impression, but an expression of the fact that, in a manner of speaking, we are appropriated by the land ourselves.) This thesis discusses in fact two different points of view: the anthropological perspective (the subject produces nature, nature produces the subject) and the perspective of the landscape itself (landscape has its own quality – from nature’s own point of view the Baroque period is a meaningless term).

In order to study *genius loci* it is necessary to find some tools to help us describe it within the context of human history and culture. One possibility is to start with a description of cultural landscape.

The theoretical explanations in the chapter „The Historical Development of Landscape as of a Natural and Cultural Space“ analyse different historical periods as well as phenomena that were used to make sense of the landscape as of our environment (the phenomena of Home-place and Landscape Memory) in European context, with special focus on Bohemia and the aesthetic aspect. (aesthetic, which is not just a theory of beauty, but also of the human ability to live in accordance with our own ecosystem. This ability was formed in the subconscious in archaic times and its basis is „pleasure“) In practice we can speak about two possible ways of understanding landscape.

The first one is described in the chapter „Nomadism“ – wandering, roving on. It is a special approach to the world devised by Michel Maffesoli and according to its author, nomadism gives rhythm to society.

The second way is focusing on creativity that manifests itself in fine arts, poetry and rhetoric. This is discussed in the chapter „Landscape in the Reflection of Art“. The representation of landscape is seen not as a motif but rather as an art subject / theme *per se* of artwork in the history of art. The extent of the thesis does not provide enough space for a comprehensive historical analysis of the subject. Instead, the main focus is the analysis of the principle of approximation of this phenomenon in painting. The question remains the same (in analogy to the

perspective of cultural history): is it the subject who transforms the landscape, or it is the nature itself that changes the subject? The answer is found particularly in the romantic period, where nature was established as a subject in its own right for the first time. This can be demonstrated in artists who started to walk through nature themselves and expressed their own impressions. This thesis doesn't intend to provide an analysis of the evolution of attitudes and intellectual changes in the relationship between the subject and its location (specifically, the cultural landscape). At the same time, it is without a doubt the „cultural landscape“ and the phenomenon of *genius loci* that enable us to find a new way of understanding the landscape in the context of ecological thought, especially in its emphasis on the need to respect to our place and our landscape as inheritance.

## 12. Seznam použité literatury:

- Abram, D. (2005): „Hlas krajiny“, in Zemánek, J. (ed.): *Od země, přes kopec do nebe...*, Severočeská galerie výtvarných umění v Litoměřicích
- Augé, M. (1992): *Non-lieu, introuction à une anthropologie de la surmodernité*, Édition du Seuil, Paris
- Bachelard, G. (1990): *Poetika priestoru*, Slovenský spisovateľ, Bratislava
- Bachelard, G. (1997): *Voda a sny*, Mladá fronta, Praha
- Bažant, J. (1994): „Which land is dreamier, Arcadia or Bohemia?“, in *Locus Amoenus – místo líbezné* (Sborník příspěvků ze symposia o české hymně), KLP, Praha
- Beneš, J., Brůna, V., (eds.) (1994): *Archeologie a krajinná ekologie*, Nadace projekt sever, Most
- Berque, A. (2000): *Écoumène* (Introduction à l'étude des milieux humains), Belin, Paris
- Borecký, V. (1996): *Imaginace a kultura*, Karolinum, Praha
- Borecký, V. (1999): Imaginace jako pole zdvojování mezi realitou a iluzí“ in *Analogon* č. 26-27, Sdružení Analogonu, Praha
- Borecký, V. (2003): Porozumění symbolu, Praha, TRITON, Praha
- Borecký, V. (2005): Imaginace, hra a komika, TRITON, Praha
- Bernhard, M. (ed.) (1996): *Universální lexikon umění*, Grafoprint-Neubert ve spolupráci s Knižním klubem, Praha
- Caillois, R. (1995): „Obecné vztahy posvátného a profánního“ in *Analogon* č. 14/1995, Sdružení Analogonu, Praha
- Cílek, V. (2002): *Krajina vnitřní a vnější*, Dokořán, Praha
- Cílek, V. (2004): *Makom, kniha míst*, Dokořán, Praha
- Cílek, V. (2005): „Umění vytvářet místo – Nad knihou Christophera Daya *Duch a místo*“, in *Tvář naší země – krajina domova, 5. Česká krajina v Evropské unii*, Průhonice
- Cílek, V. (2005): „Posvátné vrchy“, in *Od země přes kopec do nebe...*, op. cit.
- Dejmal, I. (2000a): „Co s evropskou kulturní krajinou na konci dvacátého století?“, in kol. autorů, *Téma pro 21. století: Kulturní krajina aneb Proč ji chránit?*, MŽP, Praha
- Dejmal, I. (2000b): „Krajina je místo svědectví a očekávání“, in *Téma pro 21. století...*, op. cit.
- Eliade, M. (1996): *Dějiny náboženského myšlení I.*, Oikoymenh, Praha
- Effenberger, V.: *Otevřená hra – Mezi surrealismem a surrationalismem. Antologie tvorby Surrealistické skupiny v Československu 1969-1979*, Le la, Genève-Praha, tištěný samizdat

- Gojda, M. (2000): *Archeologie krajiny: vývoj archetypů kulturní krajiny*, Academia, Praha
- Hájek, P. (2003): *Česká krajina a baroko*, Malá Skála
- Hodrová, D. (1994): *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*, KLP, Praha
- Hrbata, Z., Procházka, M. (2005): *Romantismus a romantismy*, Karolinum, Praha
- Horyna, M. (2003): Krajina a místo“ in Hájek, P.: *Česká krajina a baroko*, Malá Skála
- Hynek, A. (1993): „Venkovská krajina – problematika a resolutika“ in *Životné prostredie : revue pre teóriu a tvorbu životného prostredia* č. 5, Ústav krajinnej ekológie SAV, Bratislava s. 264-266.
- Jeffares, B. (1979): *Landscape painting*, Phadon Press Limited, Oxford
- Kitson, M. (1972): *Barok a rokoko*, Pallas, Bratislava
- Klener, P. (ed.) (1996): *Sociologický slovník*, Karolinum, Praha
- Le Goff, J. (2005): *Kultura středověké Evropy*, Vyšehrad, Praha
- Librová, H. (1988): *Láska ke krajině?*, Blok, Brno
- Maffesoli, M. (1979): „L Espace de l asocialité“ in *Espace imaginaire*, in týž a kol. (ed), Presse Universitaire de Grenoble, Grenoble
- Maffesoli, M. (2000): *Le temp des tribus*, La Table Ronde, Paris
- Maffesoli, M. (2002): *O nomádství*, Prostor, Praha
- Míchal, I. (2001): „Fylogeneticky stabilizované stránky vnímání krajiny“, in *Tvář naší země – krajina domova, 1. Krajina jako přírodní prostor*, Jaroslav Bárta, Studio JB pro ČKA, Lomnice nad Popelkou
- Mukařovský, J. (2001): *Studie z poetiky II.*, Strukturalistická knihovna, Brno
- Norberg-Schulz, Ch. (1994 ): *Génius loci*, Odeon, Praha
- Ortová, J. (1999): *Kapitoly z kulturní ekologie*, Karolinum, Praha
- Ortová, J. (2002): „Životní prostředí a kultura“, in Hájek, P. (ed.): *Krajina zevnitř*, Malá Skála
- Pásková, M., Zelenka, J. (2002): *Výkladový slovník cestovního ruchu.*, MMR, Praha
- Petříček, V. (2001): „Úvodní slovo“, in *Tvář naší země – krajina domova, 6 Krajina v ohrožení*, Jaroslav Bárta, Studio JB pro Českou komoru architektů, Lomnice nad Popelkou
- Pijoan, J. (1981): *Dějiny umění* , sv. 8, Odeon, Praha
- Reitharová, E. (2005): *Hermetická tradice českého umění v osvícenství a romantismu*, Patrik Šimon-Eminent, Praha
- Sádlo, J. (1994): „Krajina jako interpretovaný text“, in Kratochvíl, Z.: *Filosofie živé přírody*, Herrmann & synové, Praha
- Sádlo J. (ed.) (2005): *Krajina a revoluce (Významné přelomy ve vývoji kulturní krajiny v českých zemích)*, Malá Skála

- Stejskal, M. (2001): *Cesty za hvězdou (Zrcadlo hermetismu v české krajině)*, Paseka, Praha–Litomyšl
- Svatoš, M. (1993): „Kde domov barokního Čecha?“ in *Locus Amoenus – místo líbezné* (Sborník příspěvků ze symposia o české hymně), KLP, Praha
- Svobodová, H. (ed.) (1994): *Krajina jako domov*, sborník textů u příležitosti stejnojmenného celostátního kolokvia, Žďár nad Sázavou
- Šubrt, J. (1994): „Locus amoenus v antické literatuře“ in *Locus Amoenus – místo líbezné*, op. cit.
- Ševčík, O. (2002): *Architektura – historie – umění*, Grada Publishing, Havlíčkův Brod
- Šípek, J. (2001): „Turismus a rekreace v postmoderní době [I]“, in: *Životné prostredie : revue pre teóriu a tvorbu životného prostredia* č. 6, Ústav krajinnej ekológie SAV, Bratislava s. 229
- Vlčková, L. (2005): „Česká krajina a Böhmische Landschaft: krajina jako předmět výtvarného zachycení, idealizace a ideologie“ in *Analogon* 44-45/2005, Sdružení Analogonu, Praha
- Walter, A. (1983): Caspar David Friedrich, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft DDR, Berlin
- Zemánek, J. (2006): „Úvod“, in *Od země, přes kopec do nebe...*, op. cit.

#### **Internetové zdroje:**

- <http://images.google.com/images?imgsz=small%7Cmedium%7Clarge%7Cxlarge&um=1&hl=cs&q=velazquez+garden+of+medici&btnG=Hledat+obr%C3%A1zky>, 08. 08. 08
- <http://images.google.com/images?imgsz=small%7Cmedium%7Clarge%7Cxlarge&ndsp=18&um=1&hl=cs&q=velazquez+garden+of+medici&start=54&sa=N>, 31.07.08
- <http://images.google.com/images?imgsz=small%7Cmedium%7Clarge%7Cxlarge&ndsp=18&um=1&hl=cs&q=poussin+nicolas+landscape&start=54&sa=N>, 06.08.08.
- <http://images.google.com/images?imgsz=small%7Cmedium%7Clarge%7Cxlarge&um=1&hl=cs&q=brueghel+peter&btnG=Hledat+obr%C3%A1zky>, 10.08.08
- <http://images.google.com/images?imgsz=small%7Cmedium%7Clarge%7Cxlarge&um=1&hl=cs&q=caspar+david+friedrich+&btnG=Hledat+obr%C3%A1zky>, 10.08.08
- <http://images.google.com/images?imgsz=small%7Cmedium%7Clarge%7Cxlarge&um=1&hl=cs&q=caspar+david+friedrich+landscape+with+rainbow&btnG=Hledat+obr%C3%A1zky>, 10.08.08
- <http://images.google.com/images?q=caspar+david+friedrich&um=1&hl=cs&sa=G&imgsz=xxlarge>, 10.08.08
- <http://images.google.com/images?imgsz=small%7Cmedium%7Clarge%7Cxlarge&um=1&hl=cs&q=rothmann&btnG=Hledat+obr%C3%A1zky>
- <http://images.google.com/images?um=1&hl=cs&lr=&q=j+a+koch&btnG=Hledat+obr%C3%A1zky>, 10.08.08

<http://images.google.com/images?imgsz=small%7Cmedium%7Clarge%7Cxlarge&um=1&hl=cs&q=courbet+plage+de+normandie&btnG=Hledat+obr%C3%A1zky,10.08.08>

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto diplomovou práci bude uvádět v seznamu literatury a citovat z ní, jako z jakéhokoli jiného pramene.

<b>Jméno</b>	<b>Pracoviště</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>