

Architektura na zeleno

Fenomén divoké přírody v architektuře

Diplomová práce

České vysoké učení technické v Praze
Fakulta architektury

Obor
Architektura a urbanismus
Modul
Krajinná a zahradní architektura

Autorka
Bc. Alice Boušková

Vedoucí práce
prof. PhDr. Pavel Kalina, PhD.

Praha 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila pouze uvedené prameny a literaturu v souladu s „Metodickým pokynem o etické přípravě vysokoškolských závěrečných prací.“.

Prohlašuji, že předkládaná práce nebyla využita k získání jiného titulu.

V Praze dne 10. 1. 2016

Alice Boušková



Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu této práce prof. PhDr. Pavlu Kalinovi, PhD. za umožnění realizace teoretické práce na mnou vybrané téma. Děkuji Mgr. Petru Gibasovi Msc. za přijetí pozice oponenta práce, odborné připomínky a cenné rady jak k tématu, tak k vypracování diplomové práce. Dále děkuji všem informátorům za jejich vstřícnost a čas při získávání údajů pro výzkumnou část práce, a také Ivoně Kestlové a Petře Pospěchové za pomoc při gramatické kontrole práce.

Dále děkuji matce Monice Bouškové a otci Janu Bouškovi, díky jejichž zázemí jsem měla možnost dosáhnout vzdělání, které nyní zakončuji. V neposlední řadě děkuji svému partnerovi, a to především za velkou trpělivost, se kterou se mnou procházel celým obdobím utváření tématu práce i práce samotné a také za jeho rady při jejím zpracování. Na závěr děkuji své dceři Johaně, která mi dala dostatečně času a poměrně komfortního prostoru samotnou práci napsat.

Abstrakt

V současné době lze ve společnosti sledovat vzrůstající zájem o přírodu a krajinu, a to na různých úrovních. Je podnícený zájmem o ekologii, environmentalismem ale také turistikou a obecnějšími proměnami životního stylu. Tento znovuobjevený zájem o přírodu akcentuje především téma přírody "divoké", tedy formou volnou, co nejvíce bezzásahovou, panenskou, plnou původních druhů a přírodních forem. Tato teoretická diplomová práce si klade za cíl mapování konkrétního vlivu tohoto jevu, projevujícího se v posledních letech v oboru architektura, ale spolu s ním i v umění a designu obecně. Tento jev, který není z hlediska architektury teoreticky nijak zachycen a popsán, pojmenovávám pro potřeby práce jako fenomén divoké přírody. V rámci architektury lze fenomén divoké přírody popsat jako prohlubující se zájem o propojení řešených architektonických konceptů s formou přírody (její „divokostí“ či „přirozeností“), či zjednodušeně jako vnášení přírodní inspirace do jednotlivých témat, a to na různých úrovních - forma, funkce, koncept atp. Důraz je kladen především na hledání širších souvislostí zapojení fenoménu v oboru a jeho projevů v navrhování architektury obecně ve spojení s analýzou motivací konkrétních architektů – aktérů.

Klíčová slova:

Architektura, kulturní krajina, divoká příroda, design, trend, interiér, estetika, malebno, nová divočina, rurální estetika

Abstract

The contemporary society has recently exhibited a growing interest in the nature and landscape initiated not only by ecology, environmentalism, and tourism but also by general change of lifestyle as well. The reborn interest in nature emphasizes mainly the topic of the "wild" nature which is predominantly free, unbound by the rules, virgin, full of indigenous species, and natural forms. The goal of this diploma thesis is to outline specific influences of this phenomenon not only in the contemporary architecture but in art and design as well. This phenomenon, which has not been theoretically described from the point of view of architecture yet, is referred to as "the wild nature phenomenon". In architecture is the wild nature phenomenon understood as a deep interest in linking of architectonic concepts with nature, e.g. with her wildness or naturalness. More simply put, it introduces natural inspiration to individual topics on different levels (form, function, concept, etc.). An emphasis is put on finding broader connections between the phenomenon in the framework of the architectural field, its initiation and consequences for manifestation in architectural design, together with an analysis of specific architects who are understood as active agents in the whole process.

Key words

Architecture, cultural landscape, wild nature, design, trend, interior, aesthetics, picturesque, new wilderness, rural aesthetic

Obsah

01	Úvod	11
02	Teoretická část	13
	Krajina – geneze	13
	Ideální typ	15
	Holandsko	17
	Nové paradigma	18
	Hory	19
	Teorie malebna a noví turisté	21
	A konečně divočina	23
	Krajina exaktní a architektura ekologická	24
	Rurální estetika	27
	Kopec a kostelík	28
	Nostalgie industriálu a nová divočina	29
03	Metodologie výzkumné práce	33
	Výzkumný problém – břízy a parohy	33
	Zkoumaný vzorek	34
	Sběr dat	35
	Etika a reflexivita výzkumu	35
	Psaní	36

04	Empirická část	37
	I. Inspirační linie – Estetika divoké přírody	37
	Architektura a nová divočina	37
	Architektura a americká divočina	49
	Les	49
	Bažina	59
	Prérie	60
	Divočina v architektuře – architektura v divočině	63
	Divoký interiér, divoký design, divoké umění	67
	II. Inspirační linie – rurální estetika	72
	Zahradní architektura, krajina a rurál	72
	Louka	72
	Pole	77
	Krajinný ráz	78
	Posedlý les	80
	Architektura a rurální estetika	84
	Motivace	85
	Hledání autenticity	85
	Romantismus again	86
	Turismus again	92
	Architektura na zeleno - příklad z praxe	94
05	Závěr	99
06	Bibliografie	103
07	Příloha – zadání diplomové práce	108



I LOVE
LES!

01 Úvod

Zdá se, že obzvlášť ve městech čím dál tím víc tíhneme k čemusi neregulovanému, vzhledem divokému a přirozenému, co je v kontrastu ke sterilnímu, uhlaženému městskému prostoru. V krajinářské architektuře pomalu začínáme před zarovnanými záhony a zastřiženým trávníkem upřednostňovat divočejší podoby přírody, jako jsou zarostlé louky, „plevely“ nebo jako je takzvaná městská divočina přírodovědce Jiřího Sádla. V architektuře měníme měřítko i materiál - místo betonu obytná stodola, místo platanu náletová bříza a místo městského bulváru kosená louka či neprořezaný les.

Dnešní architekti jezdí na dovolenou za autentickou východu, kde nosí kožené boty, vyklepávají kosy a jedí naklíčené obilí. Do interiérů pak navrhují jelení hlavy, na zahrady náletové dřeviny a s neoholenými vousy kreslí na recyklovaný papír zasněžené vizualizace...

Přírodu, jako zdroj inspirace lze pozorovat v různých podobách kontinuálně během celé Evropské historie. Co se ale týče dnešního pohledu, ze kterého v práci vycházím, tedy zalíbení v přírodě jako estetické kategorii, ten se vyvíjel pomalu a nelze jej vnímat jako něco automatického ani v rámci kultury, ani v rámci individuálního vývoje člověka. Konkrétně pak vývoj estetiky dokládá postupné mizení i postupnou renesancí pozornosti o estetiku přírody a přírodní krásno, a to s odkazem na aktuální historický, kulturní a společenský kontext dané doby (Zuzka 2009).

V současné době lze sledovat vzrůstající zájem o přírodu a krajinu podněcený ekologií (či enviromentalismem), ale také turistikou a obecnějšími proměnami životního stylu. Jako jeho běžné projevy mohou být chápány například masivní exodus z města či změna stravování. Tento znovuobjevený zájem o přírodu akcentuje především téma přírody „divoké“ - tedy formu přírody volné, co nejvíce bezzásahové, panenské, plné původních druhů a přírodních forem. První snahy o vysvětlení preference tohoto typu přírodního prostředí před prostředím městským vycházejí převážně z environmentální estetiky, kterou lze definovat jako jeden z proudů novodobé estetiky krajiny (Stibral 2009). Tuto tendenci nyní sleduji i v propojení s architektonickými koncepty, ke kterým se dostává různými cestami, jimiž se dále v textu zabývám.

Diplomová práce si klade za cíl mapování vlivu tohoto jevu na architektonickou tvorbu a zároveň vysledování jeho historie a motivací v oboru. Jev, který, podle mých poznatků, není prozatím v architektuře v širším měřítku teoreticky nijak uchopen a popsán, pojmenovávám jako *fenomén divoké přírody*.

V rámci architektury lze fenomén divoké přírody popsat jako prohlubující se zájem o propojení řešených konceptů se specifickou formou přírody (její „divokostí“ či „přirozeností“), či zjednodušeně jako vnášení přírodní inspirace do jednotlivých témat, a to na různých úrovních (forma, funkce, koncept...). Společné znaky fenoménu lze vysledovat nejen ve fyzické rovině architektury, tedy přímo v konkrétních návrzích či tvorbě obecně, změnou prochází i chování jednotlivých aktérů (autorů návrhů) a jejich způsob uvažování. Cílem práce je uchopení zkoumaného fenoménu, které mi poskytuje rámec pro vytvoření hypotézy o výskytu (a projevech) fenoménu v současné architektonické tvorbě. V rámci výzkumu řešeného problému kombinuji metody teorie architektury s metodami antropologie a využívám různé interpretační rámce (sociologický, biologický, estetický). Výzkum se tak stává interdisciplinárním, což považuji za klíčové z hlediska zachycení celého záběru fenoménu.

02 Teoretická část

Abych mohla definovat a srozumitelně interpretovat současné projevy přírodní inspirace v architektuře, nejdříve se zaměřuji na samotný fenomén divoké přírody a příčiny jeho vzniku. Pojem divoké přírody definuji dle Stibrála (Stibrál 2009), který divokou přírodu umísťuje pod pojem přírody volné – tj. přírodu volných struktur bez zásahu člověka. Divoká příroda je pak příkladem přírody volné, ale navíc s přírodními atributy divokosti, jakými jsou neprostupnost, nepřehlednost, a nebezpečnost území, tedy hlavně hor a lesů. Dostávám se tak k vývoji pohledu na krajinu a jeho historicky různou aplikaci v rámci kulturního prostředí. V práci mapuji komplexní cestu krajiny od jejího „vzniku“ (jako pojmu) až po vyústění v jejím soudobém projevu, konkrétně pak přímo v architektonických návrzích. Při zkoumání tohoto pohledu se setkávám s výraznými proměnami preferencí vůči krajině a přírodě, mimo jiné postihuji souvislosti mezi vnímáním krajiny a našimi zkušenostmi s vizuálním uměním, což mě přivádí i k různému pojetí estetiky přírody a krajiny.

Krajina - geneze

Estetické zalíbení v přírodě považujeme dnes za zcela samozřejmé a přirozené. Pohledy na horská panoramata, fotografie jezer v mlžném oparu či slunečních paprsků v lese nám připadají z estetického hlediska krásná; tento stav ale nelze považovat za neměnnou historickou samozřejmost. Představa středověkého panovníka, který obdivuje krásu obrazu ranní mlhy nad jezerem při výhledu z okna, je zcela mylná. V této etapě vývoje společnosti byla existenční vázanost člověka na přírodu tak výrazná, že bylo zcela nemožné dosáhnout dostatečného odstupu k vytvoření role pozorovatele. A k pohledu na realitu z pozice estetiky je určitá distance pozorovatele vždy nutná (Williams in Gibas 2005).

Co se týče zalíbení v některých jednotlivých objektech přírody, je sledovatelné napříč časem i jednotlivými kulturami. V tomto ohledu má nacházení krásy v přírodě v evropské kultuře dlouhou tradici, ale jako takové se velmi liší od pohledu dnešního – tj. od přímého zalíbení v krajině, které je v naší historii poměrně nedlouhé. Samotný pojem krajina se pak objevuje teprve v novověku, a to na základě postupného vývoje estetického vnímání přírody (Stibrál 2005). Z tohoto pohledu je krajina kulturně vytvořenou kategorií.

V evropské kultuře v tomto smyslu sledujeme proměny jak preferencí vůči již ustanoveným estetickým objektům (například proměňující se vztah k horám a lesu), tak v zaměření estetického postoje vzhledem k objektům různé komplexity. V rámci komplexity objektu nalézáme řadu, na niž upozorňuje v české estetice již Josef Durdík, a to:

jednotlivý přírodní objekt – místo – krajina – příroda – kosmos (Durdík in Stibral 2009).

Z hlediska estetiky dnešní, jsme pak podle Carlsona dospěli do stadia, kdy tuto řadu převádíme pod pojem jediný, a to pod pojem environment (Carlson 2000).

Mezi první předměty estetického postoje patří jednoznačně jednotlivý přírodní objekt. Co se týče místa, to nalezneme jako pojem až v helénistickém Řecku – jako tzv. líbezné místo (*locus amoenus*) s typickými prvky pramene, stromu či hájku a trávniku. Takto je esteticky hodnotné místo ustanoveno skrz celou antiku až do novověku. Novověký pojem krajina v Řecku nahrazovaly termíny fýsis a Gaia, v Římě pak nejbliže k tomuto významu termíny regio, loca, popř. terra. Ve smyslu obraz – krajinka, pak regio, loca, natura či loca situ. Ve smyslu výtvarném (krajinomalba) se používal od zahradního umění (topiarus – zahradník) odvozený termín topia (Stibral, 2005).

U klasických Řeků se obdiv ke krajině ale ještě zdaleka nevyskytuje, obdiv lze vysledovat zatím jen směrem k užitkovým zvířatům. To se mírně mění v helénismu, kdy člověk začíná žít v městských megapolích a má tak možnost odstupu (rozvíjí se především zahradní umění). V raném středověku ale tato záliba opět mizí. Středověk byl velmi dlouhým obdobím obecně se vyznačujícím těžkými životními podmínkami. Středověký vztah lidí k lesům a jejich pocit ohrožení přírodou, pak výstižně vyjadřuje termín horror silvarum – děs z lesa a lesních tvorů (Klvač 2012). Tento společenský postoj vysvětluje Eliade v dualitě protikladů Kosmos – Chaos. Kosmos, reprezentovaný řádem a strukturou, představuje obydlené území - „Svět“, který stojí v opozici k „jinému světu“, tj. cizímu, chaotickému, obydlenému démony a cizinci. Toto neznámé, neosídlené území participuje na „...*nestálé a zárodečné modalitě Chaosu*“ (Eliade 1994, 24). V tomto smyslu pak obhospodařované území, které je výrazem rituálního opakování kosmogonie – ustanovení místa – „Světa“ je v protikladu k nebezpečné divočině za jeho hranicemi.

Až v renesanci, zájem o krajinu postupně roste. Opět nalézáme doklady především v umění, stále častější je zobrazování přírodních objektů, zvyšuje se podíl zobrazení krajiny na obrazech,

jako skici se objevují i první krajinomalby. Vzrůstá obliba zahradního umění, kdy renesanční zahrada představuje obraz ideální přírody. Prosazuje se koncept hortus clausus - koncept krásné zahrady opevněné před okolním světem, koncept malého izolovaného ráje. Zahrada je, pokud možno, přehledná a výrazně geometrizovaná (šachovnicová pole, dekorativní vzory), symetrická, její krása se, stejně jako krása celého renesančního umění, rodí z harmonie a z ideálních poměrů. Krásným bylo ustanoveno to, co mělo řád, v opozici k chaosu všude kolem. Řád je to, co je kulturní, tedy lidské, to, čeho se nebojíme. Chaos - tedy neřád pak představuje příroda divoká, vůči které je potřeba se opakovaně (rituálně) vymezovat.

Rozšířené užívání krajinných motivů v tomto období obecně (v trubadúrské poezii, literatuře) ukazuje jak na ovlivnění orientálními vlivy zprostředkované křižáckými výpravami a obchodními cestami, tak na inspiraci v rozvoji přírodních věd umožňujících již zmiňovaný distancovaný postoj k objektu.

Do okruhu zájmů se v renesanci dostávají i doposud zcela opomíjené hory, které jsou stále prvkem spíše děsivým. Změna této pozice je mimo jiné ovlivněna prvním výstupem na horu v dějinách od středověku, připisovaném Francescu Petrarcovi, a to na horu Mt. Ventoux dne 26. 4. 1336. Petrarca je díky tomuto počínu často pojmenováván jako otec alpinismu. Přestože Petrarca pobyt na vrcholu věnuje především uzavření do sebe sama a svým úvahám a ještě nepopisuje pohled na nabízející se krajinou scenerii jako esteticky úchvatný, jeho výprava vypovídá o změnách v lidských orientacích a estetických postojích. Ostatně sám Petrarca stojící na alpském vrcholu nebyl na vnímání horské scenerie ještě sociálně připraven a vybaven, Karel Teige nicméně Petrarcův výstup komentuje:

„...na den lze přesně datovat znovuobjevení přírody člověkem“.

K. Teige [Teige 1994]

Ideální typ

Umělecké tendence postupně vedou k vytvoření samostatné koncepce krajiny ideální či archetypální - tzv. Arkadské krajiny. Podle Librové se jedná o první evropské konzistentní zobrazení krajiny, na jejíchž základech byl postaven obecný typ krajiny ideální (Librová 1988). Arkadská krajina představuje fiktivní úrodnou pasteveckou krajinu umístěnou v teplém středomořském klimatu doplněnou o antické ruiny a panorama vzdálených hor. Nalezneme v

ní člověku libé atributy, jako slunce, stín, vodu, úkryt a bujnou vegetaci.

Arkadský krajinný typ se někdy uvádí jako příklad zakotvení estetických preferencí člověka v biologii, a to především v rámci tzv. Savanna theory, známé díky Gordonu Oriansovi (Hůla 2012). Podle této teorie mají lidé obecně zálibu v krajinně savanového typu, vyznačující se přehledností, rozhledem a případným úkrytem, tedy hodnotami bezpečí a jistoty. Často se odtud odvozuje lidská představa bezpečí v tradiční zemědělské krajinně, s čímž ve své práci polemizuje například Karel Stibral. Upozorňuje především na nejednoznačnost i úplnou absenci některých argumentů (Savanna theory například nevysvětluje naši novodobou zálibu v horách). (Stella, Stibral 2009)

V renesanci dále přetrvává obdiv ke krajinně kultivované, ploché, obdělávané, ve formě zahrad, polí a vinohradů, ještě zdaleka nikoli k přírodě volné ani divoké. Hory jsou nazývány ohavnými zrůdami, vředy, bradavicemi na tváři země, lesy pak zmiňovány pouze jako zdroj paliva nebo pastvy či jako místa chmurná, opuštěná nebo sídla lupičů a zlých sil. Tento vztah k divoké přírodě zde stále vychází z křesťanské náboženské orientace – s tím souvisí i všeobecně negativní postoj k bažinám jakožto výtvorům ďábla, což ve své práci tematizuje například Eliade (Eliade 1999).

Společensky ustanovený odpor k chaosu vedl k oblibě rovných a přímých linií, myslitelná příroda pak existovala pokud možno v podobě jednoduchých, geometrických tvarů. Tuto představu sledujeme v projekci do zahradní architektury, kde požadovaný geometrizovaný svět nalezl prostor k vyjádření ve francouzském klasicizujícím parku navazujícím na italské renesanční zahrady. (Stibral 2011) Francouzský park je veden k ještě větší dokonalosti v podobě centralizovaného systému s plochou co možná přehlednou, vysoce geometrizovanou, architektonizovanou – zelené keře vavřínu a myrt jsou sestřihávány do tvarů napodobujících zdi, buky v rytmických řadách vytvářejí nad cestami vize klenby.

Holandsko!

Hledání toho opravdového, původního, zcela přírodního, ryze lokálního – v návrhu místa alespoň jeden odkaz na starou cestu, pomístní název, biologický druh, typický rytmus oken. Dnes v architektuře tolik žádaný, protože přirozený a tedy správný přístup.

První zásadní změna významu krajiny se objevuje v Nizozemí na přelomu 16. a 17. století. Zde se vzhledem k hospodářsko-politickým změnám prosadilo třídní sebevědomí měšťanů, díky čemuž ve společnosti převládlo hledisko rozumu, empirie a zájmu o občanské stránky, což reflektuje i pojem krajina.

V Nizozemí se poprvé objevilo *„...seversky specifické pojetí přírody a krajiny, v němž dosavadní idealizace světa založená na umělých konstrukcích žádoucích krajinných modelů, nemá místo“* (Librová, 1988, 45). Holanďané tak byli první, kteří přišli od krajiny vysněné ke krajině vlastní, specifické, tedy především ploché a bažinaté. Pro nové paradigma je zde zásadní zcela nové hledisko autenticity. Holandská krajina jako motiv je tak zobrazována v pevném spojení s každodenním životem. Objevují se i první scénérie s prvky, které lze již označit za divoké: severské hory či opuštěné bažinaté lesy. Librová k Nizozemské objektivizaci krajiny dále dodává: *„Zájem o krajinu jako projev hodnotového subjektivismu jde dějinami ruku v ruce s orientací umění na téma milostného citu. V holandském umění lásku v lyrických polohách marně hledáme“* (Librová 1988, 53).

Popisovanou změnu dokresluje fakt, že v 17. století dostává krajinomalba status samostatného žánru. Krajina již není kulisou, hlavním námětem obrazu se stává samotná příroda. Poprvé se objevuje účelové zobrazování prostředí lesa, ale i jednotlivých stromů a temných bažinatých scénérií.

V rámci přetváření přístupu ke krajině Nizozemci pod pojem krajina nově zahrnují prvek nebe, který se svým amorfním výrazem dosud vzpíral geometrizující renesanci. Estetickému ocenění se tak dostává i takovým prchavým fenoménům, jako jsou mraky, mlha nebo sluneční svit (Dlabáčková 2009).

Nové paradigma

V 18. století dochází k nejradikálnějšímu přelomu v estetických preferencích vůči přírodě v dějinách evropské kultury. Na počátku století oceňované idylické rurální scenérie se v 2. polovině mění v obdiv k divokým terénům velehor, chaotické vegetaci a napodobování volné krajiny. Nový postoj společnosti k přírodě je reflektován skrz umění, zahradní architekturu ale také proměnou cestovatelských preferencí. Jak zmiňuje Umberto Eco v Dějinách krásy, již v 17. století začali být oceňováni malíři zachycující ošklivé, nepříjemné bytosti, mrzáky. „...nikdo však netvrdil, že bouře, běsnící moře, cosi beztvářého a výhružného by samo o sobě mohlo být krásné“. (Eco 2004, 281) Skutečná divoká příroda je stále nebezpečná a hrozivá a ti, které Eco popisuje, dosud nejsou vybaveni nástroji pro dostatečnou reflexi, a proto stojí stranou jejich zájmu (Stibral 2011).

Z hlediska společenských změn se na přelomu 17. a 18. století projevuje mimořádně intenzivní rozvoj přírodních věd, který také posiluje zájem o přírodu. Učí dívat se na ni jako na objekt, čímž vytváří nutný předpoklad pro možnost zaujetí estetického postoje - postoj distancovaný. Nejzřetelnější vývoj je opět viditelný ve výtvarném umění, a to v krajinomalbě. Ta je již svébytným žánrem, i když stále s o něco nižším statusem. Konkrétně jde o nárůst zájmu o přírodu ve smyslu celku, nejen jednotlivých objektů. Rodící se smysl pro přírodní krajinu se ve společnosti nejvýrazněji projevuje skrz posun v estetických preferencích vyšší anglické třídy, jejíž původní obdiv k pastorálním scenériím se nyní obrací k autenticitě krajiny vlastní, později i k obdivu divokých scenérií severního Walesu či Skotska.

V zahradní architektuře, která je v této době řazena ještě mezi umění, se pak jako příklad probíhajících změn postoje k přírodě ustanovuje specifikum anglického krajinářského parku (někdy též nazývaný anglo-čínská, krajinářská, ale i sentimentální zahrada). V anglickém parku mizí veškerá geometrie, zahrada přestává být zahradou architektonickou ve smyslu klasické či renesanční. Stává se zahradou malířskou. Mizí rovné plochy, terén se vlní, tvary jsou nepravidelné a různorodé. Bosquety francouzského parku se mění v tzv. *Wildness*. Termín užívaný zejména v Americe je bohatě dokumentovaný v textech Henryho Thoreaua. Thoreau prosazoval právě princip divokosti – *wildness* a teprve potom divočiny – *wilderness* ve smyslu divokých lesů, skal a bažin. (Stibral 2009 též 2011)

Postupně měnící se paradigma v Evropě je příčinou objevujících se romantizujících tendencí. Už výše jsem zmínila v 17. století v Nizozemí objevený motiv nebe, ale nizozemské malířství přineslo do umění i další, dříve málo frekventované motivy, jako staré hřbitovy, mlžné opary, temné noční scenérie; sporadicky se zde lze setkat i s motivem vysokých hor. Nastupující romantismus pak tyto motivy ustanovuje a dále rozvíjí.

Krajinné jevy v malířství i literatuře ztrácejí svůj konkrétní obsah a mění se v zástupné symboly. Typickými atributy krajiny jsou: noc, vítr, blesk, mlžný opar jako symbol tajemna, záliba v mlhavosti... Děje se odehrávají na neurčitém místě, styl čím dál méně popisuje, čím dál více jen symbolicky naznačuje. Idealizovaná krajina je na realitě málo závislá, ale její koncepce vychází z ideální představy romantické krajiny – a to poskládané z prvků volné i divoké přírody.

Hory

Zcela zásadním důsledkem romantismu v rámci chápání krajiny je prolomení strachu z vysokých hor.

Do té doby ostré úhly alpských vrcholů budící hrůzu, obtížně přístupné cesty, nezajímavá neúrodná půda, nic z toho neumožňuje estetickou distanci. Až romantici nacházejí v samotě hor možnost k hluboké introspekci. Svojí romantickou podstatou, tj. zasněností, rozervaností, vytržením z okolního světa souzněji s okolím hor a hlubokých lesů. Další symbolický význam hor byl v jejich překonávání jakožto překážek, a tak právě horské výlety předznamenávají reflexi estetickou.

K obdivu horských scenérií přispívá i další proud, a to soudobý módní zájem o kulturu dálného východu: starou Čínu, Koreu, Japonsko. Zde motiv hor, jakožto i volné přírody obecně, zaujímá v umění zcela samozřejmé místo. V dílech se běžně objevují prvky horské přírody – horské štíty, bystřiny, tmavé keře, zakroucené borovice na skalách a neodmyslitelná mlha. To vše jsou typické motivy čínských krajinomaleb.

Literatura dálného orientu tak velmi překvapuje tehdejší evropské čtenáře líčením pevné, sociálně rozšířené vazby k přírodě i k horám. Specifika tohoto sociálního vztahu ke krajině se pak, stejně jako v Evropě, objevují v pojetí zahrad. V Japonsku si kupříkladu bohatí majitelé do zahrad běžně nechávají transportovat mohutné balvany porostlé mechy.



Někteří autoři uvádějí souvislost mezi specifickým evropským chápáním krajiny a vlivem křesťanství, jakožto evropského náboženství. Například Librova uvádí křesťanství jako jeden z vlivů na evropské – antropocentrické pojetí přírody, kdy je příroda chápána jako pouhý nástroj k dosažení lidských cílů. Autorka zmiňuje především princip náboženské dominance člověka nad přírodou (Librová 1988). Podobně se vyjadřuje i Komárek, když tvrdí, že v myšlení Číny dichotomie příroda – kultura vůbec nevzniká, naopak východní filosofie podle něj člověka vede k rozjímání nad přírodními jevy a zdrojem kontemplací bývá velmi často právě horská příroda (Komárek 2000).

Kim Si-sup: Bez názvu

*Po celý den se svěřuji nohám v slaměných sandálech,
přejdou jednu modravou horu a objeví se další.
Mysl mi netíží žádné myšlenky, tělu je lehce.
Cesta nemá jméno, kdyby měla, nebyla by cestou.
Hvězdná rosa ještě nevyschla, ptáci v horách zpívají,
jarní vítr dosud vane, květiny na louce září.
Poutnická hůl se vrací do ticha tisíce vrcholků,
mlhu ve skalách porostlých mechem prozařují večerní červánky.*

(Gruberová 2005)

Teorie malebna a noví turisté

Teorie malebna, tzv. *picturesque theory* (Stibral 2012, např. 35) je v tomto období v Británii samostatně se rozvíjejícím proudem nezávislým na romantismu. Významně se vztahuje k pohledu na přírodu a krajinu. Pojem „malebný“ je dnes užívaný převážně při estetickém hodnocení krajiny, dříve ale fungoval jako samostatná estetická kategorie. Tato kategorie byla zavedena v průběhu 18. století, aby pomohla popsat zážitky s přírodou, které dostaly v tomto století zásadních změn.

Teorie malebna oproti pohledu romantismu zdůrazňuje vizuální stránku - ne už tolik stránku emocionální. Odvozuje pohled na krajinu i zahradu z přímé zkušenosti s malířstvím, vede k

úvahám o malířských kvalitách krajiny i ocenění volné přírody. Na základě tohoto odvození je například anglická zahrada (malířsky komponovaná) někdy prezentovaná jako „picturesque garden“. Teoretici umění zakládali tuto kategorii na zkušenosti s obrazy, s tím, že cílem bylo podobné scénérie ocenit v terénu a pak přenést zkušenost s nimi například do zahradní architektury.

V tomto období také výrazně narůstá obliba turismu. Na Britských ostrovech ji nalezneme u jednotlivců z řad vyšších tříd a umělců různého zaměření. Skrz jejich dokumentující zápisky a skici lze pak sledovat proměny vkusu a preferencí přírodních scénérií, ale i proměny jejich motivací. Na počátku rozvíjejícího se turistického trendu je zřetelné ještě zalíbení v arkadských typech krajiny, to se ale postupně mění směrem k volným strukturám skal a lesů, které jsou postupně popisovány již jako harmonické a dobré prostředí. Pro turistu – umělce, který pak hledá přímo v terénu svou vizuálně ideální krajinu, vzniká označení „picturesque traveller“, tzv. hledač malebna.

Jedním z prvních „hledáčů malebna“ je lord Shaftesbury (1621 – 1683), který se svým dílem stojí zcela na počátku obdivu moderního člověka ke svobodné přírodě. Ve svých novátorských koncepcích se vrací k aristotelskému principu „unitas multiplex“ (tj. jednota v rozmanitosti) a zdůrazňuje vůdčí úlohu vztahů pro existenci krásného, kde je mu příkladem prostředí přírody. Právě u Shaftesburyho si lze všimnout změny komplexity estetického objektu, kdy již krajina není vnímána skrz jednotlivé prvky, ale krásná a hodná obdivu je jako celek - krajina jako mikrokosmos na pozadí přírody. Argumentuje přitom (i pro pozdější anglickou školu typickou) premisou: „nic není krásné samo o sobě“ – vše záleží na vnitřních a vnějších vztazích (Stibral 2009)

V rámci této práce je pro mě nejvýznamnější Shaftesburyho názor na přírodu volnou, pocházející z jeho představy krásy. Tu viděl spíše než v symetrii tvarů, v přirozeném tj. „volném“ - člověkem nepřetvořeném tvarosloví. Volný (anglický) park či celá volná příroda, je pro něj pak nejen projevem krásy, ale i dobra či dokonalým dílem božím. Shaftesbury přináší k diskuzi pojem divokosti i přes tzv. noble savage - literární charakter vznešeného divocha, který představil ve svém díle (Shaftesbury in Stibral 2009).

Velký význam pro tehdejší rostoucí obdiv k přírodě divoké má i Edmund Burke. Burke je

důležitým autorem z hlediska osamostatňování estetiky jako disciplíny, když odděluje krásu od tradičního spojení s dobrem, dokonalostí a matematickými vztahy, jak tomu bylo dosud. Argumentace proti předchozí zálibě v dokonalosti francouzského parku či užitečných (dobrých) pastvinách arkadské krajiny, zde tak získává zásadní argument.

V Anglii, která je v obdivu k přírodě stále o něco dále než zbytek Evropy, se začínají používat nové, zcela specifické pojmy pro popis přírodního estetična – třeba malebnost (the picturesque) pro vyjádření výtvarných kvalit přírody a pro nový postoj k lesům pojem vznešena (sublime), který se začal používat pro hrozivé, chaotické scenérie, které přesto vzbuzovaly estetický zážitek nesrovnatelný ovšem s pojmem krásný. Pojem the Picturesque, uvedl jako podstatné jméno Uvedale Price, a to k upotřebení v praktických oblastech jako v zahradnictví či architektuře. *....tím základním, co jsem měl na mysli, je doporučit studium obrazů a principů malířství, jako nejlepšího průvodce po přírodě a jeho prostředek ke zlepšení skutečné krajiny* (Price in Stibral 2011, 36).

Kritérium malebnosti nejprve uplatňované v rámci architektury zahrad, se postupně přesouvá na vlastní dům. Oblíbené klasicizující preference například v podobě Palladiánské vily v Anglii, začaly ve svém přísném geometrickém řádu příliš kontrastovat s uvolněnou koncepcí anglického parku, která pracovala s prvky asymetrie a různorodostí terénu. V Anglii se tak ke konci 18. stol. začínají stavět romantické vily, evokující různé epochy či styly či inspirované venkovskou chalupou. Ty podle mínění architektů lépe zapadají do „malebného“ rámce. Na toto pojetí anglických sídel později na přelomu 19. a 20. stol. reagují architekti hnutí Arts and Crafts ve svojí koncepci nového rodinného domu (Hanzlová 2012). V důsledku industrializace společnosti objevují návrat k tradicím, tradičním materiálům a způsobům stavění. Jejich cílem je vytvoření harmonie s přírodou v sepětí vily a její zahrady a *„návrat k přírodním materiálům a uměleckému řemeslu“* (Syrový 1987).

A konečně divočina

Na kontinentu vzbudil zájem o dosud odmítané scenérie především Jean Jacques Rousseau. Rousseau jednoznačně odmítá kulturu a civilizaci, která podle něj zničila čistou přirozenost člověka „danou od Boha“. Příroda se tak pro něj stává chrámem a estetický obdiv k volné přírodě až jakousi modlitbou. Zdůrazňuje přírodu svobodnou a scenérie co nejdívočeji – což jsou pro něj především lesy, které dává do protikladu k polím, jakožto symbolu zotročení. Stibral

poukazuje na to, že les je zobrazován již bez negativních konotací v podobě zlých sil a divých zvířat. (Stibral 2006). Estetický obdiv ke svobodné přírodě prohlubuje Immanuel Kant ve své Kritice soudnosti (Kant 1790), kde se zabývá oddělováním estetické oblasti od oblasti teoretické a praktické (započaté již zmiňovaným E. Burkem). Pocit vznešena „vzniká většinou při vnímání divokých přírodních scénérií – ty samy ovšem dle Kanta vznešené nejsou, mohou být pouze děsivé, ale pocit vznešena vzniká na základě idejí v naší mysli“. (Stibral 2006). Přechod od užitečné pravidelné zemědělské krajiny k obdivu ke krajinně pro člověka nevyužitelné, svobodné a divoké, je tak nyní podpořen i v estetické teorii.

Ke konci století se tento postoj k přírodnímu krásnu výrazně změnil. Estetika je čím dál více chápána jako nauka o umění, zatímco přírodní krásno začalo být považováno za něco nižšího a tím krásno z přírody v podstatě mizí. Teoretické práce se postupně obrátily především k umění a přibližně do pol. 20. stol. můžeme z hlediska estetiky najít o přírodě pouze okrajové zmínky. Proti zájmu o přírodu se postavila též celá avantgarda adorující civilizaci a pokrok. Pohrdání a odpor ke všemu přírodnímu a přirozenému vede ke stavu, kdy příroda je něco co nudí a nemá již co nabídnout. Tento postoj se stal jakousi doménou avantgardních intelektuálů (Stibral 2011).

Krajina exaktní a architektura ekologická

Postmoderna jako krize modernity projevující se ve společnosti coby krize kultury a jejích hodnot (Lyotard 2002) je jednou z mnoha příčin obnoveného zájmu o přírodu. Začínají se objevovat negativní důsledky vlastností modernity. Těmi jsou jak dopady technologického pokroku, tak v rámci společnosti vyvazování z komplexnosti forem. Větší křehkost a labilita společenských vztahů vyvěrá v pocitech vykořenění, v reakci na to pak ve způsobech hledání nové autenticity (Giddens 2003). Ve spojitosti s pohledem na „opravdovou“ krajinu tuto situaci popisuje Christopher Day „*Opravdovost místa znamená mnoho. Dokážeme se najít v místech, která mají svou integritu, ale nikoli mezi přebujelými fasádami skrývajících pusté užitkové části nebo mezi imitacemi materiálů. ... Integrita bez kompromisu je jedním z důvodů, proč se divočina – zralá, divoká příroda – dotýká duše silněji než vykonstruovaný park*“ (Day, 2004, 18).

Autoři, jak na kontinentu, tak v anglosaské oblasti postupně začínají vnímat chybějící reflexi autentické krajiny. Objevují se například studie Ronalda W. Hepburna s titulem Současná estetika a opomíjení přírodní krásy. Generace nezatížená válkou se začíná kriticky stavět k

postojům svých rodičů a příroda se pro ní stává znovu smyslem svobody a přirozenosti. Formuluje se nové pojetí krajiny, a to z hlediska kultu objektivity. Nový hodnotový vztah je nyní utvářen bez utilitárních záměrů, podle Librové se tak rodí skutečná láska ke krajině, kterou představují první kroky k její ochraně. Vznikají environmentální hnutí, hnutí hippies, v rámci umění pak land art i tzv. ekoart. Postupně se znovu prohlubuje zájem o divočejší formy přírody, již se nechrání jen prostředí jednotlivých druhů (např. Kočka divoká), ale i bažiny jsou postupně uznány jako svébytný ekosystém s vlastní hodnotou (Ramsarská úmluva 1971).

V reakci na rozvíjející se ochranu přírody se začíná ekologičnost promítat do vizuálního i konceptuálního charakteru staveb a vzniká tzv. ekologická (někdy také zelená) architektura. Jak poukazuje Petr Suske ve své knize *Ekologická architektura ve stínu moderny 'ekologická architektura' je velmi široký a nepřesný pojem.* (Suske 2008). Podle architektky Macekové pak s ohledem na původní význam slova oikos (znamenající původně dům a domácnost), ekologická architektura nejvýstižněji charakterizuje domy, které hospodaří ohleduplně vůči svému okolí, poskytují příjemné prostředí a nabízejí pocit domova a přináležení (Maceková 2013). Podobně podle architekta Aleše Brotánka je ekodům *„stavba harmonizující s okolím, vhodně využívající půdu, efektivně využívající vodu, energii, dřevo, chránící rostliny, zvířata, zemědělské, kulturní a archeologické zdroje, spotřebovávající minimum stavebního materiálu pro vlastní výstavbu a maximum recyklovaných hmot, zohledňující snadnou a ekologicky šetrnou likvidaci stavby po dovršení její životnosti“* (Brotánek 2011).

Společnost ale trend ekologické architektury v obecné rovině chápe v zúženém pohledu, soustředěném převážně na úspory energie či na přírodní (alternativní) stavební materiály, a to jak široká veřejnost, tak samotní architekti. Místo aplikace ekologických principů jako je komunikace staveb s okolním prostředím, tedy návaznost na urbanistická řešení či stávající infrastrukturu, se princip projevuje pouze v podobě výstavby nízkoenergetických staveb bez kontextuálních souvislostí. Problematika je zúžena převážně na řešení technologií (tepelná čerpadla, rekuperace, kolektory a další) a alternativních materiálů (hlína, sláma) a následnou kompilaci těchto prvků, kde již nezbyl pro samou technologii prostor pro architektovu „uměleckou“ vizi (tedy jedinečný koncept stavby). Mnoho architektů proto tento způsob tvorby odmítlo.

Podobnou situaci nalezneme i v oblasti odborných architektonických periodik – třeba vydavatelství Era sice v edici 21. století vydává řadu publikací zaměřených na ekologické přístupy

k architektuře, ale s výrazným zřetelem právě na technickou stránku řešené problematiky. Tento první střet stavebnictví a ekologie reagující mimo jiné na sociální důsledky modernity vede architekturu na jedné straně ve směru sociálně a ekonomicky orientovaných urbanistických teorií Le Corbusiera či F. L. Wrighta a dalších sociálních utopií, na druhé straně pak v rámci jednotlivých staveb například k tvorbě architekta Suskeho (Frampton 2004). Tímto směrem „technické zelené architektury“ se ale ve své práci podrobněji zabývat nebudu.

Jinou reakcí postmoderní společnosti je rozvoj teoretických disciplín s tematikou přírody a krajiny. K přírodě se navrácí estetická teorie v podobě prací Allena Carlsona, Sheily Lintottové, Ronalda Hepburna, Karla Stibrala a dalších, kteří formulují nový směr rozvíjející se dodnes - environmentální estetiku, obecněji estetiku přírody a krajiny. Tento směr je výrazně podpořen přírodovědnou linií - zejména pak biologové jako Velenovský, Zítek, Neubauer a Komárek a jejich žáci jsou v mnoha ohledech průkopníky estetiky ve středoevropském kontextu.

R. Hepburn se snaží porozumět především odlišné povaze estetické zkušenosti s přírodou v porovnání s uměním. Podle něj je zřejmá jistá frameless čili bezrámcovost přírody, kdy přírodní objekty nemají žádné rámce ani podstavce určující perspektivu jejich vnímání. Francouzský filosof Paul Ricoeur se zabývá stejnou myšlenkou, když definuje tři charakteristické rysy současné krize umění: zánik ideje krásy, ideje díla a ideje rámce. Snadno pak nalezneme paralelu v estetickém prožitku přírody, kde nemusíme nalézt ani dílo ani jeho rámeček (Stibral 2009).

„V tomto smyslu můžeme říct, že se postmoderní umění přiblížilo prožitku přírodního estetického a toto „přiblížení“ vyprovokovalo obnovu zájmu o tuto oblast prožívání a jeho reflexi – estetiku přírody“ (Zuzka in Stibral 2009).

Předpokládám, že přírodní estetika zasahuje do architektonické tvorby a vnímání architektů obecně. Předpokladem architektury utvářené na pozadí vlivu přírodní estetiky je pak prvotní ovlivnění jejího autora v umělecké rovině. I proto je možné sledovat tento fenomén spíše v tvorbě architektů, kteří se neorientují pouze a výlučně na svůj obor nebo takových designérů. Současný pohled na přírodu tak utváří novověká věda ve spojitosti s krásným uměním. Zatímco věda přispěla k odkouzlení a objektivizaci pohledu tím, že ukazuje její skryté zákonitosti nebo zjednodušeně přírodu takovou, jaká je, umění pak přírodu opět subjektivizovalo (Weber in Stibral, Binka, Dadejík 2009, o desakralizaci přírody též Eliade 1994). Propojení těchto dvou

dominantních linií je velmi důležité, jelikož schopnost vnímat krásu přírody z pouhé znalosti nevyvodíme (přestože nám vědecký pohled umožňuje potřebný odstup, rozsáhlé znalosti mohou naopak estetické vnímání znesnadnit).

Krásná umění tak podle Carlsona a Lintottové přispěla ke vzniku další formy vztahování se k přírodě, která je v současnosti naší kulturně-historické pozici vlastní, a to k možnosti přímého estetického vnímání a oceňování přírody. *„Vynořování se novověké vědy na jedné straně a vynořování se oblasti krásných umění, je vsutku kontextem, v němž se objevuje a široce rozmáhá i schopnost vnímat přírodu se specifickou libostí a potěšením“* (Stibral 2009, 16), tedy schopnost těšit se z ní nikoli jako z prostředku naší obživy nebo jako důkazu jejího stvořitele ale pro ni samu – „for it's own sake“. To je zásadní obrat oproti představě přírody jako hodnot prosté, kdy hodnoty jsou jí udělovány až v oku vnímatele, a to na základě naší dosavadní estetické zkušenosti s uměním. Oscar Wilde údajně řekl, že londýnská mlha neexistovala do té doby, než ji namalovali impresionisté (Souriau 1994).

Z pohledu tohoto fenoménu pak můžeme sledovat změnu postupného proměňování vizuálního paradigmatu, které si ve vnímání architektury v poslední době vydobylo převažující pozici (Veselý 2009). Oproti umění se na vnímání přírody podílejí prakticky všechny smysly, není to tedy pouze záležitost zraku, ale i vjemů drsnosti, měkkosti, vůně nebo chuti. Na tento princip reaguje ve své knize Města pro lidi Jan Gehl, (Gehl 2012) který zde představuje myšlenku vnímání městského prostředí pomocí pěti lidských smyslů.

Rurální estetika

Zájem o krajinu v dějinách je mimo jiné provázán s kultem venkova a idealizací života na vesnici. Romantikové ve svých dílech rozvíjejí tento starý hodnotový vzorec prorurální názorové orientace v odkazu na antické kořeny. V souvislosti s tím je třeba připomenout obdiv k již zmiňované arkadské krajině, pro niž je typická adorace venkovského života zobrazovaného skrz harmonické pastorální motivy v kontrastu ke komplikovanému životu dvorské společnosti. V romantismu je pak město vykreslováno jako antikrajina s tím, že ve městech se koncentruje sociální nespravedlnost a civilizace, město je labyrintem, místem nestálosti a deziluze. Protikladem k městu je pro romantiky venkov, který je s přírodou a krajinou trvale spojen. Venkovu jsou přisuzovány ctnosti jako například romantický, idealizovaný obraz rolníka – čistý, čestný, věrný, moudrý... Tento poetický omyl přežívá a dnes často vystupuje v roli výčitky

vůči dnešním zemědělcům. Ale je třeba si ale uvědomit, že krajina minulého století nebyla výsledkem estetického snažení hospodářů a zemědělců, byla především funkčním a výrobním optimem v daných historických podmínkách, odpovídala tehdejší zemědělským technologiím a stavu vlastnictví půdy. (Librová 2009)

Kopec a kostelík

Cestičky, aleje, remízy, bučiny, 45°, Boží muka, rybník, sady, Sudety, mlha... dnes.

Krajinný ráz jako sociální konstrukt?

U nás jsou první známky uměleckého zájmu o krajinu spojeny s významy vlasteneckými v době národního obrození. I česká literatura artikuluje vztah ke krajině a národu zároveň. Librová zmiňuje významnost překladů romantických autorů, což jsou díla výrazově bohatá, díky čemuž byli překladatelé nuceni postupně rozšiřovat českou slovní zásobu. Při té příležitosti slovo příroda uvedl do češtiny z ruského jazyka Jungmann (starý český název pro přírodu je přirozenost). V malířství lze odkázat na tvorbu Josefa Mánese ztvárňujícího ideální krajinu v duchu vlasteneckých ideálů češství a slovanství. Ideální představa spočívá v syntéze národních idejí ztvárněných krajinnými prostředky. Česká krajina je znázorňována v duchu vlasteneckého optimismu 19. století, tedy jako úrodná, mírně zvlněná, s kopci v pozadí a idylou kapličky či božích muk (Librová, např. 108).

Podobným příkladem je tvorba Josefa Lady, který svojí představu české krajiny vkládá do obrazu zasněžené vesnice s barokizovaným románským kostelíkem na kopečku, nezbytným rybníkem a nedalekou zříceninou – v obraze je vše pohromadě.

Vyrcholením vlasteneckého usilování ve spojení s turistickými zálibami a obdivem ke krajině bylo v 80. letech zakládání turistických spolků (viz založení Klubu českých turistů 1888).

Chápání krajiny jako symbolu vlasti se ještě ukotvilo v reakci na stav ohrožení během německé okupace, během níž umělci, především malíři, v reakci na vykořenění společnosti válkou, vkládali do svých krajinomaleb odkaz národa a konstruovali tak ideální českou krajinu. O vzhledu české krajiny se tak vytvořila poměrně fixní představa, která je do značné míry pouhou konstrukcí a schématem (i když má určitý základ ve stavu našeho území v 19. století). Tuto

krajinu představují prvky typu: husté osídlení propojené četnými komunikacemi, polními cestami, aleje, stromořadí, velké množství malých parcel, prostor pro remízy, meze... Stejný způsob uvažování ukazuje ve svém chápání krajiny Simon Shama: *.....Je však také třeba vzít v úvahu, že jakmile se jistá představa o krajině, mýtus, vize, usadí v daném skutečném místě, zvláštním způsobem dokáže mást kategorie, vytvářet metafory reálnější než to, z čeho vycházejí, stávat se ve skutečnosti součástí scenerie*” (Shama 2007, 101).

Různé výzkumy současných postojů ke krajině (u nás) potvrzují, že tento model krajiny je stále velmi živou představou o české ideální krajině (Librová 2008). Široké povědomí o vzhledu české krajiny tak vlastně není vytvořeno krajináři specialisty, ale hlavně umělci. Tradice ideální krajiny u nás je tak založena na umělé konstrukci a imaginaci, a zcela neusiluje o konfrontaci s autentickým zážitkem přírody (Librová, tamtéž). Dodejme, že formování vztahu ke krajině je také provázáno dalšími vedlejšími vlivy, jejichž váhu lze stěží odhadnout.

Nostalgie industriálu a nová divočina

Zajíc na železničním náspu prchá před vlakem, kličkuje mezi břízkami a zlatobýlem, schoval se do šípkového keře. Kousek od hnízda bezdomovce čechrá hnízdo křepelka. Na hromadě zetlelých pražců pózuje zrzka v geometrických šatech, ve vzduchu je cítit vůně ohně, shořelá pet lahev. Vyšlapanou cestičkou ve vysoké trávě okolo prochází skupinka studentů architektury na vycházce v rámci předmětu Kulturní krajina, pečlivě fotografují, na kinofilm i digitál. Některé fotografie vzápětí poputují na instagram, jiné na konci semestru využijí ve svých vizualizacích.

Divočinu v podobě nedotčené přírody a čistě „přírodních“ ekosystémů tak, jak je představovaná a chráněná například na americkém kontinentu, v České republice nalezneme jen těžko (Sádlo, Storch 1999). U nás, díky vědecké interpretaci v podobě biologizace krajinné estetiky, se význam pojmu divoká příroda výrazně posouvá.

V dokumentu Zásady pro kategorizaci chráněných území na základě managementu MŽP objevují definici:

„Nedotčená (divoká) příroda je termínem vzniklým na základě lidské zkušenosti, nikoli ekologickým v přísném slova smyslu. „Divoká příroda“ proto může zahrnovat i oblasti, v minulosti v určitém omezeném rozsahu využívané bez toho, aby přírodní rozmanitost stanovišť a druhů byla výrazně změněná, které byly navraceny přírodní sukcesi. ...Na druhé straně zde existuje potenciál pro získávání nové „divočiny“ – například v bývalých vojenských prostorech, kde byly zastaveny všechny výrobní způsoby využívání půdy a krajiny. Takové oblasti, pokud jsou dostatečně velké a v závislosti na typu stanoviště, by měly být chráněny a mělo by v nich být umožněno pokračování přirozené sukcese bez přímého ovlivňování člověkem.“ (MŽP 2000, 24)

Novou divočinu jako přírodu objevující se na místech v minulosti člověkem urbanizovaných, v současnosti ale více či méně opuštěných, bez snahy o jejich využití, popisuje biologka Michaela Zemková (Zemková 2011). Tento nový koncept, demonstrováný J. Sádlem, V. Cílkem a P. Pokorným (Např. Sádlo, Hájek 2005), ukazuje Zemková na příkladu Rohanského ostrova, jakožto svobodného místa pro spontánní vegetaci i místa vybízejícímu k tvůrčímu užití (Sovová 2015). Novou divočinu lze vnímat jako určitý protipól k většinovou společností uznávané „opravdové přírodě“, ohraničené a konzervované v podobě přírodních památek. Podle Zemkové je *„...nová divočina často cosi, co by většina lidí na první pohled ani neklasifikovala jako přírodu“* (Zemková, dostupné k 21. 12. 2015). Pojem je spojován především s městskou a předměstskou krajinou ve smyslu růstu města a vznikem suburbíí. Díky tomu začalo vznikat mnoho opuštěných ploch a plácků, mezi tato místa patří čerstvé výsyvky, haldy, polozarostlé skládky či neupravované železniční násypy.

Nová divočina je typickým faktorem doplňujícím Augého ne-místa, tedy prostory bez paměti, historie, tranzitní body, které se staly výrazným znakem a měřítkem naší doby (Augé 2011). Pro tyto prostory je pak příznačná absence lidských vstupů z hlediska snahy o jejich kultivaci a také velká rozmanitost z hlediska stáří, geneze a charakteru společenstev. Toho příroda využívá a projevuje se zde v podobě různých stádií přirozené sukcese reagujících na specifika daných podmínek. Objevují se tak různé kuriozity a vzácné ekosystémy, jako například slanomilné druhy mezi kolejemi nádraží Praha Bubny *„...podporované managementem močících eisenboňáků a bezdomovců“* i přivandrovalé invazní rostliny (Zemková, dostupné k 21. 12. 2015).

Z tohoto pohledu se nová divočina v podobě vlčích máků, hadinců, šípků a celíků ukazuje jako

atraktivní především pro odborníky, jako jsou botanici, geologové a jiní nadšenci přírodních věd, ale ve spojitosti s jejími projevy zde vzniká i nová, svérázná estetika, kterou lze vnímat ve spojitosti s určitým prvkem svobody. Tato místa nejsou výsledkem harmonické symbiózy člověka a přírody, spíše jde o nezamýšlené důsledky úplně jiných procesů. Nemají přesně definované hranice ani funkce, nepodléhají žádnému managementu, dynamicky se mění v čase. *„O tom, že na určitém místě nebo i na docela velkém území roste právě tohle a ne něco jiného, zde rozhoduje náhoda a často až neuvěřitelná souhra mnoha různých okolností“* (Mikuláš, dostupné k 21. 12. 2015). Ale měřítkem jsou i vyšlapané cestičky v trávě a mezi křovím, které svědčí o tom, že plochy jsou různě funkčně využívány. K vidění jsou běžci, psi, kočárky, cyklisté, bezdomovci i umělci. Lucie Sovová tato místa popisuje jako *„....svobodná místa vybízející k tvůrčímu užití, místa pro spontánní vegetaci i komunitu. ...Kreativní aktivita zdola tady bují stejně jako invazní druhy“* (Sovová, dostupné k 21. 12. 2015).

Estetická rovina vnímání nové divočiny ale přichází i z jiné strany, než jen z výše popsaného „biologicko-ekologického“ pohledu. Nová divočina je vnímána i jako součást postindustriální krajiny, která v posledních deseti letech prošla výraznou estetizací a s ní právě i nová divočina. Důvody, proč došlo k estetizaci industriální architektury a postindustriální krajiny obecně, se zabývá ve své práci Petr Gibas (Gibas 2008).

Jako hlavní důvod uvádí prvek nostalgie, díky které právě opuštěné industriální ruiny získaly svoji novou, estetickou hodnotu, založenou na pocitu mizení, ztráty, ale i díky svému narativnímu charakteru. Autory fotografií, kteří tuto estetiku zachycují, pak nazývá postmoderními romantickými objeviteli (tamtéž). Na fotografiích, které jsou hlavní formou záznamu industriální estetiky, se objekty objevují v kontextu okolní – postindustriální krajiny, tvořené mimo jiné právě novou divočinou. Vzniká tak romantický obraz tovární ruiny obohacené o organické prvky vitální, svobodné, na sukcesi založené přírody.

Takový obraz popisuje například Cílek: *„....rozložené ocelové konstrukce jsou pokrývány plazivou vegetací, takže není patrné, kde končí kov a začíná chlorofyl. Florální piercing.“* (Cílek 2002, 75–76)

Klvač pak tuto postindustriální krajinu chápe jako krajinu, která podle něj *„....ostrou hranici mezi civilizací a přírodou stírá a nese výrazné poselství obou světů - kulturního i přírodního.“* (Klvač 2012, 7) Nová divočina má pak podle něj *„....svoji relevanci v kulturním významňování i ochraně přírody“* (tamtéž).



03 Metodologie výzkumné práce

Výzkumný problém – břízy a parohy

Přibližně před dvěma lety jsem se v souvislosti s architekturou začala více zajímat o jiné obory – ekologii, biologii, sociální a kulturní ekologii a zahradní architekturu. Zpočátku toto téma nijak nezasahovalo do mého studijního oboru architektura a urbanismus, propojení jsem našla až po té, co jsem začala pracovat jako zahradní architektka v zahradním architektonickém ateliéru Flera. Konkrétní ateliér zmiňuji záměrně, jelikož koncepty navrhování tohoto ateliéru jsou mezi ostatními ateliéry stále spíše nové. Jedná se o metody směřující v návrhu k co nejvíce přirozené podobě zeleně s využíváním více přírodních přirozených kompozic a domácího, někdy až „divokého“ rostlinného materiálu.

Vzhledem k tomu, že jsem do studia přišla bez jakékoli předešlé zahradní či krajinářské teoretické přípravy, chápala jsem tento způsob jako přirozený. Až později jsem si začala všimnout i jiných přístupů s tím, že metody ateliéru Flera byly chápány jako novátorské a stále ve vývoji. Poté, co jsem tuto situaci začala subjektivně reflektovat, uvědomila jsem si podobné modifikované přístupy i ve spojení s architekturou objektů nebo v designu, nikde jsem ale nenacházela žádné teoretické uchopení či vysvětlení tohoto jednání. Díky tomu jsem zvolila možnost, věnovat se tomuto tématu zaměřenému na klasickou architekturu a design v diplomové práci.

Při hledání zdroje těchto principů, resp. subjektivně mnou očekávaného jednotného stylu či fenoménu, jsem se setkala s estetikou obecně, konkrétně pak s vývojem estetiky přírody a krajiny a environmentální estetikou, které mi poskytují základní teoretické koncepty k uchopení mého tématu. Ukotvení tématu jsem se věnovala především během předdiplomního semináře, kdy jsem se snažila o doložení relevance mnou stanoveného tématu, se kterým jsem se do té doby v teoretické rovině nesešla. Objevila jsem několik diplomových prací zabývajících se podobnou problematikou, například práci Barbory Dlabáčkové *Proměny reflexe krajiny v českém umění a její nové koncepty v posledních padesáti letech se zaměřením na fotografii* (Brno 2007), Lucie Vinterové *Divoká příroda jako inspirace zahradního architekta* (Lednice 2013) a Kristiny Pundové

Šumava jako estetický problém (Praha 2015). Z odborné literatury mně nejvíce ovlivnily krajinu tematizující práce Karla Stibrala a Hany Librové, z literatury v oboru jsem čerpala informace hlavně z teorie zahradní architektury.

Samotné téma se nabízí jako ideální pro kvalitativní výzkum. Induktivní metoda je v případě tohoto výzkumu nezbytná, vzhledem k tomu, že zkoumaný terén se stále dynamicky (a to i v rámci biologického růstu) vyvíjí a záleží na jednotlivých osobách a přístupech. Není proto možné, ani nutné zkoumat toto téma kvantitativní metodou, která by přinášela pouhý popis situace, bez patřičné reflexe. Snažím se pochopit funkční struktury z konkrétních příkladů jednání aktérů a porozumět přístupům jedinců ke zkoumanému problému, vázaným na specifické prostředí a situace (Hendl 2008).

Zkoumaný vzorek

Pro kvalitativní výzkum jsem vybírala vzorek tak, aby pokrýval relevantní populaci problému (Dismann 2002, 304). V mém případě to znamená, že jsem jako klíčové informátory vybrala ty jedince či skupiny, kteří dle mého úsudku odpovídají svými přístupy zkoumanému problému. Základní vzorek jsem se nesnažila definovat pouze v rámci oboru architektura, ale skrze podobnost používaných metod a přístupů k tvorbě, i v rámci jiných oborů s architekturou korespondujících a pro výzkum relevantních, tak abych získala co nejvíce komplexní data. V rámci výzkumu jsem se pohybovala nejen mezi architekty a zahradními architekty, zahrnuje i obory jako je biologie, estetika, ekologie, design a další umělecké obory. Klíčové informátory jsem volila většinou na základě konkrétních projektů.

Co se týče dalších možných informátorů, využívám tzv. *snowball technique* – techniky sněhové koule, tedy nabalování kontaktů na již vybranou skupinu. S informátory jsem nevedla pouze polostrukturované rozhovory, ale pohybovala jsem se s nimi i v terénu, několikrát jsem se účastnila přímo jejich práce tematicky odpovídající. Zúčastnila jsem se několika terénních exkurzí, tematicky laděných konferencí a výstav, podílela jsem se na tvorbě několika korespondujících architektonických projektů. Do diplomové práce zahrnuji jednu z mých vlastních realizací, na které reflektuji zkoumaný problém ze subjektivního hlediska.

Sběr dat

Ve svém výzkumu kombinuji metody etnografie, antropologie i teorie architektury, terénní výzkum a zúčastněné pozorování (Hendl 2008). Konkrétně pak polostrukturované rozhovory, tzv. „rozhovory s návodem“ (tamtéž, 175), které mi umožňují udržet základní strukturu výzkumu a zároveň mi poskytují dostatečný prostor pro úpravy otázek a případná rozvíjení nebo upravování témat v průběhu výzkumu. Součástí je vypracování předběžných okruhů témat dle předporozumění tématu na základě studia relevantní literatury. Rozhovory doplňuji o pozorování v terénu, které by mi mohlo pomoci identifikovat konkrétní fyzické projevy zkoumaného fenoménu v praxi.

Důležitým zdrojem dat je také vizuální materiál, který je aktéry prezentován ve virtuálním prostředí (webové stránky, sociální sítě apod.), také prostřednictvím prezentovaných tištěných materiálů (především různé formy architektonických vizualizací).

V práci jsem dále využila zdroje z odborných periodik, z tištěných zejména Era 21 a Architekt, dále jsem přihlédla i k časopisům zaměřeným čistě na ekologii. Data jsou následně doplněna o reflexi mojí vlastní práce v terénu o reflexi informátorů vůči mně a o reflexi vlastních subjektivních informací.

Etika a reflexivita výzkumu

V terénu se pohybuji ve známém prostředí mé vlastní sociální skupiny lidí, důležitou se tak pro mě stává reflexe. Uvědomuji si, že svým výzkumem mohu sociální realitu výzkumu reprodukovat. Vzhledem k tomu, že jsem se s podobným konceptem v teorii architektury nikde nesešla, jak mohu vědět, že zde tento koncept opravdu existuje a není možné, že vzniká právě díky tomuto výzkumu a mým zaváděním konceptu do sociální reality? „*Reflexivita nemůže být nikdy ukončena a výzkumník a jeho pozice se nemohou stát plně transparentní*“ (Stöckelová 2013, 21). Většina aktérů se pohybuje v podobné sociální situaci „ve stejné obecné kulturní zóně“ jako já, výzkumník (Stöckelová 2013, 68), mladý člověk, s poměrně širokým společenským rozhledem.

Takové postavení ve výzkumu s sebou přináší určité reflexivní problémy, které je třeba mít neustále na mysli. Snažím se pokud možno nezanášet do terénu používané koncepty a termíny, někdy to ale není možné. Mnou vybraní informátoři jsou s některými tématy již obeznámeni, ve většině případů ale bez patřičné reflexe tématu, tedy se většinou nesnaží mi odpovídat tak,

aby se mi to hodilo do výzkumu, což mojí pozici zjednodušuje, často ale také sklouzávají k naučeným „rozhovorovým“ odpovědím, za které je někdy složitější proniknout.

Psaní

Text celé práce vznikl postupně během výzkumu. Klíčová pro mě byla teoretická část, která dokládá linii vzniku řešeného konceptu fenoménu divoké přírody, jeho východiska ve společenských změnách a návaznosti na současné projevy v architektuře. Objasnění různých konceptů chápání pojmu krajina vnímám jako důležité i ve vztahu k častému skloňování tohoto pojmu v současné architektonické tvorbě i výuce, kde se ale pojem mnohdy objevuje právě bez patřičné reflexe.

Data jsou v textu představována a interpretována v akademickém jazyce v rámci jednotlivých kapitol. Ty jsou dále doplněny o kratší, „úvodní“ beletristicky laděné texty, které se snaží propojit představovanou teorii se stávajícím, mnou subjektivně vnímaným stavem architektonické tvorby, zároveň odkazují na poetiku s tématem spojenou.

04 Empirická část

V této části práce představím výsledky svého výzkumu. Vzájemné souvislosti ukazují na konkrétních případových studiích z oboru architektury, zahradní architektury a designu. V rámci výzkumu také interpretuji motivace jednotlivých aktérů. V rámci předporozumění tématu jsem v architektonických projektech z hlediska přírody očekávala jednu inspirační linii, a to v podobě fenoménu divoké přírody. Oproti předpokladu jsem ale v průběhu výzkumu objevila dvě různé formy této linie – **1) přírodní inspiraci v podobě estetiky divoké přírody a 2) inspiraci rurální estetikou** (z přírody a krajiny odvozené), s tím, že lze definovat jak projekty v rámci jednotlivých linií, tak lze vidět i projekty, ve kterých se obě linie propojují. Obě inspirační linie pak spojují jak stejná či podobná východiska, tak často shodní aktéři.

1. inspirační linie – Estetika divoké přírody

Užití estetiky divoké přírody v architektonických projektech sleduji ve dvojí formě. Jednou z forem je Nová divočina, jejíž specifická estetika je propojením estetiky industriálu a biologického přístupu ke krajině, druhou formu vnímám v tzv. americké divočině, odvozené od Thoreauova termínu wildness, odkazující k podobě původní přírody co možná bez zásahu člověka, která byla cílem prvotní ochrany přírody právě v Americe (kde byla vzhledem k rozsáhlosti krajiny ještě k nalezení, na rozdíl od krajiny české či obecně evropské).

Vliv estetiky divoké přírody je pak v architektuře přirozeně nejvíce zjevný v zahradní architektuře a krajinářské tvorbě.

Architektura a nová divočina

Jak jsem zmínila výše, estetika nové divočiny se v rámci architektury nejprve objevuje ve spojitosti s industriálními objekty. Tento původně přírodní sukcesí „vytvořený“ čistě biologický „neřád“ se díky procesu estetizace ustanovuje jako krajinový řád. Řád z neřádu. Zemková popisuje tuto potřebu hledání řádu v ekosystémech nové divočiny ztrátou historické kontinuity míst, kde se nová divočina projevuje (Zemková, dostupné k 21. 12. 2015). Řád je to, co je kulturní – lidské, to, čeho se nebojíme. Aplikovaný na ne-místa nám může pomoci vyrovnat se s absencí jejich smyslu a tím je zapojit zpět mezi ostatní již pochopená místa.

Nová divočina tematicky navazuje na uvolněnější tvorbu zahradních architektů z přelomu 19. a 20. století, kdy se ustanovuje pojem přírodní zahrada, především díky knize *The Wild Garden* Williama Robinsona. Robinson v textu představuje koncept méně nákladné péče, postavený na využití ekologických vazeb mezi druhy. Vyzdvihuje roli náhody, staví se proti úzkostlivě sekaným travnatým plochám a zavádí princip používání cibulnatých a hlíznatých rostlin v trávnicích. Zmiňuje i v současnosti velmi aktuální přístup k podrostovým partiím stromovitých vegetačních prvků a jeho sadovnické úpravy se nově zaměřují především na využití autochtonních taxonů. Takový typ zahrady označuje jako *wild garden* – přírodní zahradu.

Ve stejné době se v reakci na průmyslovou revoluci v Americe formuje styl nazývaný *Prairie School*, který se projevil jak v zahradně krajinářské tvorbě, tak v architektuře. V tvorbě zahrad je pak opět vyzdvihováno hlavně použití domácích druhů. V rámci Evropy je dnes nejvýraznější přístup Holandska, kde se skrz tzv. *heem* (přírodní, divoký) park J. P. Thijsse formuje skupina *The Dutch Wave* nebo také *New Wave Planting* – Nová vlna použití rostlin s nejvýraznějším představitelem architektem Pietem Oudolfem [Knotková in Vinterová 2013].

Projekty architekta Pieta Oudolfa jednoznačně vycházejí právě z estetiky nové divočiny, jak potvrzují i Oudolfem prezentované inspirace k jeho práci – sukcesní společenstva proměňující se v čase. V tomto ohledu vidím projekt *High line park*, jehož biologické části je autorem, jako esenciální projekt.

The High line (park), NYC, USA, 2002 – Piet Oudolf (obr. 01, 02)

K parku *High line* se vrátím jako k prvnímu projektu, na kterém budu popisovat fenomén estetiky „divoké přírody“ v architektuře. Jedná se o část železniční infrastruktury Manhattanu z 30. let, která byla od roku 1980 nevyužívaná a pouze zarůstala náletovou zelení. Na základě společenské iniciativy „*zdola*“ došlo v roce 2008 k rekonstrukci objektu do podoby veřejného prostoru města. Na projektu *The High line* sleduji spojení estetizace industriálního objektu a ekologického hlediska vyjevujícího se skrz estetiku nové divočiny. Ta je zde přístupem zahradní architektury transformována do podoby spontánních společenstev trvalkových záhonů s vyšším stupněm autoregulace. Právě extenzivní trvalkové záhony jsou obecně představovány jako odpověď na problémy zeleně ve veřejném prostoru současného města – druhově bohaté, celoročně atraktivní dynamické záhony s minimálními nároky na údržbu, tedy spojující ekologické a estetické hledisko. Druhová skladba těchto trvalkových záhonů odkazuje k rostlinným

obr 01, 02

The High line, NYC, USA, 2002, autoři - MWA

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Nová divočina



Trvalkové záhony v ul. Jičínská, Praha, 2007, autoři - A05

obr 03, 04

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - *Nová divočina*



společenstvím, která lze najít v přírodě jako volně rostoucí, a jejichž vzhled se snaží do určité míry stylizovat a napodobovat. Stejně jako přirozené horizontální struktury ekosystému – tedy bylinná patra, jsou extenzivní trvalkové záhony proměnlivé v čase, a to jak v rámci ročních období, tak i let. Tím do městského prostředí zavádí další rostlinný prvek přirozeně se projevující v reakci na cyklus roku (jiným takovým prvkem například strom). Outdolf tímto specifickým typem výsadby, pro jejíž vnější podobu používá výraz „naturalistic“ – tedy „inspirovaný přírodou“, navozuje určitou formu idealizované přírody.

Stejný přístup spatřuji i v dalším projektu, tentokrát pražského studia zahradní architektury A05.

Úprava městské zeleně v ul. Jičínská, Praha, 2007 – A05 (obr. 03, 04)

V tomto projektu zahradní architekti využili stejného způsobu výsadby, který používá Outdolf, konkrétně se jedná o návrh extenzivního trvalkového společenství ve štěrkovém loži lineárního záhonu mezi vozovkou a chodníkem. V rámci tohoto typu výsadby se jedná o pilotní projekt Hlavního města Prahy – první realizovaný. Z hlediska instituce města se nejedná pouze o jiný, více ekologický (a méně nákladný), princip údržby, ale také o zavedení nové estetiky městské zeleně – estetiky nové divočiny – přímo „do ulic“. Právě proto je součástí projektu záhonu i architektky navržený informační systém pro veřejnost. Ten objasňuje nejen důvody zavedení specifického typu výsadby, ale také, což považuji z hlediska této práce za důležitější, vysvětluje laické veřejnosti podobu této nové estetiky, která je ve výrazné opozici vůči dosavadní rigidní estetice klasicky komponovaných perenových rabat či geometrických letničkových záhonů běžné městské výsadby. Město jde v tomto ohledu dokonce ještě dál a zavádí mezi veřejností dotazníkové šetření, ve kterém veřejnost hodnotí estetické hledisko záhonu v průběhu roku – tedy jak lidé vnímají dynamickou proměnu vzhledu záhonu.

Jiným způsobem s estetikou nové divočiny pracují zahradní architektky Lucie Králíková a Klára Zahradníčková, které společně s fotografem Drahomírem Stulírem tvoří projekt **Efemér** (obr. 05, 06).

Efemér jsou pro ně „*květiny, vlastní zahrada, ekologické zemědělství, lokální pěstitelé, roční období, rituály a kulturní zvyky, městská divočina, výtvarný objekt, člověk, místo...*“ (Zahradníčková, dostupné k 21. 12. 2015).

Zahradní architektky nabízejí jiný pohled na obchod s květinovým sortimentem, především s řezanými květinami. Jejich koncept vychází z vnímání environmentálních souvislostí týkajících se obchodu s květinami a dopadů květinového průmyslu, svojí práci zároveň ale vnímají jako výtvarnou tvorbu. Do argumentačního pole nové divočiny se pak dostávají skrz alternativní nabídku lokálních druhů rostlin, jejich přirozených struktur a tvarů i skrz místo, ve kterém (či se kterým) pracují. „*...nacházíme se na Rosické 1, ... je to součástí starého odkladného nádraží, je to za Zvonařkou, Brňáci asi vědí. Je to hodně městská divočina*“ (tamtéž).

Architektky tedy pracují přímo v místě „vzniku“ estetiky nové divočiny, v industriálním prostředí nepoužívaného nádraží, kde jsou odpovídajícím biologickým sortimentem přímo obklopeny. „*Máme rády i tu městskou divočinu, kde kytky bereme...*“ (tamtéž). V projektu Efemér opět rozeznávám prolnutí ekologického hlediska a nové estetiky přírody, kterou v tomto případě obě architektky reflektují.

„*Společně tvoříme pro novou krajinu. Tato krajina stojí někde na pomezí města a venkova. Divoce pohlcuje místa, která člověk opustil, nebo okraje prostorů, které ještě využívá. U nás už obklopila naši pracovnu na horním nádraží. ...Vše ostatní zakryla zelená invaze pajasanů, zlatobýlů, bezu a ostružiníku, který brání vstup nepovolaným. Pajasany poskytují stín improvizovaným stanům z igelitu a lepenky. Vytrátit se ze systému v srdci města. Smečky psíků hlídající soukromé území. Výpravy do neznáma, sbírání ovoce, hledání minulosti... Krajina jako směs úplně všeho. Směs periferie, centra, směs subkultur, tepláky, kšiltovky, zlaté adidasky, vesta z vlčnovského kroje, divadelní flitrové šaty...*“ (Mongol & Efemér & Nová divočina, dostupné k 1. 12. 2015).

Estetiku „obyčejného křoví“ využívá i další projekt – **The Red ribbon Tanghe river park / Park červené stuhy u řeky Tanghe** (obr. 07, 08) z dílny čínských architektů Turenscape. Jde o projekt přebudování původně nepřístupného pobřeží řeky Tanghe na městskou rekreační oblast. Místo černé skládky odpadu u řeky Tanghe sukcesí obsadil hustý porost zanedbaných křovin,

obr 05, 06

Efemér, Brno, autoři - Lucie Králíková, Klára Zahradníčková

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Nová divočina



The Red ribbon park u řeky Tanghe, provincie Hebei, Čína, 2006,
autor - Yu Kongjian, architektonická kancelář Turenscape

obr 07, 08

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Nová divočina



kteřý znemožňoval přístup k řece, zároveň ale přirozená bujná vegetace domácích druhů představovala biologicky pestré biotopy. S ohledem na tuto situaci architekti v návrhu zvolili metodu minimálních zásahů, které by *„zachovaly přírodní biotopy a divočinu podél řeky, a současně měla lokalita získat podobu skutečného veřejného „obytného prostoru“ pro rekreační aktivity a sportoviště v přírodním prostředí“* [Hašpl, dostupné k 21. 12. 2015]. Základním architektonickým prvkem parku je pak sklolaminátová konstrukce „červené stuhy“, která je ústředním tématem celého parku. Tento objekt vnímám jako koncept, který do fyzického prostředí parku přenáší myšlenku znovuoživení přírody v její skutečné podobě a možnosti jejího zpřístupnění, a tím i ukázání či vysvětlení veřejnosti.

V parku se objevují i další motivy estetiky nové divočiny, například čtyři trvalkové zahrady imitující prvek polí, včetně vegetace domácích druhů trav a lesní školky, které mají připomínat původní využívání místa k zemědělským účelům. Z hlediska prvku ekologie je zde pak akcentován litorál, který je ponechán ve svém přírodním stavu a mění charakter v závislosti na momentální výšce vodní hladiny řeky, čemuž pomáhají vodní a pobřežní rostliny, které zde vytvářejí husté shluky a pomáhají zadržet zátopové vody.

V Číně tento projekt představuje odvážný způsob nového myšlení, jak ve vztahu k místu, tak k ekologii i společnosti. *„Selektivní a promyšlené zásahy vytvářejí pro lidi místa, na kterých mohou znovu objevovat a vnímat přírodní procesy a divoce rostoucí flóru“* (tamtéž).

Reflexi nového pohledu na městskou zeleň nacházím i u dalšího architekta, u Petra Kučery (Cigler Marani Architects). Kučera je mimo jiné aktivní jako průvodce naučných vycházek pod občanským sdružením Prampouch. *„V rámci svých akcí nabízím netradiční pohled na Prahu, její stavebně historický vývoj, opomíjené industriální památky nebo zmizelou podobu skrze staré fotografie a plány. Snažím se však hledět do budoucna a skrze své aktivity probudit zájem veřejnosti o městský prostor a jeho a utváření“* [Kučera, dostupné k 21. 12. 2015].

Dlouhodobé kritické sledování proměn města, konkrétně pak industriálních objektů, ve spojení s jeho zájmem o městské prostory, umožňuje Kučerovi zaujmout nezbytnou distanci pozorovatele, což ho dovádí k vnímání estetiky nové divočiny. Svůj pohled pak prezentuje ve vizuální formě – skrz vlastní fotografie, například v albu s názvem **Poldi Kladno parkem** (obr. 09, 10), které uvádí slovy: *„Příroda si bere zpět, co jí patří a v místě těžkého průmyslu živelně vzniká působivý industriální park a to bez jakékoliv investice!“* [Kučera, facebook]. Takový komentář pak fotografie

odkazuje k nostalgii popisovanou Gibasem (Gibas 2008) a představuje je jako jakési romantické obrazy, které podobně popisuje Cílek (Cílek 2002) či Klvač (Klvač 2012).

Tendence architektů směřovat k estetice nové divočiny sledují i v rámci projektů konkrétních budov, což předvedu na projektu **Intesa Sanpaolo Office Building** (obr. 11, 12, 13) z dílny architekta Renzo Piana v Turíně. Budova je autory prezentovaná jako tzv. bioklimatická architektura, tj. navržená v kombinaci společenských, kulturních a environmentálních systémů. Konkrétně pro tuto budovu to pak znamená především použití sofistikovaných technologických postupů, vycházejících z předpokladů trvale udržitelného rozvoje (Archdaily 2015). V duchu tohoto konceptu je navržena i zeleň atria. Vzhledem k tomu, že jsou rostliny umístěny v atriu, je potřeba je druhově přizpůsobit specifickým klimatickým podmínkám interiéru, tedy nelze využít druhů typických pro okolní turínskou floru. Přesto je na charakteru použitého rostlinného materiálu evidentní snaha o vyvolání dojmu přirozené či přírodní struktury. Výsadba je koncipována tak, aby působila zdánlivě nahodile, imitující chaotickou přirozenou sukcesí a vybrány jsou ty druhy, které splňují požadavek tvarové a strukturální různorodosti. Prvkem nové divočiny je pak i navržení výsadby v odkazu na základní horizontální ekosystémová patra – tedy patro bylinné, keřové a stromové, ta zde svou původní ekologickou funkci spíše neplní, ale vizuálně působí jako přirozená skladba. V tomto projektu jsou tedy rostliny instalovány tak, aby vizuálně napodobovaly „divokou přírodu“, nicméně s tou mají společný pouze vizuální a estetický aspekt. Ukázala jsem zde příklad, kde je divoká příroda záměrně imitována jen po estetické rovině.

obr 09, 10

Poldi kladno parkem, autor - Petr Kučera

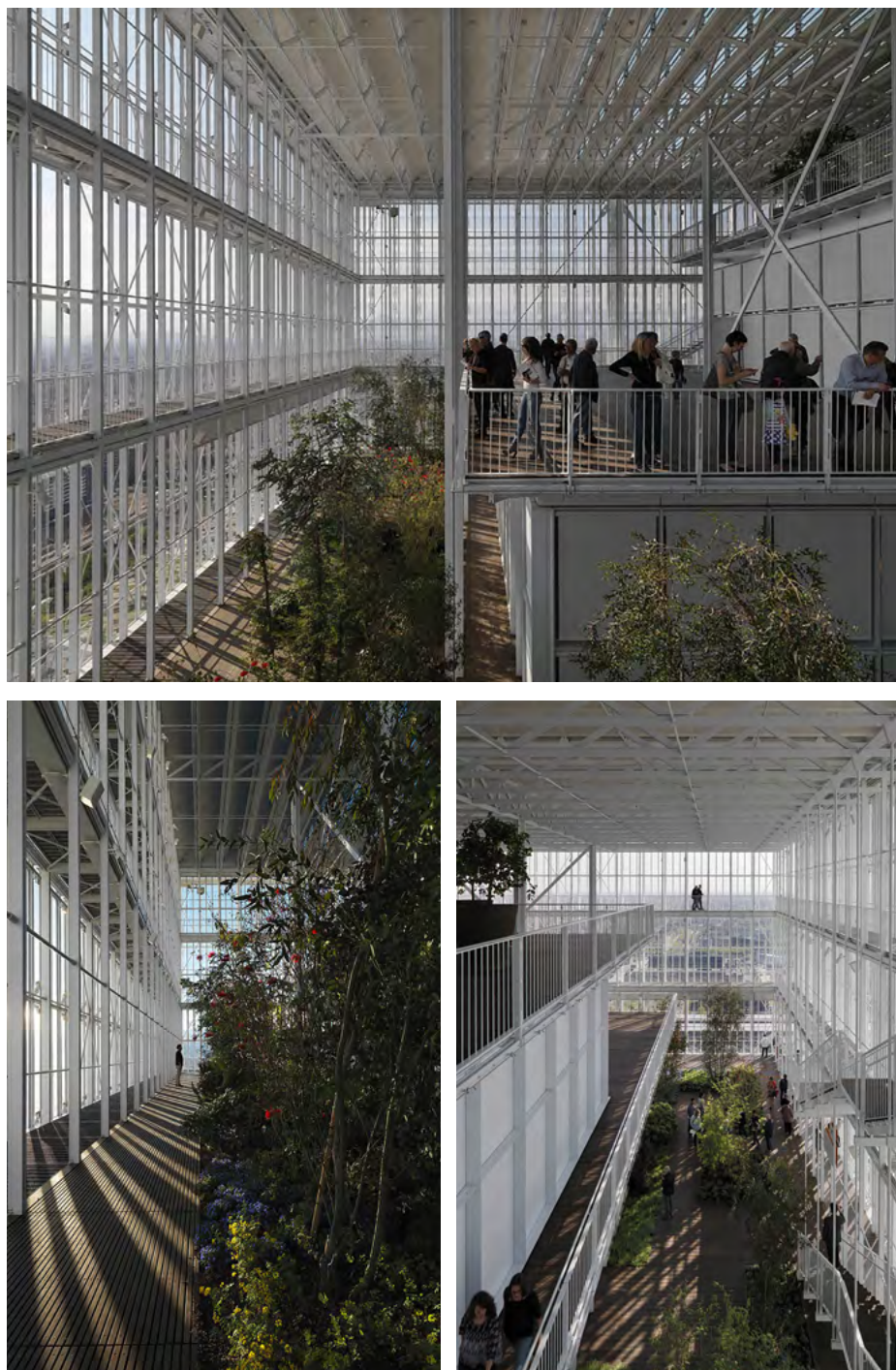
1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Nová divočina



Intesa Sanpaolo Office Building - atrium, Turin, Itálie, 2015, autor - Renzo Piano building workshop

obr 11, 12, 13

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Nová divočina



Architektura a americká divočina

Ve chvíli, kdy se začal stále více na přírodě projevovat vliv civilizace a techniky, se objevuje moderní ochrana přírody, za jejíž autory Simon Schama považuje Henryho Davida Thoreaua a Johna Muira (Schama 2007). Thoreau a Muir předpokládali, že někde v Americe leží divočina, která čeká na své objevení a kterou chápali jako lék pro soudobou společnost. Thoreau obhajoval duchovní nezbytnost divočiny zvláště ve svém díle *Walden* a chůze *.....byl přesvědčen, že bez spojení s divočinou se lidé stávají slabými a otupělými*“ (Snyder 1999, 13). Stejně jako u nové divočiny zde objevuji hledisko ekologie, které je navíc díky Thoreauovi propojeno se stránkou duchovní. Steuding tyto Thoreauovy duchovní i naturalistické tendence vysvětluje jeho zaujetím východní filosofií, kterou Thoreau studoval (Steuding in Erban 2001). Z estetického hlediska pak tuto formu divočiny prezentuje co možná nedotčená příroda ve své přirozené podobě.

Americká divočina jako jeden z pohledů estetiky divoké přírody, jak tento pojem v diplomové práci používám já, odkazuje právě k těmto prvotním, ustavujícím Thoreauovým myšlenkám. V projektech zahradní architektury se stejně jako v Thoreauových úvahách objevuje jako protipól k hektickému světu okolo, jako místo navozující klid, podle autorů často s psychologickým přesahem, s tím, že není opomenuto ekologické hledisko, které zde opět funguje jako jakýsi prvotní spouštěč. V praxi pak tato estetika odkazuje až k nejpůvodnějším – archetypálním formám, jakými jsou například les, hory či bažina, což předvedu na konkrétních architektonických projektech.

Tyto formy se v rámci různých prostředí ukazují v různých podobách – na americkém kontinentu vzhledem k jeho rozloze ještě stále nalezneme místa, která jsou člověkem modifikovaná jen minimálně, tedy odkaz k této podobě bude jiný, než například v Čechách, kde je společnost jako nejpůvodnější vnímána ve skutečnosti výrazně antropogenizované prostředí Šumavy, jakožto náš největší národní park.

Les

Odkaz na archetyp lesa nacházím v současných architektonických projektech překvapivě často. Jistě ne náhodou se téma lesa objevuje hned u tří pavilonů EXPO. Jedná se o **finský pavilon na EXPO 2000 v Hannoveru**, **rakouský pavilon** a instalaci **Silent Lab/Laboratoř ticha** v českém pavilonu na výstavě EXPO 2015 v Miláně. Všechny tyto projekty pracují v různé míře s používáním lesních ekosystémů, což interpretují právě fenoménem divoké přírody.

„Nadechnout se a zažít atmosféru lesa!“

.....*breathe.austria...*“

„V Miláně roste typický český les...“

„Na prestižní EXPO 2015 v Miláně posílá Česko les“...

Expozice finského pavilonu (obr. 01, 02) je tvořena dvěma budovami, které jsou propojeny dřevěnými lávkami procházejícími skrz březový háj. Možnost pohledu do korun stromů z ptačí perspektivy z těchto lávek pak dává celému pavilonu jméno – „*Wind nest*“. Zvolené rostlinné společenstvo odkazuje k lesním ekosystémům typickým pro finské prostředí, je navrženo v podobě bříz, kamenů, mechů a lesních plodů. Vysazené břízy jsou vysoké 12 – 15 metrů a jejich podrost tvoří bylinné společenstvo s podílem kapradin. Vše je doplněno menšími valouny i velkými soliterními kameny, které evokují nahodilou přírodní kompozici. Celkový dojem navíc podporuje jemná modelace terénu.

Je příznačné, že Finsko přišlo s konceptem estetiky lesa jako první, vzhledem ke specificky výrazným přírodním podmínkám v zemi, které determinují výraz finské architektury. Ta pak, víc než jinde prokazuje respekt ke svému přírodnímu okolí v podobě přirozeně drsného prostředí lesa a tundry, se kterým je v neustálém kontaktu (Frampton 2004).

S obdobnou formou pracuje i rakouský pavilon z letošní (2015) světové přehlídky (obr. 03, 04). Koncept tohoto pavilonu je založen na potřebě čistého vzduchu, jehož „výrobu“ představuje skrz 560 m² zalesněné plochy. Tento les je pak fyzicky demonstrován až 12 metrů vysokými stromy*kteří se společně s množstvím travalek, keřů, mechů a lišejníků starají o příjemně chladné mikroklíma a vysokou kvalitu vzduchu*“. Stejně jako u finského pavilonu se zde lesem neprochází volně, ale po připravených lávkách, které v návštěvníkovi tvoří pocit distance k představovanému objektu. Návštěvník se tak stává pozorovatelem funkce lesa – výroby kyslíku, zároveň ale může z této pozice les oceňovat i z estetického hlediska, jako vystavený obraz (podobně, jako je tomu u zeleně v atriu Intesa Office Building od Renza Piana).

Na letošní přehlídce EXPO figuroval ještě jeden les, a to ten český (obr. 05, 06). Projekt je prezentovaný jako živý les zasazený do futuristické laboratoře, která díky použitým technologiím dokáže návštěvníka přenést až na buněčnou úroveň použitého ekosystému. Jeden z autorů vysvětluje Laboratoř ticha jako uměleckou instalaci, která poukazuje na problematičnost vztahu

obr 01, 02

Finský pavilon EXPO Hanover 2000, autoři - Sarlotta Narjus, Antti-Matti Siikala; SARC Architects

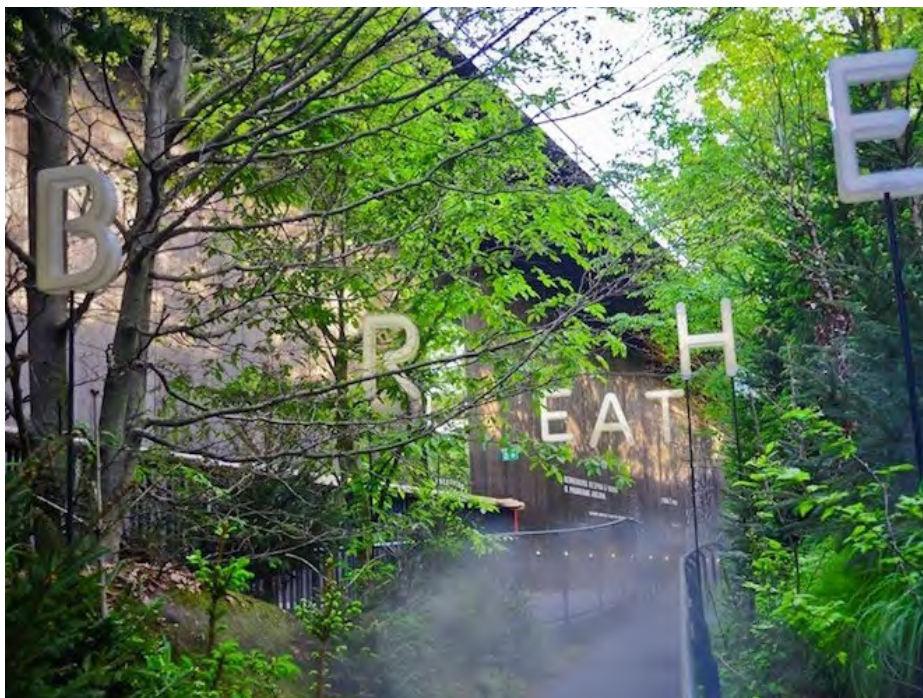
1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



Rakouský pavilon EXPO Milán 2015, „breathe austria“, autoři - Institut pro architekturu a krajinu,
Technologická univerzita Gratz

obr 03, 04

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



obr 05, 06

Laboratoř ticha EXPO 2015 Milán, autoři - Jan Tůma, David Sivý, Jindřich Ráftl

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



Francouzská národní knihovna, Paříž, Francie, 1995, autor - Dominique Perrault

obr 07, 08

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



společnosti k životnímu prostředí „....pro nás ta myšlenka byla tak, že když by všechno mělo jít tak, jak to jde, tak se bojíme, že by pak vlastně ten les, kterej teď vidíme v nějaký autentický podobě, mohl bejt k vidění jenom v galerii“ (Ráftl, 6. 9. 2015). Ke zjevnosti tohoto konceptu měla původně přispět ještě „nitrožilní“ infuze rostlin „....což nám pak zakázali, že to je moc brutální“ (tamtéž). Autoři instalace si uvědomují, že autenticita lesů v České republice je diskutabilní „Všechno to jsou agrární lesy, ta spontánní divočina tu už není“ (tamtéž).

Kromě uvědomění si mizení přirozenosti přírody funguje Laboratoř ticha jako podnět k zastavení, relaxaci, doslova ztišení, při kterém interaktivní systém začne pracovat a ukazuje návštěvníkovi další vrstvy ekosystému.

Při řešení konkrétní flóry autoři spolupracovali s dvěma zahradními architektkami, které následně pro laboratoř definovaly osazovací plán. „My jsme hledali nejautentičtější les. Něco, co je nejvíc český a zároveň, co tady je a nakonec to byla hercynská dubohabřina. To bylo největší vodítko. Podle nějaký autentičnosti jsme zvolili tenhle typ“ (tamtéž). K opravdu přesvědčivému naplnění představy lesa byla instalace doplněna ještě o nahrávky ptačího zpěvu typického pro vybraný ekosystém, na kterých se podílela bio akustička Jana Vokurková.

Snahu ukázat největší možnou autenticitu jak skrz výběr rostlinného sortimentu, tak doplněním o mikroskopický pohled na jeho struktury a odpovídající zvukový vjem, v rámci představované problematiky interpretují jako pokus o nalezení co nejbližší formy divoké přírody. Tato forma je dále komponována jako výtvarný objekt (zasazení zeleně do minimalistického designu truhlíku), jehož specifická estetika opět vyvěrá na podkladu ekologických (či environmentálních) podnětů. Prvky tohoto fenoménu divoké přírody ale narážejí na určitá omezení při použití, což jsem okrajově zmínila u výsadby atria Intesa Office Building, kde bylo potřeba vybrat jednotlivé druhy tak, aby prospívaly i v klimatu atria. Stejně je tomu i u použití rostlin lesního společenství, jejichž užití v městském prostředí či interiérech není zcela optimální, vzhledem k jejich stanovištním podmínkám.

Příkladem, který není omezený na krátký časový úsek (jako pavilony EXPO), je **řešení atria Francouzské národní knihovny** (obr. 07, 08) od architekta Dominiqua Perraulta, prvku estetiky divočiny v urbánním prostředí. Prostor je navržen jako vzrostlý, mohutný borový les se všemi detaily, které dotváří autentickou atmosféru lesní půdy, tedy bylíným podrostem, kapradinami a kameny. V kontrastu k vysoce moderní budově vyniká přírodní krása až monumentálního

prvku (DAMEC, 2006). Les zároveň opticky vstupuje do interiéru budovy skrz prosklený vstupní prostor. Výrazný kontrast mezi budovou a charakterem atria lze interpretovat jako jakousi oázu, protipól k uspěchanosti světa okolo, archetypální prostor formovaný archetypálním prvkem. Vědomé prosazení formy estetiky divoké přírody v tomto projektu, dle mého názoru, podporuje právě fakt, že les v těchto podmínkách příliš neprospívá, dochází k jeho prosychání a vyžaduje značnou údržbu k zachování této autentické podoby. Při formulaci tvaru zde tedy fenomén divoké přírody převážil nad kontextem prostředí, do kterého mohla být zvolena víc odpovídající (ne však již tímto způsobem divoká) výsadba.

V Českém prostředí nacházím tematicky podobný projekt v menším měřítku – **Budova ČSOB – venkovní atrium** (obr. 09, 10, 11) navržený zahradním architektem Zdeňkem Sandlerem. V tomto případě se Sandler v návrhu zeleně nesnaží imitovat přímo konkrétní typ lesa, ale kombinuje zde takové prvky a struktury, které divokost prostředí navozují. Součástí je kapradí, kameny obrostlé mechy, traviny, ale i některé druhy, které bychom běžně v českém lese nenašli, výrazný vertikální zelený prvek pak spíše odkazuje k „interiéru“ tropického lesa spíše než lesa klasického českého. Také by zde opět mohla být diskutována otázka vhodnosti použití takového typu výsadby v městském prostředí, které stanovištním podmínkám rostlin zásadně nevyhovuje a na realizaci to lze sledovat.

Rozporuplnost takových stanovištních podmínek si přímo jako koncept volí ještě nedokončený **projekt The Lowline (park)** v NYC (obr. 12, 13), doslova inverzní k výše popisované High line. Myšlenkou The Lowline je vznik podzemního industriálního parku v místě nepoužívané trati za použití speciální technologie, která dokáže přivést sluneční světlo hluboko pod zem. Estetika navrhovaných sadbových úprav je pak estetika divočiny par excellence. Jedná se o kompilaci prvků tropického lesa (vertikální zelené prvky, tropické druhy) v nahodilé, chaoticky a divoce působící kompozici, vzhledem k místu navozující dojem jakési tropické jeskyně.

Stejně jako u Laboratoře ticha zde při výběru rostlin vnímám snahu o intenzivní kontrast velmi současné (až „budoucí“) technologie a co nejpůvodnější formy (bezzásahové, panenské) přírodního prostředí.

obr 09, 10, 11

Budova ČSOB - atrium, ul. Vinohradská, Praha, 2013, autor - Ing. Zdeněk Sandler

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



The lowline park, Lower East Side, NYC, 2015, autoři - Ed Jacobs, Kibum Park, Sangyun Han

obr 12, 13

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



Bažina

Jiným příkladem původní divočiny je prostředí bažiny. Bažina je formou mokřadu, který Klvač popisuje jako „neestetickou“ krajinu, i když biologicky velmi cennou, která člověka bez odpovídajícího vzdělání nezaujme. Proto se ptá, zda vůbec může být bažina krásná (Klvač 2009, viz též Eliade 1999). Bažiny byly kvůli svému nevábnému vzhledu ale také různými mýty staletí záměrně vysušovány a jakožto symbol smrti byly vnímány veskrze negativně (Klvač tamtéž). K již zmiňované změně situace došlo u romantiků, přesto se s obdivem konkrétně k prostředí bažiny z estetického hlediska podle Klvače setkáme v dnešní společnosti jen sporadicky. Přes jeho skepsi se ale odvolává na estetičku Zdeňku Kalnickou, podle které je voda jeden z nejestetičtějších živlů a ve spojení s prvkem země vznikají bažiny, které jsou zdrojem různého estetického prožívání. Jako jeden z argumentů uvádí výčet národních parků, které jsou chráněné právě díky tomu, že se v nich vyskytují mokřady, například finský Národní park Tiilikajärvi v podobě neobydlené močálové oblasti nebo maďarský Kiskunság a estonský Národní park Karula, kde polovinu parku tvoří vodní plochy, rašeliniště a mokřady (Vaculíková 2011).

Jako příklad estetizace „bažinové“ divočiny v architektuře uvádím **landscape projekt Swamp garden** (obr. 14, 15, 16). Swamp garden je instalací krajinných architektů studia West 8, která vznikla pro Spoleto Art festival v Charlestonu (USA). Architekti zde navrhli zahradu v místě stávajícího cypřišového mokřadu, kterou vůči bažinatému okolí vymezili pomocí vertikální ocelové struktury, jíž nechali porůst druhem *Tillandsia usneoides* – kykatkou mechovitou. *Tillandsia* je velmi starý druh mechu, epifyt původem z amerických tropů. Architekti jej zvolili také díky jeho nitkovitým větveným stonkům, které při popnutí konstrukce vytvářejí optický dojem stěny a vymezují tak v mokřadu samostatný „interiér“ zahrady – bažiny, doplněný o dřevěná mola s lavicemi k užití návštěvníků. *„Zde, v surreálné izolaci cypřišové bažiny mohou návštěvníci na jednom z dřevěných mol rozjímat o aligátorech opalujících se v jednom z rohů“* (West 8, dostupné k 21. 12. 2015).

Architekti Swamp garden využívají stávající bažiny, jejíž estetiku ještě umocňují koncentrací prožitku do jednoho uzavřeného místa. Toto místo je pak prostorem, kde nechávají estetiku přímo a intenzivně na návštěvníka působit (a to včetně jejich divokých až ohrožujících prvků, jako jsou aligátoři). Využitím kombinace reálného prostředí mokřadu s působivým prvkem velmi starého (autentického) druhu mechu působí instalace na širokou škálu lidských smyslů,

ne jen pouze jako vizuální vjem. Tento architektonicky definovaný prostor tak umožňuje návštěvníkovi nezainteresovanou distanci, díky níž může zaujmout estetický postoj, čemuž jinak, podle Stibrála, zabraňuje přímá ohrožující divokost vyskytující se ve skutečném prostředí, obzvláště v prostředí tropů (Stibrál 2005). S tím souhlasí Komárek, podle nějž působí krajina bez stopy lidského vlivu, jako právě nedotčené pralesy, pro člověka cize a jsou jím vnímány jako monotónní pustina. Komárek tvrdí, že první zkušenost s tropy nepřinese návštěvníkovi žádnou estetickou kvalitu, cítí se zde nepříjemně, kvůli šeru, hluku a zmatku (Komárek 2008).

Dle mé interpretace dokáží architektonické a jiné projekty s tematikou divoké přírody tento problém překlenout estetickou distancí a estetiku divokosti tak veřejnosti uchopitelně představit.

Prérie

Poslední příklad motivu americké divočiny v architektuře, který zde představím, je inspirace prostředím prérie. Prérie obecně jsou rozsáhlé travnaté oblasti mírného pásu, kde flora není příliš bohatá. V rámci vegetace zde převládají trávy, stromy se v původní prerii vyskytují málokdy kvůli spásání bizonů a častým požárům. Za „pravou“ prerii je považována prérie dlouhostéblá, tvořená až 2 metry vysokými travami.

Prérie nejsou „divoké“ jen díky charakteru flory a fauny, ale i jako „nekulturní“ krajina, která nebyla vzhledem k nepříznivému podnebí vhodná k usedlému životu a stala se domovem nomádů. Divoký kočovný způsob života spojený s nebezpečím se promítnul i do názvu některých oblastí, například jihorské a ukrajinské stepi jsou dodnes nazývány Divoká pole.

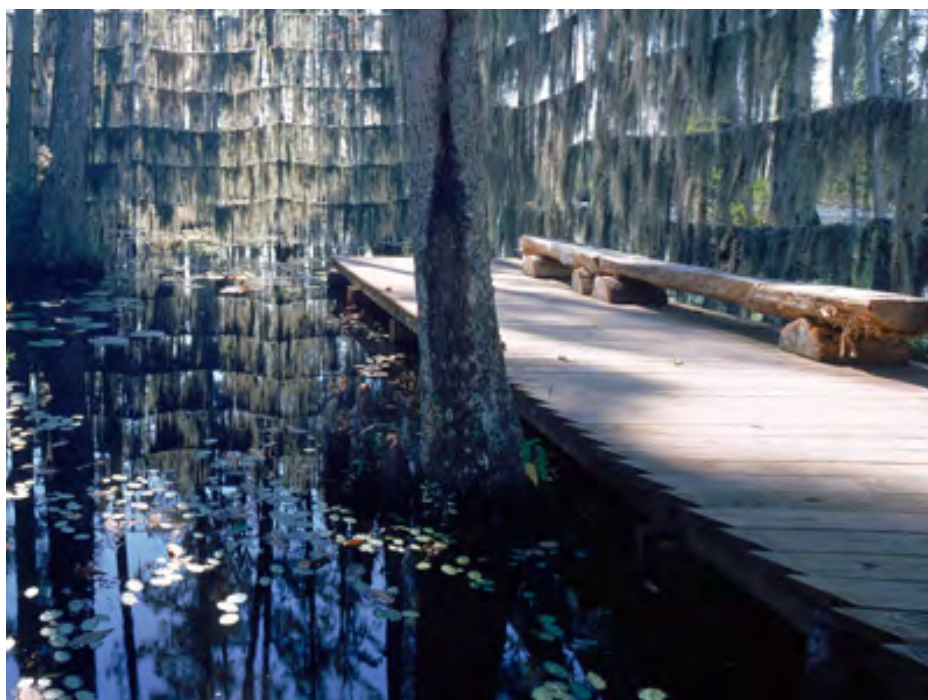
V zahradní architektuře se motiv prérie – původního, autentického amerického prostředí, objevuje v rámci výše zmíněného stylu New Wave Planting, tento styl pak rozvíjí v rámci hnutí New perennial architekt Piet Outdolf.

Koncepce préríjních trvalkových záhonů odkazuje na formu přirozených préríjních stanovišť v severoamerickém stylu. Ve výsadbách převažují okrasné trávy různé výšky s tím, že nadzemní části rostlin zůstávají v zimě na místě. Vznikají trvalkové směsi s názvy jako Prairie Summer či Purple prairie. Outdolf dále rozvíjí kombinace různých trvalkových společenstev, trávy podle něj do zahrady vnáší spontánnost a divokost. Příkladem tohoto přístupu je jeho projekt **Lurie garden**, které jsou součástí Millenium parku v Chicagu (obr. 17, 18). Právě v jeho práci sledují propojení motivu americké divočiny a nové divočiny, kde inspirace původním, autentickým krytalizuje v jedné (ná)podobě divočiny. Outdolf představuje rostlinný materiál jednou jako pod-

obr 14, 15, 16

Swamp garden, Charlesto, USA, 1997, autoři - Adriaan Geuze, West 8 landscape architects

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



Lurie garden, Millenium park Chicago, USA, 2005, autor - Piet Oudolf

obr 17, 18

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



bu divoké prémie (Lurie garden), jindy jako městskou divočinu (High line).

Estetiku obou přístupů spojuje právě motiv divokosti, přirozenosti, chaosu, popletenosti, dynamiky, autenticity či náhody, a možná i jakési „rurální estetiky“ divokého západu.

Na tomto místě bych ještě ráda srovnala prvek louky a prvek prémie v zahradní a krajinné architektuře, kde proměny jejich významů procházejí prakticky totožným vývojem. Motivy sice vycházejí z různého prostředí (kulturní krajina venkova vs. krajina pustá, divoká), ale ve srovnání se současným ‚umělým‘, technologickým prostředím, lze postavit oba motivy na jednu společnou stranu jakési přírodní přirozenosti, díky které se ve fyzickém projevu velmi podobají (pestrá rostlinná společenstva v chaotickém projevu nahodilých struktur). Jak na loukách, tak v prériích se mísí trávy s květinami, ale zatímco prémie jsou přírodní společenstva, louky jsou výtvorem tradičních zemědělských postupů.

Zahradní architektura pak staví především na jejich vzhledu (oba styly vypadají přirozeně a zakládají se poměrně rychle), který nadále modifikuje podle vlastních představ. Tomu postupně podléhá i původní fyzické tělo motivu a zůstává tak jen jakási esence, projevující se právě v estetice divočiny.

Divočina v architektuře – architektura v divočině

Pomocí fenoménu divoké přírody interpretuji v současné architektuře oblíbenost konceptu tzv. „huts“ či „cabins“ (v překladu chata, chýše, chatrč). Vzhledem k tomu, že toto téma samotné by bylo možné rozvést v samostatné práci, budu se mu v textu věnovat jen velmi okrajově.

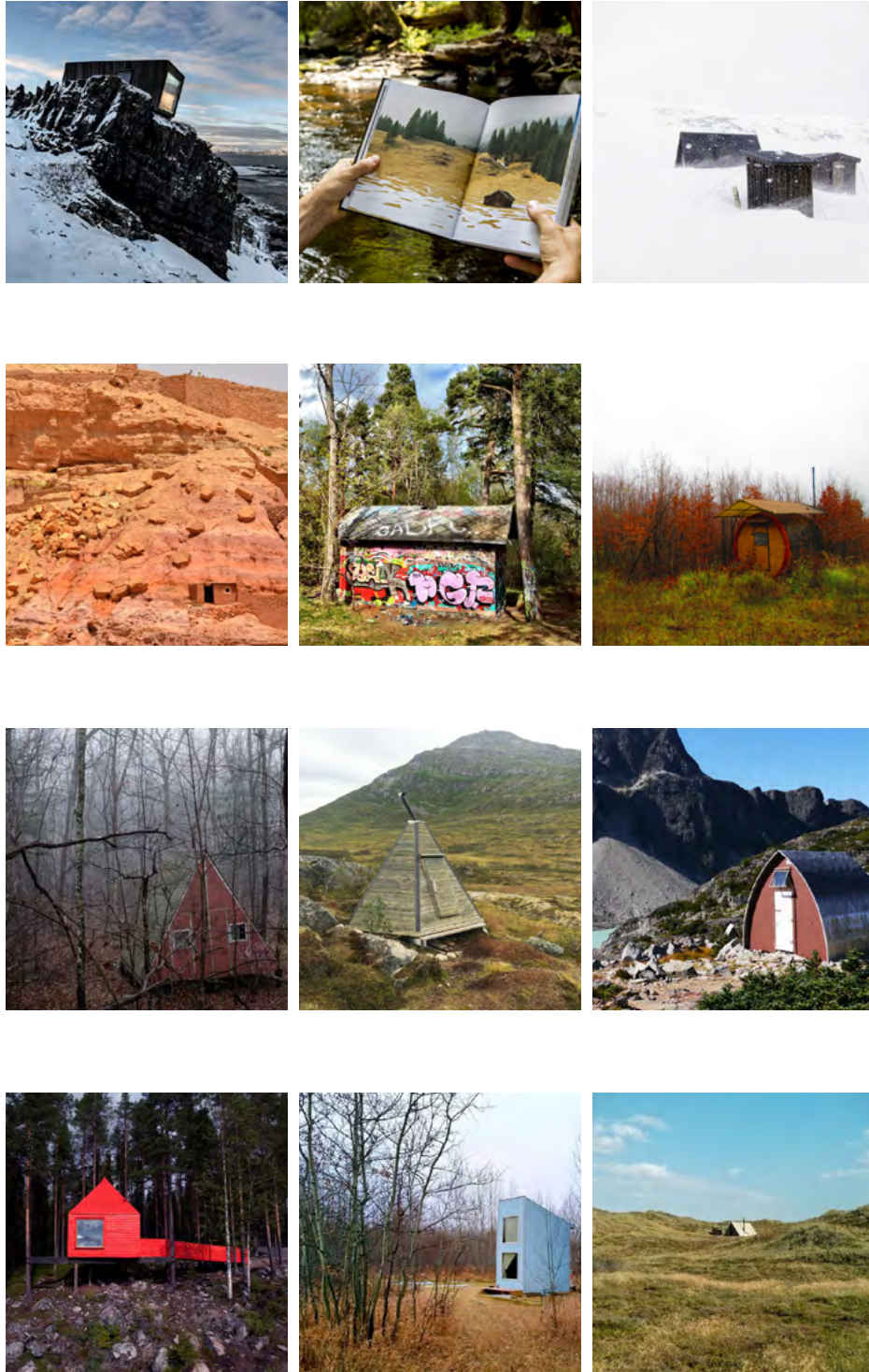
Specifičnost cabins je právě v jejich usazení uprostřed „divočiny“, nejčastěji v prostředí lesa či hor, často pak v jejich „americké“ (tj. panenské, nedotčené) podobě. Tyto objekty jsou ztožňovány právě s autenticitou daného prostředí, zároveň pak s autentickým prožitkem, který k divoké stavbě náleží – samota, drsné podmínky, umění se o sebe postarat a až archetypální pocit přežití. Takovou tendenci lze jednoznačně definovat jako romantickou.

V rámci sklonu k autenticitě se setkávám i s odkazem až k „primitivní chýši“ Abbé Laugiera (primitive hut), dle Laugiera první „typ“ architektury, její kořen či počátek. Laugier popisuje primitivní chýši jako jakýsi „...rustikální chrám, jehož předobraz tehdejší člověk našel v přírodě samé“ (Laugier in Hanzlová 2012). Dle Luciena Steila „Slavná primitivní chýše není nic jiného než metafora původu architektury v přírodě. Jedná se nicméně o nejradiálnější a nejinspirativnější způsob

Cabin porn, USA, 2012, autor - Zach Klein

obr 19 - 30

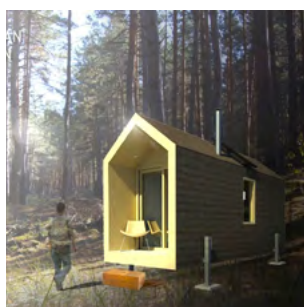
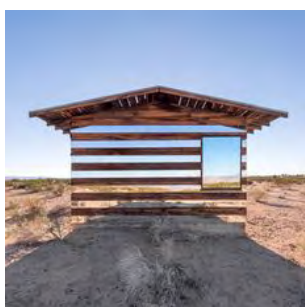
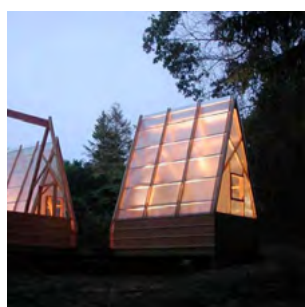
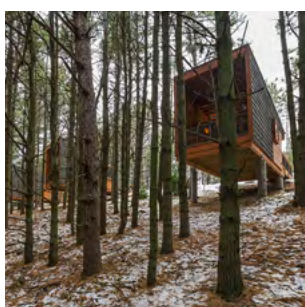
1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



obr 31 - 42

„Cabins“ - návrhy/realizace

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



Tahari courtyards, Millburn, USA, 2002, autoři - MVVA

obr 43, 44

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



objevování počátků architektury, zdůrazňující jeho mýtický charakter." (Steil in Hanzlová 2012).

Tuto společenskou náladu odhadl Zach Klein, autor knihy **Cabin porn** (obr. 19 – 30), která je souborem fotografií předvádějících tyto cabins v jejich „přirozeném prostředí“ autentické divoké přírody. Kniha je ukázkovým příkladem popisované estetiky (americké) divočiny. V současné architektonické tvorbě pak k tématice cabins nacházím nespočet příkladů v podobě návrhů i realizací (obr. 31 – 42). Stavby jsou často navrhovány s větší kapacitou oproti typickým cabins (s tím, že estetika spojená s představou objektu zůstává stejná), ale velmi často návrhy přebírají koncepci zcela, a to včetně měřítka i funkce. Jako příklad této divoké estetiky přímo v podobě objektu uvádím **projekt Chaty u jezera** v Doksech ze studia FAM architekti (obr. 43, 44). Autoři Pavel Nasadil a Jan Horký navrhli pro klienta chatu jako zcela typickou cabin na břehu jezera v prostředí borovicového lesa, s její realizací následně vyhráli Grand prix – národní cenu za architekturu. Pronikání teprve nové estetiky do veřejností sledované soutěže tohoto typu pak dokládají objevující se komentáře:

„Nebývá zvykem, aby v architektonických soutěžích zvítězila malá a vlastně nenápadná stavba“.

„Bylo to překvapivé, ale jednomyslné rozhodnutí“ [Předseda Obce architektů Miloš Grigorij]

Chata byla následně nominována za Českou republiku i do soutěže Mies van der Rohe Award. Symptomatickým je i poetická forma popisu, jímž porota rozhodnutí doplnila.

„Přijeli jsme k chatě u jezera dlouhou úzkou hrbolatou cestou, bylo to svízelné, ale stálo to za to. Troufám si tvrdit, že majitel je chytrý a přijíždí na své víkendy v „nebi“ lodi. Dřevěná chata se střechou s jednostranným sklonem se vznáší stopu nad zemí u okraje jezera. ... Pro mne tato budova není okázalá ani stydlivá, ale respektující a chápaní jak místo, tak potřeby uživatelů“

(hodnocení poroty, e-arch, dostupné k 9. 12. 2015).

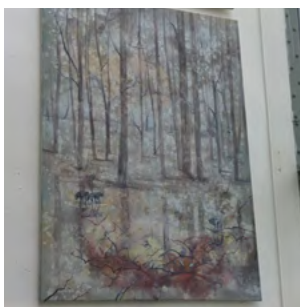
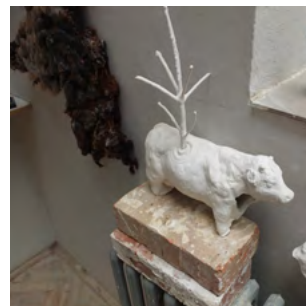
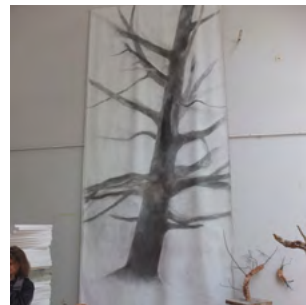
Divoký interiér, divoký design, divoké umění

Jakousi líhni produktů estetiky fenoménu divoké přírody jsou díky svojí citlivosti umělecké školy. V těchto místech je estetika podrobována zátěžovým zkouškám a jiným experimentům, zde se ustavuje, aplikuje a ve společnosti později kodifikuje skrz výsledné produkty. Oproti architektuře jsou jiné umělecké formy o něco „měkčí“ či „lehčí“ z hlediska možnosti jejich

Klauzury AVU, 2015, Praha, autoři - různí

obr 45 - 56

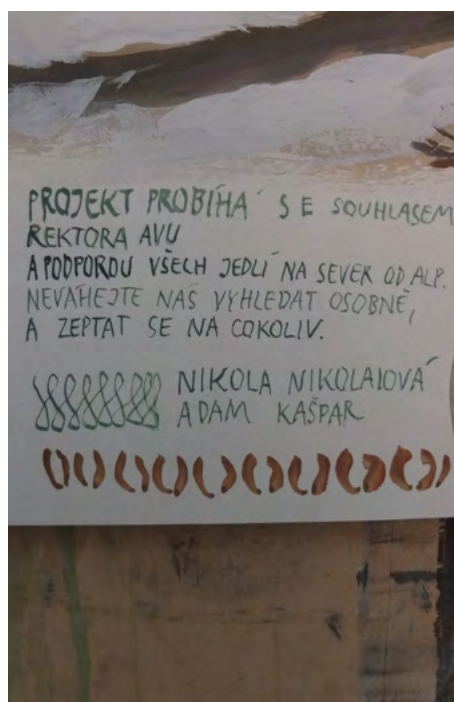
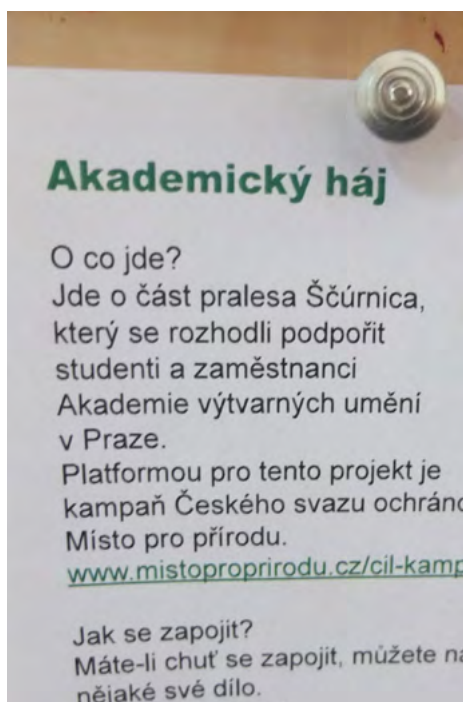
1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



obr 57, 58, 59

Akademická háj, AVU, 2015, Praha, autoři - Adam Kašpar, Nikola Nikolaiová

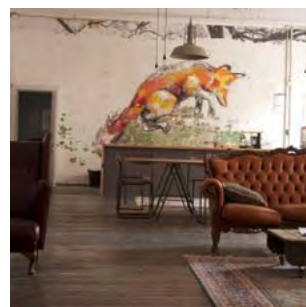
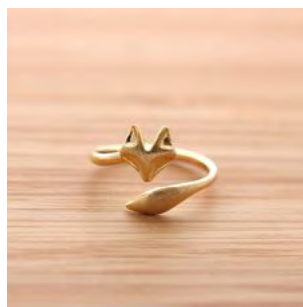
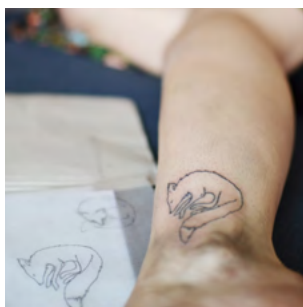
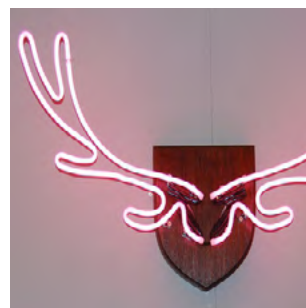
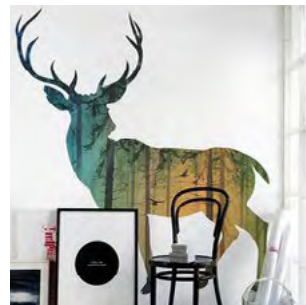
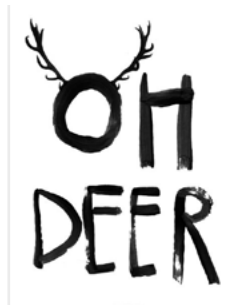
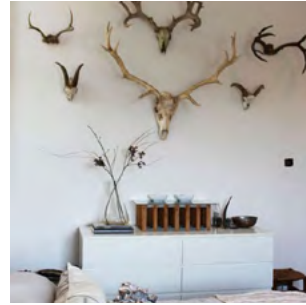
1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



Tahari courtyards, Millburn, USA, 2002, autoři - MVVA

obr 60 - 72

1. inspirační linie - Estetika divoké přírody - Americká divočina



modifikovatelnosti (malba není stejně „těžká“ jako dům).

V rámci různých technik tak sleduji různorodou škálu projevů fenoménu divoké přírody, k čemuž jsem jako ilustraci vybrala fotografie několika tematických projektů z výstavy klauzur pražské Akademie výtvarných umění z roku 2015 (obr. 45 – 56). Z celé výstavy číší jednotná nálada, aniž by ale byla cílem či jakkoli tematizována či reflektována (a to i samotnými umělci). Výstavu pro mě završující „artefakt“ následně nalézám v podobě projektu Akademického háje AVU Adama Kašpara a Nikolaj Nikolajové (obr. 57, 58, 59), jehož *„Hlavní ideou je vytvoření ostrůvku nespoutané a sobě samé vládnoucí zeleně, s pohnutkami spíše morálními a symbolickými – jako jeden z mnoha kroků k nalezení, či znovuzrození kontaktu a komunikace se Zemí a všemi formami života v daném biotopu, jako s konkrétními duchovně/fyzickými bytostmi, spolupodílejícími se na vytváření a žití naší společné reality.“*

S tím, že *„....cílem je vytvořit soukromou přírodní rezervaci pod symbolickým patronátem AVU ve spolupráci s ČSOP“* [Kašpar, Nikolajová, facebook, dostupné k 9. 12. 2015].

Setkávám se tu s ekologickým přístupem (na umělecké půdě před několika lety prakticky vyloučeným), nyní již v rámci nové, akceptované estetiky divočiny.

Co se týče projevu fenoménu divočiny v prostředí interiéru a grafického designu, to je doslova zcela zaplavené jelenem a hned v závěsu liškou, jakožto vybranými představiteli (odpovídajícím způsobem estetickými, reprezentativními a zároveň ohroženými) fenoménu divoké přírody (obr. 60 - 72).

2. inspirační linie – rurální estetika

Jako druhou inspirační linii v architektuře spojenou s přírodní inspirací používám současnou rurální estetiku. Nacházím ji jak v zahradní architektuře, tak výrazně i v architektuře domů, specificky pak jejich interiéru.

Téma rurální estetiky stejně jako estetiky divočiny souvisí se zpřítomňováním původního, autentického, přirozeného či přírodního. I zde tento motiv odkazují k postmoderní reakci společnosti na krizi hodnot a ztrátě identity (Bauman 1999), viz teoretická část.

Zahradní architektura, krajina a rurál

V zahradní architektuře objevuji v inspirační linii rurální estetiky motiv obdobný jako u estetiky divočiny, a to motiv napodobování přirozeného (přírodního) prostředí pomocí aplikace přirozeného typu výsadby.

V rámci rurální estetiky se ale nejedná o rostlinné druhy odkazující k chaotické nekulturní „divokosti“, naopak úzce souvisí s pojmy jako kulturní krajina a krajinný ráz.

Výraznou roli zde opět zaujímá i ekologické hledisko, které v obecné argumentaci často nad estetickými důvody převažuje. Přirozené krajinné porosty se začaly vracet do České krajiny původně z důvodu zájmu o druhově bohaté směsi cenné pro stabilitu ekosystému, a to v rámci zvyšování povědomí společnosti o životním prostředí, tedy i krajinnou biodiverzitu. Z hlediska ekologie jsou výsadby původních druhů na venkově zahradními architekty preferovány z důvodu, že: *„Lépe reagují na místní podmínky, na půdy, na klima. Použití těch původních druhů v podstatě zaručuje ujmoutí. Introdukované rostliny vyžadují větší starostlivost. A my se snažíme jít tou přírodnější cestou“* (Martina S., 12. 8. 2015)., jak vysvětluje zahradní architektka Martina Sarvašová.

Martina mi objasňovala, že navrhované sadovnické výsadby původních druhů mají různé formy a v současnosti jednou z nejoblíbenějších forem je rostlinné společenství s charakterem louky.

Louka

Pro naše podnebné pásmo je v době poledové většinou cílovým porostem smíšený les. Louky přírodního charakteru se pak nacházejí pouze v místech, kde stromy nemohou růst ve vyšších polohách hor, na silně podmáčených půdách a dočasně na místech, kde byl les zničen (například požárem, klučením atd.). V těchto místech následně nastupuje právě přechodné stádium

luční vegetace. Původní funkci těchto lučních ekosystémů v krajině představují druhově pestré pastevní plochy určené pro chov kopytnatých býložravců zároveň udržujících požadované bezlesí (v čemž nacházím paralelu s výše popisovaným prostředím prairie).

Odtud kulturní původ „pěstování“ (květnatých) luk, dnes vnímaných jako „přírodě podobný vegetační prvek“ s nezanedbatelným stupněm autoregulace, respektive spontaneity, který se však dlouhodoběji bez cílené péče neobejde (Pejchal 2004). Podle Pejchala *„Použití těchto vegetačních prvků má do určité míry i svou specifickou estetiku. Všechny ostatní modely použití rostlin totiž usilují o minimalizaci náhody, zatímco tento ji má za vůdčí estetický motiv“*

(Pejchal 2004, 93).

Takový druh výsadby v současnosti ukázkově zapadá do „harmonického krajinného obrazu kulturní krajiny“, který předpokládá definice krajinného rázu.

Louka patří mezi krajinné prvky *„... tolik ceněné ochránci kulturní krajiny, architektky a ekology.“* (Librová In Dejmal 2008), ovšem jak uvádí Straková *„Porost, který může být jedním člověkem chápán jako velice cenné druhově pestré společenstvo, je jinými lidmi vnímán jako zaplevelená neudržovaná plocha, která do krajiny nebo veřejné zeleně nepatří“* (Straková 2014).

Opět zde tedy hraje velkou roli otázka nutné distance, která teprve umožní estetický pohled. Tento odstup pak splňuje role zahradního architekta, díky jehož pozici se v zahradní a krajinné architektuře ustavuje používání přirozených společenstev jako trend, podle Martiny se objevující *„Řekla bych po roce 2005 dál řekněme, posledních 10 let asi“* (Martina S., 12. 8. 2015).

Přestože klient může být informovaný, architekt je ten, který skrz svou práci novou estetiku podněcuje *„Klienti jdou častokrát proti sobě. Preferují bezúdržbovou zahradu, ale chtějí tam i růže. Klienti jsou úplní laici“* (tamtéž).

Navrhování květnatých luk jako trend zahradní architektury tedy zahrnuje pod rurální estetiku kvůli odkazu k původní (funkční) české venkovské krajině a k jejímu dnešnímu idealizovanému obrazu, který vysvětluji v teoretické části. Romantický pohled pak vidím z části i v estetice tolik diskutovaného krajinného rázu, k němuž se architekti ve svých návrzích často odkazují.

V případě návrhu výsadby luční směsi se romantizace objevuje v konkrétní podobě realizace, kdy se ztrácí původní funkce louky (spásání je nahrazeno kosením, někdy i sekáním, bez dalšího využití suroviny), ale často se ztrácí i ekologické hledisko (často volba směsi bez jakékoli ekologické návaznosti na okolní druhy, přestože je směsi možné navrhnout s ohledem

na konkrétní prostředí).

Možné je si vybrat druh louky podle sympatické vůně nebo líbivého barevného spektra, vznikají směsi s názvy jako Belle-Île (pobřežní barvy), Elegance či výrazná, žltorudá Salsa.

Extrémní podobou jsou pak tzv. luční koberce, které jsou obdobou koberců travníkových nebo u nás běžné dovážení původních druhů rostlin i travobylinných směsí z německých školek, jak potvrzuje Martina *„Na druhou stranu, když hledáme hezké původní odrůdy, tak je dovážíme z Německa, což trošku jde proti principu toho původního...“* (Martina S., 12. 8. 2015).

Dalším přízpůsobením louky uživateli je zapojování určitého podílu letniček do luční směsi. To urychlí pomalý počáteční vývoj výsadby (samotná luční směs se plně rozvine za 2–3 roky), který je pro majitele zahrad často nepřijatelný. Tento způsob je architektky využíván zejména pak ve veřejné zeleni, kde je několikaletý nedostatečně reprezentativní vzhled po výsevu vnímán jako nepřípustný.

Rurální estetika v podobě květnatých luk s určitým podílem letniček je následně architektky vnášena i do prostředí města. Nejčastěji skrz prostory, kterým z organizačních, ekonomických či jiných důvodů nemůže být věnována intenzivní péče. Těmi jsou exponovaná, pohledově významná místa například v parcích, ale i prostory v blízkosti míst zatěžovaných, jako jsou chodníky, lavičky, dětská hřiště, cyklostezky, kruhové objezdy, ostrůvky zelně zasazené uvnitř komunikací apod.

Úplnou modifikací motivu louky je specifický druh výsadby ve formě letniček z přímého výsevu. Jedná se o jednoleté rostliny vysévané ze semen s výsledným efektem pestré směsi navozující pocit rozkvetlé louky. Výsadba je určena zvláště pro městské prostředí a architektům umožňuje změnu celého konceptu letničkových záhonů obecně. Z hlediska kompozičního schématu se od záhonů monokulturních či vnitřně jednoduše členěných z malého počtu druhů přesouvají k druhově pestrým záhonům z mnoha druhů letniček ve zdánlivém, ve skutečnosti důkladně propracovaném chaosu. Ukázkovým projektem je **letničkový záhon z výsevu ve Stromovce** (obr. 01 – 03).

Přestože se současné letničkové záhony tváří jako louka, nemají často s loukou společného nic jiného než právě vizuální aspekt. Z hlediska „skutečné“ louky jsou zcela nefunkční (jako potrava), rostlinné společenství, které záhony tvoří, již louce neodpovídá (pouze jednoleté rostliny), nezůstává ani aspekt nutnosti péče (kosení), respektive se mění do jiné podoby – pletí, které je nutné z důvodu zachování charakteru „louky“ (což je zcela inverzní vztah k louce

obr 01, 02, 03

Letničkový záhon z výsevu, Stromovka, 2015, Praha, autoři - Alice Dědečková

2. Inspirační linie - Rurální estetika



park Houtan, EXPO 2010, Shanghai, autoři - Turenscape

obr 04, 05, 06

2. inspirační linie - Rurální estetika



„skutečné“, která je místními „plevely“ tvořena).

Louka, původně jako prvek kulturní krajiny, tedy prochází v práci zahradního architekta rekonceptualizací. Význam prvku se s vytržením z jeho přirozeného prostředí (krajiny venkova) mění a v novém prostředí (zahrady či města) není již akterem prezentován jako kulturní, ale jako divoký – v kontrastu ke svému okolí. Divoký díky svým „přírodním“ projevům, jako je vyšší míra autoregulace, dynamika (vizuální) proměny a některým ekologickým funkcím (skrýš pro hmyz).

Projev složitosti této konstrukce vidím v nutnosti doplňovat městské výsadby informačním systémem pro veřejnost, na čemž lpí jak architekti, tak hlavně zadavatelské instituce (město). Vzhledem k tomu se domnívám, že představovaná estetika ještě není v obecném povědomí zaběhlá, samozřejmostí je pouze pro vybrané architekty a některé přírodovědce. Společnost si na tuto novou estetiku inspirovanou přirozenými přírodními ekosystémy teprve postupně zvyká. Viz Ing. Kateřina Novotná z výzkumného ústavu pro krajinu o letničkovém záhonu v Brně:

„Záhon byl obdivován po celou sezonu obrovským počtem návštěvníků parku. Zde snad ještě jedna poznámka – nutnost informovanosti veřejnosti o dění na záhonu – v parku. ... Toto nám pomohly vyřešit informační cedule, které přiblížily jednotlivé druhy letniček i celou metodu a hlavně efekt...“
(Novotná, 2015).

Pole

Jako další referenční projekt jsem vybrala **Park Houtan** (obr. 04 – 06) navržený architekty ze studie Turenscape v rámci EXPO 2010 v Shanghai. Pro mou práci je významný z důvodu mísení estetiky rurální s estetikou nové divočiny.

Park vznikl konverzí brownfieldu bývalého průmyslového areálu jako doplnění světové výstavy EXPO na březích řeky Huangpu. Estetika nové divočiny se zde vyjevuje skrz ekologické hledisko regenerace litorálu řeky, fungující jako přirozené protipovodňové opatření, které je tvořeno mnoha „divokými“ druhy fauny i flory a zároveň díky zapojení stávajících industriálních struktur do návrhu. K rurální estetice pak odkazuje začlenění funkčních zemědělských ploch (slunečnicová, kukuřičná, řepková pole) do návrhu. Obě formy zde stojí doslova vedle sebe, odděleny pouze průběžnými pásy dřevěných mol s funkcí parkových cest. Sami autoři parku tuto estetiku popisují jako „... novou estetiku, založenou na nízkých nárocích na údržbu a vysoké produktivitě krajiny“ (Turenscape, dostupné k 21. 12. 2015). Já v projektu nacházím hlavně

velkou touhu po autenticitě prožitku, která je vytvářena jak využitím rurálního motivu pole, tak zapojením přírodních forem (litorál). Komponování těchto prvků vytváří celkový dojem jakési funkční kulturní krajiny, jejíž estetika je ale právě díky ekologickým funkcím projektu akterý předváděna jako přirozená či divoká (v kontrastu k ekologicky nefunkční, zaběhlé estetice městského parku).

Krajinný ráz

V kontextu rurální estetiky se chci krátce dotknout poněkud problematického pojmu krajinný ráz, se kterým tato estetika jednoznačně souvisí. *„Stále významnější se jeví potřeba dialogu estetiky s přírodními vědami v otázkách ochrany přírody či všeobecně environmentálních postojů“* (Stibral, Dadejík, Zuska 2009, 186), ukazuje se totiž, že určité motivace v tvorbě krajinného rázu jsou v podstatě estetické, přesto jsou v praktických postojích ochránců i v legislativě „převrstveny“ přírodovědnou terminologií, ekologickou argumentací. Takovou všeobecně prezentovanou motivací je například biodiverzita jako důvod vyhlášení určitého chráněného území.

„Řada rozhodnutí, co a kde chránit, je sice prezentována jako záchrana biodiverzity, přitom má však zjevné kulturní a estetické kořeny. Mnoho ochráňů[...] jako by se neodvažovali přiznat, že chráníme to, co se nám líbí, jako by estetický a vůbec kulturní argument měl mnohem menší váhu.“ (Stibral 2005, 11).

Jak tvrdí s nadsázkou biolog Jan Zrzavý: *„Vzniká tak rozpor s údajnou vědeckou podstatou ochrany přírody, tedy s vírou, že přírodu nechráníme jen tak pro nic za nic, z přebujelé a nekontrolované sentimentality“* (Zrzavý, dostupné k 9. 12. 2015). Zrzavý tak upozorňuje na snahu ochrany přírody legitimizovat sebe samu přírodovědou a poněkud pozapomenutý fakt, že ochránářství začínalo jako záležitost estetická či částečně také etická, kdy se přírodní památky a různorodé malebnosti a pozoruhodnosti chránily spontánně.

Výsledkem je pak marginalizace estetické dimenze z důvodu často nekompetentních názorů a přístupů a obecně naivní představy o estetickém hodnocení, často generalizované na estetický soud líbí – nelíbí, což nachází Stibral například u ekologa Igora Míchala (Stibral In Klvač 2009).

Důvod proč ke kategorii krajinného rázu odkazují architekti, je právě možnost odstupu od reálné krajiny. Architektury jsou pak vyzdvihovány hlavně krajinné prvky (KP) *„historicky vzniklé přírodní nebo uměle vytvořené útvary, které mají alespoň částečnou společnou hranici*

se zemědělskou půdou. ...Charakterem vegetace se liší od zemědělských plodin pěstovaných na zemědělské půdě a svým specifickým rázem a velikostí od okolní krajiny. Dotváří krajinný rámec, plní agroenvironmentální funkci a zemědělskou činnost prostorově ovlivňují.“

(Eagri, dostupné k 8. 12. 2015). Architekti ve svých návrzích tyto prvky interpretují jako typické prvky kulturní krajiny, převážně tedy krajiny venkova – díky kterým také ustavují rurální estetiku.

Jinou interpretaci ale najdeme u Librové, podle které KP *„...jako keře a společenstva mokřadů, které oceňujeme jako krásné a ekologicky cenné, jsou v podstatě malými úspěchy divočiny, na které bylo lidské snažení krátké“* (Librová 2004, 37). Tato interpretace je důležitá vzhledem k tomu, že pro současnou existenci KP v krajině jsou rozhodující hlavně postoje zemědělců, jejich ochota je obnovovat a schopnost o ně pečovat, což koliduje s archetypálním chápáním postoje zemědělce k přírodě ve smyslu neustálé potřeby s ní bojovat, jak potvrzuje Bláha *„...on, který se tak s přírodou bije o její dary, jež mu poskytuje jen po tvrdé námaze, nemá smyslu ani času, aby stál vůči ní s obdivným, rozzářeným okem uměleckého pozorovatele a nadšence“* (Bláha 1937, 52).

U architektů často nacházíme iluzi zemědělcovy či venkovanky lásky ke krajině, což potvrzují výzkumy Librové z 80. let, podle kterých se tradiční krajiny zastávají lidé úměrně tím více, čím jsou s krajinou méně výrobně spjati (Librová 1988).

Určité krajinné prvky, architektury podporované, prosazované a zahrnované do návrhů (meze, remízy, mokřady atp.), jsou vzhledem k architektově distancované pozici interpretované jako estetické prvky venkovské, kulturní krajiny. V rámci rurální estetiky bývají často z hlediska „domorodců“ *„... souhrnně označovány jako neřádstvo nebo přímo divočina. ...nepřátelství vůči divočině je u lidí tím rozvinutější, čím více jsou závislí na výnosech ze svých polí“* (Librová In Dejmal 2001).

Krajinné prvky tedy zároveň obsahují i estetiku divokosti a neřádu, srovnatelnou s estetikou výše popsané (městské) nové divočiny. Z pohledu laika, jsou oba motivy interpretované podobně v obou prostředích – městském i venkovském. Lidé, kteří se pohybují uvnitř těchto prostředí (venkované, zemědělci, obyvatelé města), je vnímají jako chaos a neřád, tedy jako určitou nekontrolovanou divokost, zatímco poučený biolog či architekt je z této estetiky nadšený, dokáže „chaos křoví“ či „litorální neřád“ reinterpretovat a podat je jako prvek specificky estetický.

V obou inspiračních liniích tak rozpoznávám v různé podobě kategorii divokosti, jako jakousi propojující esenci, ke které se aktéři odkazují při (často nevědomém) hledání autentického.

Posedlý les – divokost v estetice rurálu

les

obývaný mravenci, co žerou lidské maso

obývaný mravenci, co žerou zlé lidi

dej si pozor na les, ať tě nespolkne

dej si pozor na les, ať tě nespolkne

dej si pozor na les, ať tě nespolkne hýkal,

hýkal a rudý vřes

skladba Hýkal (skupina Zrní)

Zájem o kulturní, obhospodařovanou krajinu se s fenoménem divoké přírody dál setkává v pojmu „les“. Les jako prvek krajiny se speciálním významem pro krajinný ráz, zároveň stále jako divočina „za humny“, je dnes posuzován především skrz estetickou funkci. Jak uvádí ve své práci Pozor na lesy! Josef Durdík „Les se líbí každému“ (Durdík In Binka 2015).

Prostředí lesa umí naplnit současnou dychtivost po divokém a autentickém. Jindra, jeden z autorů Laboratoře ticha, popisuje svůj vztah k lesu: „*Do lesa. A tam chodím, koukám, čuchám a šahám tyjo. Hodně šahám na věci. Chci mít ten vjem, ani né ten Cílkovskej, spíš takovej Corbusierovskej, co on publikoval, kde psal o tom, že ho ty věci jenom zajímaj. A mně taky zajímaj, hmatově, když jenom koukáš, tak nezjistíš tolik. Chci používat co nejvíc smyslů, abych zjistil, jak ty věci jsou. A co mně vždycky fascinuje je vůně jehličí, když na něj svítí sluníčko. A ještě si domu nosím samorosty nebo lišejníky nebo houby*“ (Jindra).

Podle estetika Hostinského dokonale si užijeme přírody pouze tehdy, pohybujeme-li se přímo v ní, čemuž výborně odpovídá právě les, obdobnou paralelu pak nachází pouze v architektuře „...z které máme plný dojem pouze tehdy, když jí procházíme a obcházíme, sama však postrádá především neustálý pohyb, změnu, živost“ (Hostinský In Stibral, Dadejčík, Zuska 2009). Tuto chybějící živost vidím jako doplněk architektury právě v projevech fenoménu divoké přírody.

Prezentovanou současnou společenskou náladu výborně vystihla umělecká skupina Posedlí, která v roce 2010 představila na Designbloku svůj **projekt Posed** (obr. 07 – 10), uměleckou

instalaci na pomezí designu a architektury, zabývající se objektem posedu (skupinu tvoří architekt, grafický designér, andragožka a sochařka).

Projekt Posedlí se vyvíjel od knihy mapující posedy, přes průmyslový design (posed – stojánek, viz obr. 11), kolekci šatů ODBABI, k videodokumentu o typologii posedů.

Projekt vznikl na základě zcela odlišném od konceptu této práce (důvodem byla reakce na podmínky výběru účastníků na Designblok), téma dle členů skupiny vykristalizovalo zcela samovolně *„hodně jsme teoretizovali, vymejšleli jsme šílený věci. ... Až v Plzni padla pro nás slavná věta, a to, že už rovnou můžeme dělat posedy“* (Jaroslav, 30. 11. 2015).

Téma na Designbloku v roce 2010 zcela jedinečné pak zpracovali netradičně. Reakce veřejnosti, která následovala, jakoby odpovídala naplnění dlouho očekávaného přání kolektivního nevědomí.

„Právě to byla úplná pecka, to jsme vůbec jako nečekali. Všichni tam chodili s tím, že už z dálky tam vonělo dřevo, pouštěli jsme tam zvuky lesa, takže když tam ty lidi chodili, tak jako ‚Jéžíšmarja a tady je jako posed‘. To byl zajímavěj sociologickej průzkum, jak lidi reagujou na věci, který jsou banální, jako dřevo, posed, ty lidi evidentně ani jako nechodili do přírody. My jsme tam měli krabice, který byly plný šišek a to jsme tam dávali místo letáčků a voni si brali ty věci a byli úplně jako ‚Ježíš to je šíška a to si jako můžu vzít?‘ ‚A ten posed, to si...‘ a začali si ho hladit, čichali k němu, prostě jako neuvěřitelný“ (Jaroslav, 30. 11. 2015).

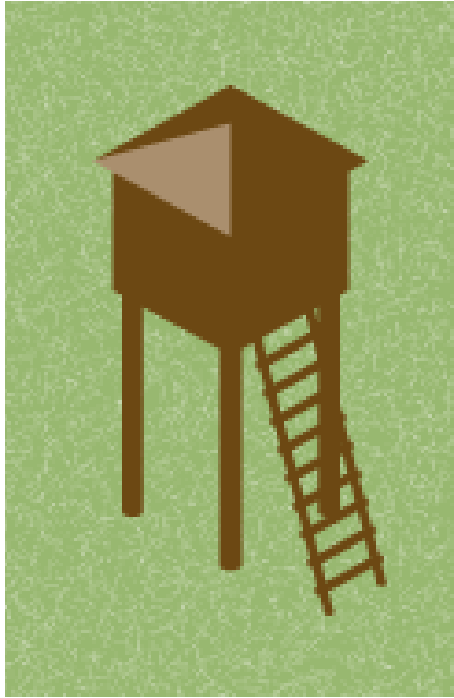
„No a pak nás nominovali na Czech grand design za grafickej design jako objev roku, aniž bysme o tom věděli“ (tamtéž).

Posedlí byli následně se svým konceptem posedu nominováni v kategorii Objev roku Czech Grand Design 2010, v kategorii Grafický designér roku Czech Grand Design 2010, v kategorii Designér roku Czech Grand Design 2011, v kategorii Objev roku Czech Grand Design 2012 a jako třetí nejlepší nový výrobek roku 2012 v Cenách šéfredaktorů Designblok, a to s původním přesvědčením *„...že všichni se nám budou smát, bude to hrozně trapný“* (tamtéž).

projekt *Posed*, Designblok 2010, Praha, autoři - *Posedlí*

obr 07 - 10

2. inspirační linie - Rurální estetika



Výhodou argumentačního příkladu ve formě uměleckého projektu „na pomezí“ je koncentrace kontextuálních informací. Na projektu Posedlých, který takovou podmínku splňuje, lze předvést fenomén divoké přírody v mnoha jeho polohách. Autoři Posed vnímají z hlediska oceňované kulturní krajiny jako architektonický prvek krajinného rázu: „Jeden z těch prvků, kterej mi na tom oceňuju, je že je to drobná architektura v krajině, unikátnost. Architektura, která utváří tu krajinu. A myslivci jsou v tomhle ohledu nedocenění designéři (Jaroslav, 30. 11. 2015).

Ocenění autenticity objektu ještě podporují názorem na objevující se trend tzv. posedů „na klíč“: „Každý posed je unikát, z jiného dřeva. No a najednou se ztrácí ta autenticita s těma prefabrikátama, že jo, ty koberce různých barev vevnitř, všechno pryč“ (tamtéž).

Zprostředkování autentického prožitku měla za úkol i další fáze projektu – šaty ODBABI.

„...jak jsme tím stojánkem oslavovali naše dědečky, který vyráběli takový ty dekorační věci do bytů, tak jsme teď oslavovali zase naše babičky, který uměly šít. A nám přišlo škoda, že to vymizí a nabízeli jsme na designbloku stříhy. Úkol byl koupit si ten stříh s látkou a nitěma a odnést to vlastní babičce. Takže člověk měl originální kus od svojí babičky“ (Šimon, 30. 11. 2015).

Estetika projektem ustanovená se pak samovolně vyvíjí a zasahuje do širší společnosti, která si ji sama vyžádala a dál ji reprodukuje.

„Jo a ještě byla ta Vídeň. To jsme jednou stavěli posedy za peníze. A to nás oslovila firma z Brna na výrobu klik. A tak na největším stavebním veletrhu ve Vídni v Rakousku chtěli zajímavou expozici, tak jsme je napadli my. Což je úplně absurdní spojení posed a kliky. Takže se na dvířkách posedů prezentovaly skleněný kliky. Byl tam obrovský kontrast mezi tou hrubostí toho dřeva a těma klikama moderníma“ (tamtéž). Estetika divokosti tímto způsobem získává ekonomické ohodnocení, čímž se tak ustavuje již i na rovině tržní. Nezanedbatelnou je z hlediska utváření a šíření estetiky i členství grafického designéra a architekta ve skupině a jejich napojení na další umělecké obory, skrz které se estetika pohybuje (například spolupráce s návrhářkou oblečení v jedné z fází projektu).

„Jako v předchozí firmě jsem posed párkrát propašoval do vizualizace“ (Šimon, 30. 11. 2015). Což má dosah nejen mimo sféru architektury – směrem k laickému klientovi, ale právě i v rámci oboru, vzhledem k tomu, jak skrz vizuální stránku architekti svou práci (mezi sebou) komunikují.

Estetika následně proniká do dalších oblastí skrz vzdělávací potenciál projektu (který sleduji i u ostatních projektů spojených s fenoménem divoké přírody).

„Právě další projekt by měla být vyčerpávající encyklopedie, která bude o posedech. Ze všech pohledů. Grafického, historického, architektonického, designového“ (Jaroslav, 30. 11. 2015). Estetika divočiny je následně schopná kodifikovat svoje vlastní významy.

„No ale i loni se nám podařilo šokovat tím, že jsme podestlali chvojím, asi 15 centimetrů vrstva. Takže se tam tím člověk brodil. Trochu nás to otrávil. Pak nám někdo řekl, že je to jedovatá tůje! (tamtéž).

Paralelu v navození dojmu lesního (divokého) místa pomocí do našeho prostředí introdukovaného druhu tůje srovnávám s navozením efektu louky prostřednictvím výsevu letniček (viz výše). Myslivost spolu s lesnictvím je součástí venkova. Posed jako myslivecký objekt pak sám o sobě odkazuje na (venkovskou) estetiku rurálu. Tento dojem Posedlí v rámci brněnské výstavy ještě podpořili doplněním jejich prezentace přednáškou děkana lesnické fakulty o posedech.

„Pochválil to desatero, kdy my jsme hledali vlastně jiný využití pro posedy. My zveme lidi, aby chodili na posedy a využívali je pro jiný účely než pozorování a střílení zvířat“ (Šimon, 30. 11. 2015).

Architektura a rurální estetika

Současná rurální estetika nezasahuje jen do tvorby zahradní a krajinné architektury, nýbrž se projevuje i v architektuře jako takové. Ačkoli byl idealizovaný obraz venkova v historii již mnohokrát vyvrácen, jeho návraty neodmyslitelně patří k modernímu městu i k současné racionalitě (Marcelli 2009). Současná architektura pak nepochybně prochází jednou z takových romantizujících tendencí projevujících se v architektonických návrzích právě skrz rurální estetiku. Jedním z dokladů je fakt, že je venkov v odborných periodikách, na konferencích i na školách architektury čím dál více tematizován. Především v zahraničí se pro tento styl používá pojem vernakulární architektura, která rozvíjí právě tradiční motivace.

Přestože v tomto poli nacházím s fenoménem divoké přírody určité společné motivace, jedná se o oblast již příliš stranou mého tématu a další výzkum v této oblasti by přesáhl rámec mojí práce.

Z různých stran a v různých podobách se tak dostávám k mému prvotnímu předpokladu fenoménu divoké přírody, v současnosti se objevujícímu principu, který prostupuje různá prostředí. S postupem výzkumu se ukazuje, že fenomén divočiny není důvodem sám o sobě, ale je projevem hledání původního a autentického, způsobem k ukotvení v přemíře kulturního řádu.

Motivace

Co pudí architektky „kreslit divoce“, co stojí za novou estetikou fenoménu divoké přírody jejich návrhů a nutí je pít se po co nejvíce lokálních semenech a pracovat se zpěvem ptáků? Kde tuto estetiku objevili, odkud ji přinesli, podle čeho ji navrhli, z čeho ji postavili... Na to se zaměřuji v poslední části práce.

Hledání autenticity

Odkaz k původní rostlinné výsadbě (ačkoli někdy v transformované podobě), je jedním z projevů hledání autenticity současné společnosti, které jako formující prvek sledují i u dnešních architektů. Tato obecně pocíťovaná absence autenticity je podle Giddense reakcí na postmoderní či modernistické „...vykořevení společenských systémů z jejich lokálního kontextu“ (Giddens 2003). Samotní architekti vnášejí koncept hledání autenticity do svých návrhů různě, často nereflektovaně.

„Jako dobrý. Jako fajn, chodili za mnou lidi a říkali, že se jim to líbí. Zajímavý, že se jim to jako líbí na první pohled, že to na ně jako dejchlo. Nevim, jestli je to jenom hezky vizualizovaný... nebo jestli jim je příjemná ta velikost, že je to jako útulný. Nevim co to je“ (Richard).

Jejich odkazy k původnímu vedou právě přes zapojení krajiny, přírodních prvků v „původní“ či „divoké“ podobě nebo skrz krajinný ráz, který v obecné společenské představě často odkazuje k idealizované podobě původní, tedy autentické krajiny (viz také idealizovaný přístup k práci zeměděle). S tím souvisí i v architektuře se znovuobjevující adorace venkova a obecně tradice krystalizující v rurální estetice.

S vnášením autenticity do projektů souvisí i forma prezentace projektů, v mnoha z nich lze sledovat jako součást vzdělávací funkce. Faktografičnost a dokumentárnost informačních systémů pro veřejnost, které projekty tohoto typu často doplňují, také splňují potřebu autenticity.

Opustím nyní klasické moderní pojetí lineární historie a zkusím uvažovat o archaické době pravého venkova s divočinou za humny, kdy bylo všechno lepší, autentičtější, od ráje (Eliade 2009). Lidstvo chybuje a ráj opouští, nezadržitelně se žene do záhuby, do hříchu a zapomnění. Jedině návrat zpět, vzepření se modernímu pokroku (Maffesoli 2002) umožní nápravu a nabytí nového autentického způsobu existence. Architekti tak reprodukují mýtus o dávné době, o „oněch časech“ (Eliade 2009), kdy materiály byly kvalitnější a formy autentičtější. Rurální estetika či estetika divočiny se pak v takové interpretaci stává jakousi autentickou archetypální formou, která zároveň nese výrazně symbolický význam.

V jednání architektů zaměřeným na autenticitu vidím jakousi novodobou romantickou tendenci, obdobu romantického přístupu 19. století, který také hledal výchozí podnět v minulosti.

Romantismus again

„V tajze se ti nelíbí?“

„Líbí, nelíbí... Pro mě není v tajze nic zvláštního. Jsem tu zvyklý, příroda mně nedojímá. To jen cizinci, když sem přijedou, jsou samé ‚och tajga‘ a ‚ach tajga‘...“

(Ryšavý 2008, 323)

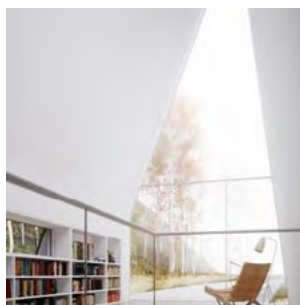
Prvky objevující se v architektonických projektech na poli nové estetiky mají velmi často romantický charakter. Romantismus je do architektury projektován skrz „nová“ témata (často se symbolickou, sakrální tematikou) jako hřbitov, boží muka, kříž, rituál, nekropole, studánka, roubenka, objekt na samotě, ostrov... (témata jsem převzala ze školních zadání FUA TUL – malé objekty v krajině a FA ČVUT z posledních tří let).

Romantická forma se pak promítá i do vizuální reprezentace projektů, vizualizace jsou zaměřené, krajina působí melancholicky v ranním oparu, scény jsou podzimní a sychravé. Objekty jsou zasazené osamoceně, jako poutníci v divoké přírodě lesa a hor. Opuštěná místa jsou pak doplněna životem v podobě srn, havranů, zajíců a ovcí na pozadí nevyočitatelných aspektů přírody v podobě divokých mraků, větru a deště (obr. 01 – 12). Ve vizualizacích se estetika nové divočiny a rurální estetika postmoderně míchá, vidíme boží muka uprostřed mokřadu i rodinný dům ve formě stodoly v zarostlém ekotonu zamřezaného lesa. Prvkem typickým pro divočinu je bříza, pro představu krajiny venkova pak ovce.

obr 01 - 12

Architektonická prezentace - vizualizace/fotografie

Motivace



Specifickým je u architektonických projektů i jejich reprezentující text, který přebírá beletristickou, často až poetickou formu i obsah. Žádanou podobou krajiny je ta rurální či divoká, popisy projektů mají formu narativních textů navozujících dojem pohádky, básně či mýtu.

„Celý úkol působí od počátku silným dojmem nedotknutelnosti. Vnímáte neskutečnou moc přírody, jejíž podoba se co deset minut mění. Slunce svádí nekonečnou honičku s mraky na obloze a s vodou nebe rozhodně nešetří. Rychle se měnící počasí a s ním i okolní krajina je naprosto fascinující. Jako by vás chtěla vtáhnout a již nepustit, má přímo hypnotizující rytmus“ (Říhová 2014).

„Špania Dolina je obklopená horami, doly, šachtami, bílými omítkami, potoky, tajchy, medvědy, studenty architektury a uprostřed něco chybí“ (Holba 2011).

„Dole pod kopcem naproti Lázním se mi otevírá pohled na dům nesený sloupy. Je jako velryba, v mžiku mne pohltní, procedí mezi svými betonovými zuby, a rázem se ocitám v jejím nitru – na velkém nádvoří. Vše okolo se jen hemží. Děti pospíchají dolů po schodech na hodinu zpěvu, za okny vidím dívky tančit balet, studenti keramické dílny právě vytáhli hlinu ven a plácají si své hrníčky přímo na dvoře. To, co by se na první pohled mohlo zdát chaotické, je pevně sevřeno jasným rámem. Rámem střechy, rámem komunity“ (Štefanová, 2014).

Poetický postoj k nové estetice není jen architektonickou specialitou, ve svém přístupu k nové divočině jej zaujímá například biologka Zemková nebo geobotanik Sádlo.

Ukázkový je v tomto ohledu **projekt Tajga Bezděžskaja** (obr. 13 – 17) geobotanika Jiřího Sádla, archeologa Petra Meduny, paleobotanika Petra Pokorného a fotografa Jana Daňhela z roku 2013.

Mimořádně zajímavá expozice vznikla jako „byprodukt“ výzkumu krajiny Bezděžska. Výzkum na Dokesku objevuje původní tajgu, jako zcela specifický typ krajiny na českém území. Bezděžská tajga je prezentovaná jako urputná a houževnatá (divoká), jako místo, kterému se po celou dobu člověk spíše, což souvisí i s minimálními zásahy do této krajiny. Výstava, která následně vznikla v poněkud industriálních prostorách Divusu – kulturního centra Vltavská, je kombinací textů, fotografií, instalací a artefaktů. Projekt je tak provázen snahou vyjádřit zážitky z této krajiny i na jiné úrovni, než skýtá v určité rovině omezující svět vědy.

Vědecký výzkum autentické krajiny zde skrz poetickou reprezentaci přesahuje do sféry umění,

čímž je opět (vzhledem k charakteru zkoumané krajiny) ustavována pozice estetiky divokosti – ukázkovým příkladem je diptych Komáři (obr. 16, 17). Díky charakteru výstavy je zde zároveň neopomenutelný vzdělávací aspekt, který je pro novou estetiku příznačný.

Martin C. Putna tento poetický pohled na krajinu reflektuje následovně *„krajina rodí nebo k sobě přivádí autory, kteří ji reflektují svojí literaturou. Tato literatura pro následující pokolení dotváří a vytváří obraz krajiny. Komu se podařilo vystihnout krajinu tak, že jeho vidění bylo přijato, stává se sám součástí krajiny, součástí jejího mýtu“* (Putna In Hájek 2003, 29).

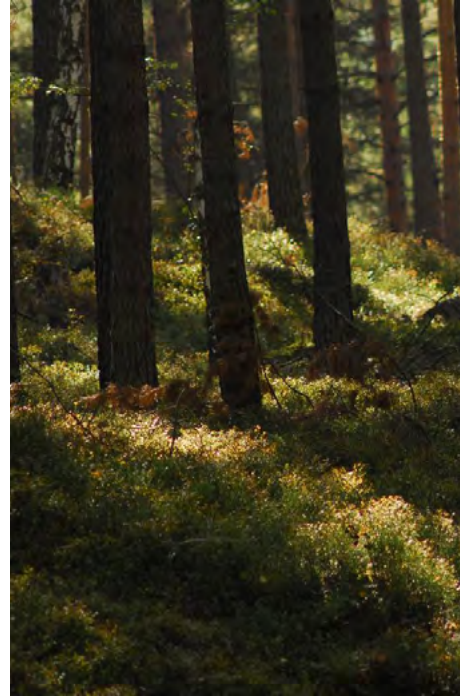
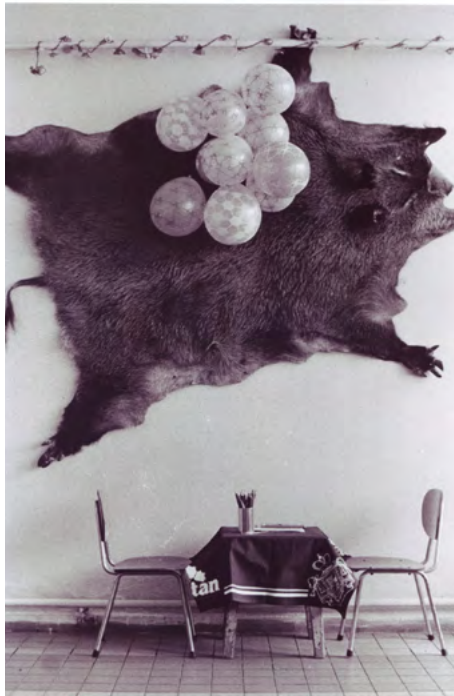
Když literaturu zaměním s jiným libovolným uměleckým projevem, pak v tomto ohledu vnímám Sádla jako jednoho z ustanovitelů nové estetiky, zároveň pak jako jeden ze zdrojů této estetiky pro architektky. Podobný vliv měl na všeobecnou představu o „divoké“ krajně Šumavy na přelomu 19. a 20. století spisovatel Karel Klostermann. Ukázkou mohou být slova hodnotící šumavskou krajinu, které vkládá do úst místní obyvatelce: *„Nu, jakpak se líbilo mladému pánovi? Špatně, špatně, není-li pravda? Není divu. U nás je krajina ošklivá, samý les, samý vrch – to je v kraji českém jinaká krása! Všechno pěkně rovno, všude pole, všude čisto.“* (Klostermann In Stibral 2011, 65). Což je postoj, jak uvádí Stibral, který pak přetrvává u značné části obyvatelstva na venkově ještě hluboko do 20. století (Stibral 2011).

Mezi autory, které popisuje Putna, řadím i Christiana Norberga Schulze, který ve své práci obrodil pojem *genia loci*, čímž reaguje na vytrácející se identitu míst (v krajině, v architektuře) a právě autenticitu prožitku. Architekturu pak představuje jako imaginativní svět, kterému navrácí právě poetiku „ducha“.

„Každá nezávislá bytost (i Bohové) má svého Génia, tedy ochranného ducha, tento duch dává lidem i místům život, určuje jejich charakter i povahu“ (Norberg-Schulz In Kratochvíl 1979, 218). Tento jeho poetický, narativní přístup jednoznačně ovlivnil výstupy mnoha dnešních architektů, stejně jako důraz, který klade na identitu místa (a identitu člověka, který místo obývá), což rozeznávám jako jeden z důležitých myšlenkových předpokladů například pro pochopení ne-míst a jejich následné „obydlení“ novou divočinou.

Tajga Bezdězkaja, autoři - Jiří Sádlo, Petr Meduna, Petr Pokorný, Jan Daňhel

obr 13 - 15



obr 16 - 17

Tajga Bezdězskaia, autoři - Jiří Sádlo, Petr Meduna, Petr Pokorný, Jan Daňhel



Turismus again

Architektova dovolená jako ukazatel směru vývoje?

New York, Praha, Paříž.

...příběh světla a příběh stínů

za voknem ranní slunce

a všechno je úplně jinak

[Text Pavel Zajíček, DG 307]

Všechna důležitá (západní) Evropská města byla již prozkoumána. Architekt dneška hledá zcela jiná prostředí. Kupuje pevné boty, benzinový vaříč a dle diskuze outdoorového fóra nejlépe stan. S takovým zavazadlem pak míří do hor, nejlépe pak do těch ještě stále pravých - od hranic na východ. Nejsou zde cyklostezky, nejnovější betonové dlažby ani automaticky reagující fasádní lamely. Setkává se zde s ovceři, domácím sýrem, litry vodky a hromadami plastového odpadu.

To je prostor a materiál, který teď architektka formuje.

Touhu po autentickém jsem u architektů objevila ještě v jiné podobě. Jedná se o formu cestování či turismu, zaměřující se na místa mimo typickou západní civilizaci, která se v posledních letech výrazně rozvinula. Díky referenční skupině architektů, ve které se převážně pohybují, jsem si mohla všimnout, že architekti (či studenti architektury) začali ve svých cestách významně dávat oproti předchozímu zaměření spíše na západoevropská města „moderní“ kultury přednost východu Evropy a Asijským zemím (výraznou měrou právě také mimo města). Podobnou dychtivost po autenticitě tradičních, respektive „primitivních“ kultur popisuje Klvač v knize Hajdá do království sedláků (Klvač, Hoření, Krylová) na příkladu české vesnice v Rumunském Banátu. Podle Klvače takto orientovaný turismus může svým metafyzickým pátráním po autenticitě a hledáním duchovna nabývat až moderní verze poutnictví (tamtéž). To mě odkazuje zpět k romantismu a jeho pojetí romantického poutníka (akcentující divokost odlišných kultur) či k pojmu picturesque traveller – hledač malebna, který pak po ustanovené estetice v reálné krajině pátrá.

Současného architekta si projektují skrz obě tyto polohy, jako romantický poutník se seznamuje

s původní divokou přírodou a tento fenomén ve společnosti pomáhá promítnout, jako hledač malebna následně po dané, v tomto případě autentické, krajinně pátrá či ji vystavuje pomocí vizualizace. „Původnost“ jiné kultury si pro sebe architekt interpretuje (ve srovnání se složitostí jeho postmoderní kultury) jako jakýsi základ či jednoduchost, kterou pak přenáší do svých projektů.

„Když to řeknu, všechny věci, který se mi teďka jako líběj, za kterýma si stojim jsem dělal v Praze (na FA ČVUT, pozn. autorky) a trošku si myslim, že za to může Zéland. Tam se mi to možná jako přeplo, tam mi to nějak došlo, jako že stačí míř k tomu životu než jako. ...Takže jsem si přivezl to, že vlastně tu jednoduchost“ (Richard)

„I všechny ty projekty, který jsem dělal v Africe nebo v Himalájích, to je taky všechno o lese. Předtim mě zajímaly environmentální stavby. A tam jsem dostal zkušenost s nějakym prazákladem architektury, se stavěním ve třetích světech“ (Jindra)

Dnešní postmoderní koncepce pracuje s autenticitou jako pohyblivou kategorií vyjednávanou vzájemnými interakcemi, tedy nezajímá ji, do jaké míry koresponduje daný artefakt či jev s jeho historickým původem (jako je tomu například u památkové péče), ale spíše to, jak je tato korespondence vnímána konkrétními sociálními aktéry (architektury – turisty), kteří tuto kvalitu záměrně (nebo bezděky) vyhledávají – a tím i vytvářejí. Potom způsobem, jakým o své návštěvě hovoří a jak ji interpretují, je vytvářen a reprodukován mýtus například právě „českého Banátu“, který více vypovídá o kultuře, ze které turisté do Rumunska přicházejí než o místě samotném (Klvač, Hoření, Krylová). Tímto způsobem architekt do své referenční skupiny přináší například právě estetiku (původní, autentické) divočiny, kterou tím zároveň i utváří.

To lze dokumentovat na přístupu skupiny Posedlí, kdy na mojí otázku kam jezdí na dovolenou, reagovali již uvnitř pole představovaného konceptu autentického turismu:

- *„To radši říkej ty Šimone, já se tady nebudu ztrapňovat, něký moje zájezdy...“ (Jaroslav).*

- *„Já když vyjždím ven, tak radši jezdím na východ, kde se to mění ten svět a prostě už takovej nebude“ (Šimon).*

- *„Jako dobrodružstvím pro mě je jet na Ukrajinu a s domorodcema tam střílet holuby“ (Jaroslav).*

- *„Ale to už je dneska mejnstrým“ (Šimon).*

Architektura na zeleno - příklad z praxe

Posledním příkladem, na kterém interpretuji fenomén divoké přírody je projekt atria v Karlínské budově Danube House (obr. 1 - 5), zrealizovaný v roce 2015. Na projektu jsem pracovala spolu s architektkou Martinou Sarvašovou s tím, že koncept projektu jsem přinesla do návrhu já, v tu chvíli ještě zcela nereflektovaně s ohledem na fenomén divoké přírody či popisované estetiky. Zadáním bylo navrhnout prvek zeleně do reprezentativního, veřejně přístupného prostoru atria s odkazem na formu stávající zeleně v prvním patře.

Na základě „čtení“ domu, jsem nakonec přišla se zcela jiným přístupem. Návrh zelené instalace reaguje na modernistický koncept budovy, který se projevuje skrz prvky transparence, reflexivity a členitosti. Prostor atria je pak jediným místem, které působí prázdně a svojí prázdnotou okolní dobře vyvažuje geometrickou roztržitost, která se ještě násobí v odrazech reflexivních materiálů. Tuto vlastnost atria jsem chtěla charakterem zelené instalace v návrhu jednoznačně podpořit, spíše než atrium „naplnit“. I tak je ale atrium v detailu poměrně členěno – různá dlažba, rastr sloupů, členění skleněné fasády... proto jsem už předem zavrhl použití jakékoli další geometrie. Další fakt, který ovlivnil návrh, je propojení atria s exteriérem skrz zcela prosklenou fasádu, pokračující rastr sloupů a stejnou dlažbu, díky čemuž se oba prostory vizuálně mísí. Venkovní zezeň tak prostupuje dovnitř atria. Exteriér domu jako obraz. Charakter exteriérové zeleně je navržen jako jakási luxusní upravená imitace přirozeného břehu řeky (neupravený terén s řekou se nachází hned za touto vrstvou, ale z atria vidět není). Pás zeleně pak v druhém plánu opticky doplňují „autentické“ pobřežní stromy.

Na tomto základě jsem přišla s konceptem organického prvku, který vzniklým kontrastem podpoří význam stávající geometrie, zároveň se v budově neztratí, ani nenaruší architektonickou celistvost atria. Navrhla jsem do prostoru atria zavést Vltavskou morénu, vlnu exteriérové zeleně (navazující na stávající venkovní úpravu), zabíhající od řeky až k vodnímu prvku v interiéru s charakterem zátopové vlny.

„Vlna by se dala též interpretovat jako biokoridor propojující dva vodní prvky či organizmus zeleně zabíhající až do vnitřku budovy. V interiéru by tak mohla vzniknout velmi přírodní instalace s jedním nejsilnějším prvkem - kamennou morénou a několika dalšími menšími zelenými či kamennými prvky sloužícími k propojení i k sezení“ (autorka, prezentace projektu 2015).

Zelená vlna sestávající z několika ostrůvků zeleně s modelovaným terénem, dva vzrostlé solitérní stromy, velké říční valouny pokryté mechem a dřevěné molo umístěné nad stávající vodní prvek měly za cíl vytvořit v prostoru jakousi divokou oázu, vlnu přivádějící chaos od řeky až do

interiéru objektu mezi prosklené výtahy a manažery v obleku. Při realizaci musely být interiérové druhy přizpůsobeny klimatu atria, vznikl tak podobný efekt, jako u výše popisovaného atria Intensa Sanpaolo office building. Oproti původní představě bylo potřeba přehodnotit použití mečů na kamenech z důvodu nevhodnosti vnitřního prostředí.

Vzhledem k tomu, že projekt atria Danube house byl jeden z mých prvních návrhů čistě z oblasti zahradní architektury, bez předchozí znalosti jejích principů jsem mnou zvolený přístup nereflektovala. V rámci návrhu jsem o fenoménu divoké přírody nijak neuvažovala, vzhledem k atributům a způsobu uvažování, které jsem v návrhu uplatnila, jsem se již v poli fenoménu ale nepochybně pohybovala díky (začínající) praxi v atelieru Flera, také díky předchozí orientaci směrem k přírodovědným disciplínám a environmentální estetice. Novou estetiku fenoménu jsem návrhem pomáhala zároveň vytvářet.

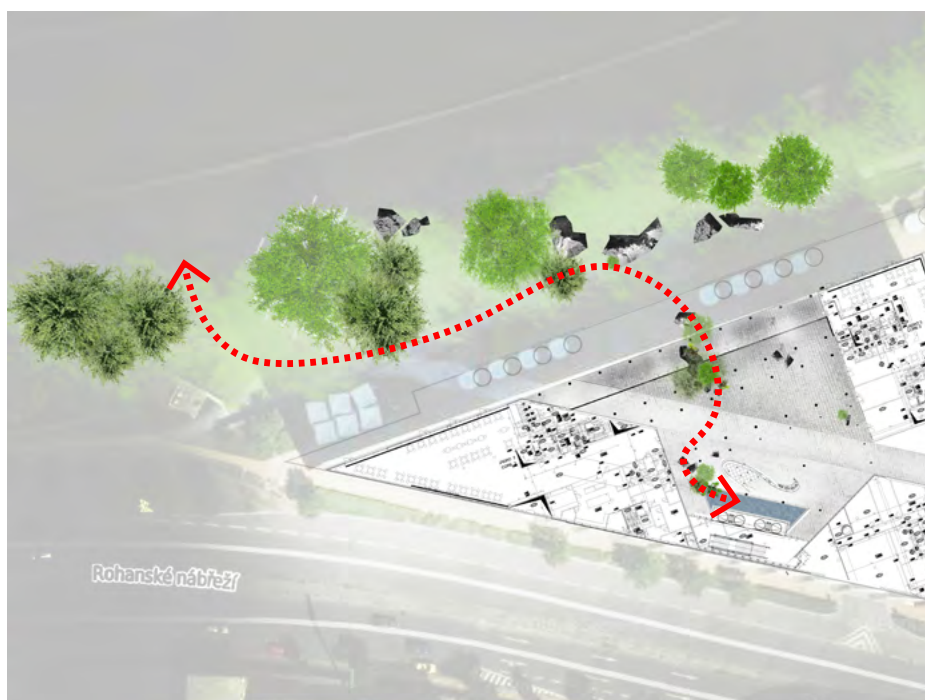
Danube house - atrium, autoři - Alice Boušková, Martina Sarvašová, atelier Flera

obr 01, 02



obr 03, 04

Danube house - atrium, autoři - Alice Boušková, Martina Sarvašová, atelier Flera



05 Závěr

Výzkum by mohl jistě dál pokračovat, v průběhu nacházím další témata, která nabízí nové informace a nové prostory. V závěru práce bych chtěla shrnout výsledky výzkumu, který je ohraničen tak, aby vyhovoval diplomové práci.

Zaměřila jsem se na specifickou formu přírodní inspirace, které jsem si začala všimnout přibližně před dvěma lety na různých místech a v různých uměleckých oborech včetně architektury, projevující se důrazem na přirozenost, spontánnost a divokost. Přemýšlela jsem, jak by se dalo toto téma teoreticky uchopit, pole výzkumu jsem následně zaměřila na obor architektura, což mně ze všeho nejdříve přivedlo k pojmu krajina. V teoretické části práce jsem sledovala vývoj lidského (evropského) oceňování krajiny, které nebylo vždy tak samozřejmé, tak jako dnes. K estetickému uchopení krajiny je klíčová role pozorovatele, která vzniká pouze na základě možnosti distance (Williams in Gibas 2005). Společností upřednostňovaný typ krajiny se pak v průběhu jejího vývoje mění.

Se zvyšujícím se pocitem bezpečí a „pochopením“ přírody a krajiny, se zvětšuje i potřebná distance. Oproti počáteční zálibě v harmonické krajině řádu, ideální krajině, která byla sociálním konstruktem, je možné začít obdivovat i skutečnou přirozenost přírody v její divoké, svobodné - chaotické podobě.

K této přírodní estetice se společnost později obrací v reakci na důsledky modernity, kdy se v postmoderní společnosti začíná projevovat environmentální citění. To není tolik reakcí na reálné zhoršení lidských životních podmínek, jako na pocit odcizení a vykořenění, zapříčiněné právě krizí společenských hodnot (viz např. Giddens 2003 a Komárek 2008). Stabilizujícím aktem se pak jeví obrát k autenticitě. Reakce na postmoderní nestabilitu je tedy spojena s hledáním podstaty věci, jejím původem, pravostí, originalitou. Autentické se dotýká tradice, emocí, materiálu i hodnoty stáří a mimo jiné se projevuje právě znovuoživeným zájmem o přírodní estetiku divokosti, jakožto původní, autentickou podobu přírody a krajiny.

Během výzkumu jsem s aktéry promýšlela potřebu autenticity, kterou se snažili vkládat do svých projektů. Prvek autenticity jsem našla jako něco zcela nového, jako výchozí bod pro další konceptualizaci tématu. Zkoumaní aktéři významně zdůrazňují potřebu autenticity ve

svých projektech, používají slova a pojmy, které ukazují na projev autenticity, avšak ne příliš reflektovaně. Koncept autenticity jsem si tak vytvořila jako vstup, motivaci pro vytváření fenoménu divoké přírody. Divoká příroda sama o sobě není primárním cílem architektů, ale je jím hledání autenticity.

Zkoumaný pohyb k autenticitě jsem nazvala fenoménem divoké přírody, který jsem konceptualizovala jako současný významný inspirační prvek a jehož projevy v architektuře byly předmětem mého výzkumu.

V architektuře jsem pro popis zkoumaného fenoménu konceptualizovala dvě inspirační linie. První linii jsem nazvala Estetikou divoké přírody, druhou linií je pro mě Rurální estetika.

Rurální estetika, jak je zmíněno výše, je již v architektuře zkoumána a není tak primárně předmětem mé práce. V rurální estetice však také shledávám projev fenoménu divoké přírody. V rurální estetice jsem se k fenoménu divoké přírody dostala skrze tematizaci louky a krajinného rázu. Navzdory antropogennímu původu louky pracují aktéři s prvkem louky tak, že ji uvažují také jako divokou. Divokost louky je aktéry shledávána v tom, jak se biologicky louka a luční společenství projevují. Louka je pro aktéry dynamická, plní ekologické funkce, má vyšší míru autoregulace, vyšší biodiverzitu, menší míru předvídatelnosti vývoje. Mohla bych říct, že louka je pro aktéry v porovnání s dosavadními architektonickými prvky směsí plevelu, hmyzu, a všeho, co se z doposud z řádného záhonku vyhánělo. Ekologická funkce louky je pro aktéry projevem přírody ve své divokosti.

V průběhu výzkumu jsem zkoumala projev divoké přírody i při tvorbě krajinného rázu. Krajinné prvky, které původně zastávaly „jen“ ekologickou funkci, a které zaváděli ekologové, jsou nyní přebírány architekty jako estetické prvky. Tyto krajinné prvky vykazují ekologické funkce, což je aktéry představováno, podobně jako u louky, jako projev divoké přírody.

Estetika divoké přírody odkazuje přímo k autenticitě přírody, k její původní podobě a původní druhové skladbě, a to ve smyslu chaosu přírody, který stojí proti ustanovenému kulturnímu řádu. Pro popis estetiky divoké přírody jsem použila dva koncepty. Koncept nové divočiny a koncept americké divočiny.

Nová divočina se v architektuře projevuje tím, že architektura přebírá a uplatňuje její estetiku. Jde o estetiku divoce se projevujícího biologického společenství. Estetiku divoce se projevujícího divokého společenství architekti cíleně vytváří a používají ve svých projektech k tomu, aby

projekty získaly právě prvek autenticity.

Americká divočina odkazuje na původní přírodní struktury velkého měřítka (např. v americkém prostředí). V architektonických projektech je americká divočina pojímána skrze odkazy na původní, autentické typy prostředí (les, bažina, prairie...). Tím má být v projektech navozen pocit původnosti, autenticity.

Poetický obal, narativní přístup, novodobé mýty, pohádky, lidové příběhy, posvátno, tradice... to vše tvoří formu, skrz kterou se projevuje potřeba autenticity a skrz kterou se projevuje i fenomén divoké přírody. Právě v mýtech a tradicích je dichotomie kultura - divočina implicitně obsažena, z toho důvodu je tak jednoduché prvky obou inspiračních linií propojovat.

Proto nalézám projekty, jako je Efemér, kde jsou k „oživení rituálů a kulturních zvyků“ (spojených s květinami) používány rostliny původem z industriálního městského prostoru ve formě nové divočiny nebo nacházím projekty interiérů „designovaných“ pomocí žebříku na stěně i jeleních parohů a liščí kůže zároveň.

Cít pro estetiku divokosti v rámci postmoderní tendence hledání autenticity aktéři mimo jiné získávají skrz formu autentického turismu. Díky tomu se dostávají do prostředí přírody, kterou za autentickou a původní považují. V tomto prostředí se pak učí vnímat estetiku volné a divoké přírody podobně, jako umělci romantismu. Jestli někdo učí lidi z města, stejně jako „domorodce“, obdivovat estetické hodnoty místního kraje, pak to jsou právě oni (i dnes) nepříliš oblíbení intelektuálové a umělci, mířící do „divočiny“ již od dob romantismu. Aktéři mého výzkumu jednájí právě tímto způsobem. Skrz estetiku fenoménu divoké přírody v jejich projektech přinášejí laické veřejnosti možnost tuto estetiku divokosti uchopit a pochopit, čímž zároveň umožňují přesah k vnímání přírody jako takové, přírody o sobě.

Fenomén divoké přírody v architektuře je tedy komplexní vyjádření toho nejvíce archetypálního, o čem lze uvažovat, v rámci hledání a vnášení autenticity do architektonického projektu.

Zároveň by se dalo říct, že vzhledem k naší současné kulturní pozici, kde je všude okolo řád, obdivujeme formu divokosti, která nás příliš neohrožuje a využíváme ji v naší poměrně rigidní západní společnosti jako kontrastní, osvěžující, lehce exotický a hlavně – autentický prvek.

06 Bibliografie

- BINKA, B., DADEJÍK, O., STIBRAL, K., 2009. *Eds.: Krása, krajina, příroda II.: Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí.* Muni Press, Brno
- BISGROVE, R., 2008. *William Robinson: the wild gardener.* Frances Lincoln Limited Publishers, London
- BLÁHA, A., 1937. *Sociologie sedláka a dělníka* (Příspěvek k sociologii společenských vrstev). Orbis. Praha
- BUDD, M., 1996. *The Aesthetic Appreciation of Nature.* V: British Journal of Aesthetics, Oxford: Oxford University Press, vol. 36, no. 3, s. 207-222.
- BROTÁNEK, A., 2004. *Pasivní dům: zkušenosti z Rakouska a české začátky.* Veronica, Brno
- BROTÁNEK, A., 2011. *Ekologická architektura v České republice.* Dostupné k 14. 11. 2015 z: <http://stavba.tzb-info.cz/pasivni-domy/7941-ekologicka-architektura-v-ceske-republice>
- CARLSON, A., 2005. *Environmental aesthetics.* The Routledge Companion to Aesthetics. Routledge, New York
- CÍLEK, V., 2002/III. *Kladno - nalezená instalace.* Analogon, č. 36:74-76, Praha
- DAY, Ch., 2004. *Duch a místo.* 1. vyd. ERA, Brno
- DAMEC, J., 2006. *Krajinářská architektura na přelomu 19. a 20. století. Trendy ve veřejné zeleni.* Zahradnická fakulta MZLU, Lednice
- DEJMAL, I., 2001. *Tvář naší země – krajina domova.* Studio JB. Lomnice nad Popelkou
- DISMAN, M., 2002. *Jak se vyrábí sociologická znalost.* Karolinum, Praha
- DLABÁČKOVÁ, B., 2009. *Proměny reflexe krajiny v českém umění a její nové koncepty v posledních padesáti letech se zaměřením na fotografii.* Univerzita Karlova v Praze: diplomová práce. Filosofická fakulta, katedra estetiky.
- DURDÍK, J., „Pozor na lesy!“ In Binka B., Jemelka P. *Počátky českého a slovenského environmentalismu: vybrané kapitoly.* Brno: MUNI PRESS, 2015. s. 9 -25
- ECO, U., 2004. *Dějiny krásy.* Argo. Praha
- ELIADE, M., 1994. *Posvátné a profánní.* Česká křesťanská akademie, Praha
- ELIADE, M., 1999. *Od Zalmoxida k Čingischánovi.* Argo. Praha
- FRANĚK, M., 2004. *Proč milujeme volnou přírodu aneb environmentální preference.* Bedrník: Časopis pro ekogramotnost. Roč. 3, č. 3, s. 19-20. Dostupné k 9. 9. 2015 z <http://www.pavucina-sev.cz/pdf/bedrnik>
- GIBAS, P., 2008. *Industrial nostalgia: The case of Poldi Kladno.* Lidé Města/Urban People 10(2). Dostupné k 15. 10. 2015 z <http://lidemesta.cz/index.php?id=78>
- GIDDENS, A., 2003. *Důsledky modernity.* Slon. Praha
- GRUBEROVÁ, M., 2005. *Děšť v horách rozeznívá bambusy.* Výbor z klasické korejské literátské poezie psané čínsky (hansi). Dharmagaia. Praha

- HÁŠPL, F. The Red Ribbon Tanghe River Park. In *Zahrada-park-krajina* [online]. Dostupné k 21. 12. 2015 z http://www.zahrada-park-krajina.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=127:vodni-svt-gutova-anebthe-red-ribbon-tanghe-river-park-kdo-si-hraje-nezlobi&catid=59:archivarchitektura&Itemid=137
- HENDL, J., 2008. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody, aplikace*. Portál. Praha
- HEŘMANSKÝ, M., 2009/2010. *Kvalitativní analýza dat. In. Úvod do společenských vědních metod*. FHS. UK. Dostupné k 14. 8. 2015 z: <http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=684>
- JELLICOE, G. – JELLICOE, S., 2000. *The landscape of man: shaping the environment from prehistory to the present day*. 3. vyd. London: Thames and Hudson
- KAPLICKÝ, M., 2010. *Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění*. V: Krása – Krajina – Příroda I.: kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině
- KELLER, J., 1995. O vztahu k přírodě: velké hodnoty, drobná očekávání a rozložení postojů v populaci. V: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno
- KLVAČ, P., 2009: *Může být bažina krásná?* Str. 53-61, v: Klvač, P., ed.: *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Masarykova univerzita. Brno
- KLVAČ, P., *Between mythical and post-industrial wilderness*. Anthropologia Integra, Brno: Masarykova univerzita, 2012, roč. 3, č. 2, s. 7 -15
- KLVAČ, P., MUSIL, L., 2012. *Les mezi zahradou a divočinou*. Veronica. Brno
- KOHÁK, E., KOLÁŘSKÝ, R., MÍCHAL, I., 1996. *Závod s časem: texty z morální ekologie*. Torst, Praha
- KOHÁK, E. 1998. *Zelená svatozář. Kapitoly z ekologické etiky*. Sociologické nakladatelství, Praha
- KOMÁREK, S., 2000. *Příroda a kultura*. Vesmír, Praha
- KRATOCHVÍL, P., 2008. *Zelená architektura*, Galerie Jaroslava Frágnera, Praha
- KRATOCHVÍL, Z., 1994. *Filosofie živé přírody*. Herman a synové, Praha
- SÁDLO, J., HÁJEK, P., 2004. "Česká barokní krajina: co to vlastně je?" I. Kulturně antropologická východiska odpovědi. II. Jevy, procesy, interpretace. Sádlo, Jiří - Hájek, Pavel. *Dějiny a současnost. Kulturně historická revue*. 26, č. 3, 4, s. 29-33; 45-49
- LIBROVÁ, H., 1988. *Láska ke krajině?* Blok, Brno
- LYOTARD, J. F., 2002. *Postmoderní situace*. Filosofický ústav AV ČR, Praha
- MACEKOVÁ, M., 2013. *Z čeho vyrůstá ekologická architektura? Důvody vzniku a možnosti hodnocení ekologicky příznivých obytných domů v České republice*. Masarykova univerzita: Disertační práce. Brno
- MIKULÁŠ, R. *Jak funguje nová divočina?* CIO [online], č. 7-8, 2006. Dostupné k 21. 12. 2015 z <http://businessworld.cz/rozhovory/jak-funguje-nova-divocina-3784>
- NORBERG-SCHULZ, Ch., 2010. *Genius loci*. Dokořán, Praha
- NOVOTNÁ, K. In *Zahrada – park – krajina*. Dostupné ke 12. 12. 2015 z: http://www.zahrada-park-krajina.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=280:letniky-z-pimych-vysev-v-brn-rok-pote-kateina-novotna&catid=61:zakladani-a-udrba-zelen&Itemid=122
- OUTDOLF, P., KINGSBURY, N. 2000. *Designing with plants*. 1. vyd. Timber Press, Portland

OUTDOLF, P., In: *Wall Street Journal* (online). Dostupné k 16. 12. 2015 z: <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703421204576327252638228590>

PUNDOVÁ, K., *Šumava jako estetický problém*. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2014. Diplomová práce, Fakulta humanitních studií, Katedra sociální a kulturní ekologie.

PUTNA, M., C. 2003. In HÁJEK, P., *Krajina zevnitř*. Malá skála. Praha

RYŠAVÝ, M., 2008. *Cesty na Sibiř*. Revolver revue. Praha

ŘÍHOVÁ, M. In. JFK 2014. Dostupné k 16. 12 2015 z: <http://jestedfkleci.cz/tag/jfk14#2808/michaela-rihova-jezerni-ostrov-innisfree-jfk14-3>

SÁDLO, J., 2009. Suburbie jako domov. *Zlatý řez – architektura – příroda – kultura* 31. 70-75

SÁDLO, J., HÁJEK, P., 2005. *Krajina a revoluce*. Malá skála. Praha

SÁDLO, J., POKORNÝ P., 1998. *Krajina Pražského east endu*. Vesmír 83/9:525.

SHAMA, S., 2007. *Krajina a paměť*. Argo. Praha

SOURIAU, É., *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994

SOVOVÁ, L. Rohanský ostrov ničeho. In *Sedmá generace* (online). Dostupné k 21. 12. 2015 z <http://www.sedmagerace.cz/text/detail/rohansky-ostrov-niceho>

STELLA, M., STIBRAL, K., 2009. *Opravdu máme rádi savanu? Aneb biopsychologická východiska vnímání*. In *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Masarykova univerzita, s. 8-21, Brno

STIBRAL, K., 2005. *Proč je příroda krásná?: Estetické vnímání přírody v novověku*. Dokořán, Praha

STIBRAL, K., 2011. *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Dokořán, Praha

STIBRAL, K., 2011. *Líbí se nám uschlý les? Slovo estetika k Šumavě*. In: *Ekolist* (online). Dostupné k 16. 12. 2015 z: <http://ekolist.cz/cz/publicistika/eseje/libi-se-nam-zeleny-les-slovo-estetika-k-sumave>

STIBRAL, K., 2006. *Je les krásný? Estetické vnímání lesa a přírody v průběhu staletí*. In. *Dějiny a současnost* (online). Dostupné k 21. 12. 2015 z <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2006/11/je-les-krasny-/>

STIBRAL, K., DADEJÍK, O., ZUSKA, V., 2009. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Dokořán, Praha

STIBRAL, K., Binka, B., Dadejík, O., 2009. *Krása, krajina, příroda II*. Masarykova univerzita. Brno

STRAKOVÁ, M. In *Inspirace 1/2014* (online). Dostupné k 16. 12 2015 z: <http://www.szuz.cz/cs/hlavni-menu/inspirace/ostatni-1/druhove-pestre-smesi>

SUSKE, P., 2008. **Ekologická architektura ve stínu moderny: podstata, principy a mýty**. ERA, Brno

SNYDER, G., 1999. *Praxe divočiny*. Maťa / Dharma Gaia, Praha

SYROVÝ, B., 1987. *Architektura svědectví dob. Přehled vývoje stavitelství a architektury*. Nakladatelství technické literatury. Praha

ŠTEFANOVÁ, M., IN: JFK 2014. Dostupné ke 12. 12. 2015 z: <http://jestedfkleci.cz/tag/jfk14#2839/marie-stefanova-marie-caslavska-a-alzbeta-pomahacova-ram-umelcu-dvur-jogy-a-galerie-jfk14>

TEIGE, K., 1994. *Výbor z díla III - Osvobozování života a poezie*. Aurora. Praha

- VACULÍKOVÁ, P., *Krása území a jeho ochrana. Chráníme ochotněji, účinněji to, co se nám líbí?* BRNO: Masarykova univerzita 2011. Diplomová práce, Fakulta sociálních studií, Katedra environmentálních studií.
- VESELÝ, D., 2009. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*. Academia, Praha
- VINTEROVÁ, L., *Divoká příroda jako inspirace zahradního architekta*. Brno: Mendelova univerzita 2013. Diplomová práce, Zahradnická fakulta.
- ZAHRADNÍČKOVÁ, K., KRÁLÍKOVÁ, L. *Efemér jsou květinové bohyně z Rosické*. In Radio Wave. Dostupné k 21. 12. 2015 z http://www.rozhlas.cz/radiowave/spolecnost/_zprava/efemer-jsou-kvetinove-bohyne-z-rosicke--1318608
- ZEMKOVÁ, M., 2008. *Phenomenon of „New wilderness“, Importance of spontaneous urban green areas described on the example of the capital city of Prague*, MA diss., Czech University of Life Science in Prague
- ZEMKOVÁ, M., 2009. *Nová divočina – její biodiverzita a estetika*. In *Krása, krajina, příroda II*, ed. Karel Stibral, Bohuslav Binka and Ondřej Dadejčík, Brno: Masarykova univerzita
- ZEMKOVÁ, M., 2011 In Gibas, P., Pauknerová K., Stella M. et. Al. *Non-Humans in Social Science. Animals, spaces, Things*. Pavel Mervert 2011 Červený Kostelec. 181-188
- ZEMKOVÁ, M. *Nová divočina*. In *Nový prostor*, č. 356 [online]. Dostupné k 21. 12. 2015 z <http://www.novyprostor.cz/clanky/356/nova-divocina.html>
- ZRZAVÝ, J. *Případ turecké myši aneb Věda a ochrana přírody*, část první. Dostupné k 20. 10. 2015 z <http://ekolist.cz/cz/publicistika/nazory-a-komentare/pripad-turecke-mysi-aneb-veda-a-ochrana-prirody-cast-prvni>
- Zásady pro kategorizaci chráněných území na základě managementu*. 2001. Edice PLANETA. Ročník IX, číslo 5/2001. Ministerstvo životního prostředí

Webové stránky projektů:**Akademický háj**

- Dostupné k 16. 12. 2015 z https://www.facebook.com/akademicky.haj/info/?tab=page_info

Cabin porn - Dostupné k 5. 12 2015 z: <http://cabinporn.com/>

Finský pavilon Expo Hannover 2000 - Dostupné k 8. 12. 2015 z: <http://sarc.fi/en/>

Francouzská národní knihovna - Dostupné k 10. 12. 2015 z: <http://www.archdaily.com/103592/ad-classics-national-library-of-france-dominique-perrault-2>

High line - Dostupné k 10. 11 2015 z: <http://www.thehighline.org>

Chata u jezera - Dostupné k 16. 12 2015 z <http://www.earch.cz/cs/revue/vitezem-grand-prix-architektu-2015-se-stala-chata-u-jezera-od-fam-architekti>

Intesa Sanpaolo office building - Dostupné k 10. 11 2015 z <http://www.archdaily.com/630496/intesa-sanpaolo-office-building-renzo-piano>

Letničkový záhon, Stromovka - Dostupné ke 2. 12 2015 z http://portalzp.praha.eu/jnp/cz/priroda_krajina_a_zelen/parky_a_zahrady/rozkvetle_letnickove_zahony_pred_Slechtovkou_72015.html

Laboratoř ticha EXPO Milán 2015 - Dostupné k 5. 12. 2015 z: <http://www.fullcapacity.cz/project/laborator-ticha/>

Lurie garden - Dostupné k 5. 12. 2015 z: <http://oudolf.com/garden/lurie>

Mongol & Efemér & nová divočina - Dostupné k 16. 12 2015 z: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.479081485562306.1073741837.192499584220499&type=3>

Posed - Dostupné k 10. 9 2015 z: <http://www.posedli.cz/>, <https://www.facebook.com/posedli>

Poldi Kladno parkem - Dostupné k 10. 11 2015 z <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.974112062649499.1073741921.156160007778046&type=3>

Rakouský pavilon EXPO Milán 2015 - Dostupné k 5. 12. 2015 z: <http://www.archdaily.com/629540/austria-pavilion-nil-milan-expo-2015-team-breathe-austria>

Swamp garden - Dostupné k 15. 8. 2015 z http://www.west8.com/projects/swamp_garden

Tajga Bezděskaja - Dostupné ke 2. 9. 2015 z: <http://ekolist.cz/cz/kultura/clanky/na-hrane-umeni-a-vedy-tajga-bezdezskaia>

The Lowline park - Dostupné k 10. 12.2015 z: <http://www.thelowline.org/>

The Red ribbon Tanghe river park, Univerzitní kampus v Shenyang - Dostupné k 10. 8 2015 z: <http://www.turenscape.com/english/projects/project.php?id=443>

Trvalkové záhony, Jíčínská ul. - Dostupné k 8. 12. 2015 z: <http://www.a05.cz/aktualne>

Vnímání prostoru - Dostupné ke 12. 12. 2015 z: <http://www.gjf.cz/press/vnimani-prostoru-ivan-kolecek/>