



ZAHRADA

PŘIROZENOST A UMĚLOST

Karel Stibral, Ondřej Dadejčík, Jan Staněk (eds.)

DOKOŘÁN

Stibral, K., Dadejík, O., Staněk, J. (eds.)

Zahrada

Přirozenost a umělost

(Krása, krajina, příroda IV)

Tato publikace vychází s podporou Filozofické fakulty a Katedry společenských věd Pedagogické fakulty Jihočeské Univerzity v Českých Budějovicích a Společnosti pro estetiku při AV ČR.

Recenzovali

Mgr. Michal Andrlé, Ph.D.

Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Mgr. Michaela Zemková

Text © autoři jednotlivých kapitol

Eds. © Karel Stibral, Ondřej Dadejík, Jan Staněk

Obrazová příloha, obrázky na obálce © Jiří Němec

Obálka © Karel Stibral, Matouš Mihaliček

Na obálce byl použit ornamgram Jiřího Němce Mravenci II (z roku 2011).

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této publikace nesmí být rozmnožována a rozšiřována jakýmkoli způsobem bez předchozího písemného svolení nakladatele.

Zahrada

Přírozenost a umělost

(Krása, krajina, příroda IV)

Druhé vydání v českém jazyce (první elektronické)

Editoři: Karel Stibral, Ondřej Dadejík, Jan Staněk

Jazyková korektura: Vanda Vicherková

Publikace neprošla jazykovou korekturou v nakladatelství

Grafická úprava: Matouš Mihaliček

Konverze do elektronické podoby: David Greguš

Vydalo nakladatelství Dokořán v roce 2012, Holečkova 9,

150 00 Praha 5, www.dokoran.cz

(583. publikace, 103. elektronická)

ISBN 978-80-7363-519-0

Obsah

Vlastimil Zuska Úvodní slovo	5
Jan Staněk, Ondřej Dadejčík, Karel Stibral Zahrada – mezi přirozeností a umělostí	7
Stanislav Komárek Příroda a kultura	23
Karel Stibral Živé organismy v bio artu: biologie, šlechtitelství a umění 20. století	37
Jan Staněk Příbytek <i>nevímčeho</i> a umění líbit se	57
Jakub Stejskal Lež parku a pravda zahrady. Poznámky k jednomu Hegelovu obratu	74
<i>Obrazová příloha:</i> Jiří Němec Ornagramy aneb Co se děje na mojí zahradě?	93
<i>Doprovodný text k příloze:</i> Jiří Zemánek Ornagramy Jiřího Němce	103

Štěpán Kubalík Patří krása zahrady umění, nebo přírodě?	105
Vlastimil Zuska Zahrada není příroda (a vice versa)	121
Martin Kaplický Estetická zkušenost a zahrada	134
Ondřej Dadejík Estetické oceňování zahrady jako zahrady (a nikoli jako umění nebo jako přírody)	148
Olga Lomová Odložená maska krajiny: k Po Ťü-iho pojetí zahrady	165
Jiří Mareček Funkce a formy zahrad jako inspirační zdroj zahradní a krajinné architektury	186
Miloš Pejchal „Přírodní zahrada“ a krajinářská architektura	203
Radek Mikuláš Zahrady zbavené lidské péče	220
Summary	233

Úvodní slovo

Vlastimil Zuska

Do pomalu, ale jistě a utěšeně rostoucí tematické řady (kolektivních) monografií přibývá další, téměř logicky „vynucený“ čtvrtý svazek. Do zkoumání vztahu člověka k přírodě a její manifestní zástupkyni krajině, v mnohých fasetách od zobrazení přírody v literatuře či malířství přes různost vztahování se k přírodě a krajině po reflexi současného nástupu environmentální estetiky, těsně až volně spjaté s ekologií a ochranářstvím přírody, se takřka nutně vsouvá mezičlánek nebo svého druhu nárazník mezi (divokou) přírodou a „druhou přírodou“ lidské kultury, totiž právě zahrada.

Sémantické pole tohoto slova je značně široké, což naznačuje důležitost a historickou váhu zahrady v dějinách lidských civilizací. Pochopitelně žádný spis nemůže obsáhnout všechny možné významy, souvislosti, konotace a asociace, marně bychom v prezentovaných textech hledali například metaforické použití „zahradky“ Françoise Rabelaise. Záběr je i tak značný, záměr nosný, zájem velký a soustředil filozofy, biology, estetiky, literární vědce a další odborníky. Dominantní však zůstává zřetel estetický a nepřekvapí, že hlavním či sekundárním tématem několika studií je (možná) specifická zahrada jako objektu estetického vnímání a hodnocení, tedy snaha nepodřazovat estetické oceňování zahrady ani pod „rubriku“ estetika přírody, ani pod umění či „artworld“ a zdůvodnit tuto specifickou.

Na nejobecnější úrovni – lapidárně řečeno – můžeme prezentované studie „obkroužit“ třemi komplementárními pohyby: dovnitř, ven a uzavřít. Na zahradu tedy pohlížíme jak/bud' jako na dílčí vtažení přírody do sféry domova, stejně tak/nebo na expanzi obydlí směrem k přírodě, konkrétněji krajině, a konečně jako na relativní uzavření či zacyklení tohoto primárního dvojpohybu do zahrazené enklávy. Zásadní je zde právě průnik a případná

syntéza *de facto* protiběžných pohybů, které můžeme vysledovat jak na materiální či fyzické úrovni – více či méně umělé tvarování přírodních útvarů živých i neživých, částečná „ponechavost“ svobody přírodních procesů a organismů i v rámci pěstěné zahrady –, tak i na úrovni mentálních aktů při recepci zahrady, kde se může uplatňovat několik kognitivních strategií, včetně estetické recepcce. Právě při estetické recepci se ovšem nabízí několik alternativních přístupů či postojů a (ne)adekvátnost každého z nich je jedním z podstatných témat knihy.

Syntetizující průnik všech tří naznačených směrů vztahování v recepci zahrady umožňuje inspirativní vhledy nejen do specifčnosti estetické i mimoestetické recepcce zahrady v celé škále rozsahu tohoto konceptu, tedy včetně parku na jedné straně a zanedbané až opuštěné zahrádky na straně druhé, ale derivativně i do problematiky přírodního estetična, environmentální estetiky, krajinného rázu a v neposlední řadě i do sporů o estetičnost současného umění a kultury.

Popíšeme-li v návaznosti na tradiční pojmání estetického prožitku a estetického postoje recepci zahrady, přírodního estetična i uměleckých děl jako otevření se, vyjití vstříc stimulujícímu poli sensorických dat a jako souběžné vtažení rezultujících významů do ego-sféry recipienta, s následným syntetickým scelením obsahů aktů i aktů samých do komplexního celku estetického objektu, pak se zahrada ve své unikátní pozici „mezi“ intencionálním rámcem lidské kultury a předpokládanou estetickou nezáměrností přírody vykazuje jako zvláště vhodný objekt zkoumání, a to díky relativní vyváženosti aspektů, ke které u jiných objektů nedochází.

Jsem přesvědčen, že prezentovaný soubor studií osloví nejen úzce zaměřené specialisty v „dotčených“ oborech, ale i širší okruh zejména českých čtenářů, mimo jiné pro téměř unikátní tuzemský fenomén zahrádkářství (viz zahrádkářské kolonie), dokládající takřka existenciální rozměr zahrady pro (nejen) českou kulturu, umění i každodenní život.

Zahrada – mezi přirozeností a umělostí

Jan Staněk, Ondřej Dadejčík, Karel Stibral

„Zahrada byla prvotním dobrodiním Boha, prvním útočištěm šťastného člověka; touto ideou, od věků posvátnou pro všechny národy, se řídila i samotná příroda, jež vnuká člověku potěchu ze vzdělávání zahrady jakožto nejjistější prostředek proti nemocem duše i těla.“

Girardin

„... musíme obdělávat svou zahradu.“

Voltaire

Slova, jimiž Voltaire uzavírá *Candida* (*Candide, ou l'Optimisme*, 1759), bývají čtena jako výraz jeho pesimismu a výzva k odvratu od světa velkých dějin a nebezpečných veřejných záležitostí, výraz přesvědčení, že jen pokud si budeme vskrytu hledět svého, můžeme dospět k něčemu, co připomíná štěstí. Někteří vykladači zase zdůrazňují spíše ono „obdělávání“ a místo rezignovaného postoje vidí apel k činnosti, naději, že usilovná práce musí přinést své plody, ať už je svět jakýkoliv. Rozličnost, dokonce protichůdnost interpretací pověstného „*il faut cultiver notre jardin*“ je daná jistě i rozličnými přístupy k tomu, čím by vlastně měla být „naše zahrada“. Zastánci pesimističtějšího a egoističtějšího čtení vidí zahradu jako místo, jehož podstatou je co možná největší oddělenost od světa „venku“ (práce na takové zahradě je pak především prací v zájmu nás samotných, případně našich nejbližších), setkáme se ale i s výklady, pro něž *notre jardin* splývá se světem vůbec a *Candidovo* prohlášení se stává výzvou ke společnému úsilí o to, učinit z něj lepší místo, byť patrně nikdy nebude tím nejlepším z možných světů.¹ Ve zmíněných výkladech se doplňují

¹ K různým interpretacím závěru *Candida* srov. Bottiglia, W. F.: „Candide's

dvě roviny pojmání zahrady, první, chápající zahradu jako konkrétní prostor skrytosti před světem, a druhá, na níž je zahrada v první řadě místem symbolizujícím světový řád a jeho poznávání. Sklon k nabalování symbolických významů je zahradě vlastní: byl by závěr Voltairova románu takovým soustem pro vykladače, pokud by se zde dál mluvilo o Candidově „usedlosti“ (*métairie*)? Pro zahradu je navíc typické, že dokáže být prostorem významů zcela protikladných, například prostorem nevinnosti dětství i ztráty nevinnosti, prostorem bezčasí rajske dokonalosti i pomíjivosti všeho nebo, jak je vidět na příkladu z Voltaira, prostorem života určovaného skrytostí a privátností i života angažovaného ve prospěch lidského rodu. K mnohoznačnosti zahrady a jejímu hojnému využívání literaturou podstatně přispívá i to, že je čím-si přirozeným i umělým zároveň, zvláštním produktem přírody i umění. Právě rozpolcenost či kolísání mezi přirozeností a umělostí představuje jeden z ústředních bodů novověkých úvah o povaze „umění zahrad“, nutně je také středobodem uvažování o estetice zahrad, a tedy i hlavním spojujícím tématem většiny kapitol této knihy.

Candidova zahrada je zahradou „užitkovou“, obdělávanou kvůli výnosu: dalším základním typem je pak zahrada „okrasná“. S dotýcným rozlišením se pravidelně setkáváme ve slovníkových a encyklopedických definicích zahrady. Například Samuel Johnson ve svém *Slovníku anglického jazyka* (*Dictionary of the English Language*, 1755) pod heslem *Garden* uvádí: „*Ohrazený kus půdy, obdělávaný s mimořádnou péčí, osázený bylinami či ovocem kvůli potravě nebo rozvržený pro naši potěchu.*“² Heslo *Jardin* v Diderotově a d'Alembertově *Encyklopedii* (*L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des arts et sciences*, 1751–1772) zase začíná následovně: „*Místo umně osázené a obdělávané, ať už pro naše potřeby či pro naši potěchu.*“³

Garden“, *PMLA*, 5/1951, s. 722–725. Srov. též Harrison, R. P.: *Gardens. An Essay on the Human Condition*. Chicago & London: The University of Chicago Press 2008, s. x.

² „*A piece of ground inclosed, and cultivated with extraordinary care, planted with herbs or fruits for food, or laid out for pleasure.*“ Johnson, S.: *Dictionary of the English Language*. London: Rivington (et al.) 1785, sv. 1., s. v. „Garden“.

³ „*Lieu artisement planté & cultivé, soit pour nos besoins, soit pour nos plaisirs.*“ Diderot, D., d'Alembert J. Le R. (eds.): *L'Encyclopédie*,

Podobné výměry oddělují užitek od požitku, zahrada ovšem platí i za exemplární spojení obojího – slavné pojednání René-Louise de Girardina o *landscape gardens* to zdůrazňuje přímo v titulu: *O vytváření krajin, neboli o prostředcích zkrášlování přírody kolem obydlí spojujícího příjemné s užitečným* (*De la Composition des paysages, ou des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, 1777). Vztah mezi příjemným a užitečným je odvěkým tématem uvažování o umění a umění zahrad není výjimkou. Jak ještě uvidíme, příkaz spojovat *utile* a *dulce* není jediným původně rétorickým, případně poetickým předpisem, který umění zahrad vstřebává. Rozhodně však nebyl přijímán bezvýhradně: třeba Humphry Repton měl za to, že „*profit*“ a „*ornament*“ jsou neslučitelné a že tzv. *ferme ornée* coby kombinace statku a parku je nemožností.⁴ Jiní autoři, jako Thomas Whately, zase chápali oddělování užitek a okrasné funkce za původ „špatného vkusu“ v zahradnictví, neboť vedlo ke geometrizování zahrad a jejich přílišnému oddělování od okolní krajiny (na „*ornamented farm*“ je pro Whatelyho naopak nanejvýš přitažlivé právě slučování užitečného a příjemného).⁵

Historikové zahradnictví se každopádně shodují na tom, že zahrada okrasná vznikla velmi pozvolna ze zahrady užitkové či „kuchyňské“:⁶ i bájná zahrada Alkinoova, jejíž popis u Homéra ovlivnil umění zahrad způsobem jen těžko přecenitelným, měla především nést plody.⁷ Otázka rozdílu mezi estetickým oceňováním zahrady užitkové a okrasné, resp. vztahu praktické a estetické funkce zahrady, je pochopitelně jedním z témat, s nimiž

ou *Dictionnaire raisonné des arts et sciences*. Paris: Le Breton, n. d., sv. 8, s. v. „Jardin“.

⁴ Srov. Repton, H.: „Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening“, v: Repton, H.: *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton, Esq.* London: J. C. Loudon 1840, s. 207–208.

⁵ Srov. Whately, T.: *Observations on Modern Gardening*. London: T. Payne 1777, s. 161.

⁶ Je možné si ovšem představit i kombinaci různých motivů stojící na začátku zahradnictví. Stejný problém je s objevením se domestikovaných zvířat – jejich chov na začátku možná nebyl motivován užitkově, ale třeba i nábožensky apod.

⁷ Srov. např. Walpole, H.: *Essay on Modern Gardening*. Canton (Penn.): The Kirgate Press 1904, s. 1–5. K zahradě Alkinoově srov. tamtéž, s. 5–9.

se setká i čtenář této knihy – ať už pozornost směřuje k okrasné zahradě či nikoli –, a to zejména v kapitolách zabývajících se problémy spojenými s pojmáním zahrady jako uměleckého díla. Nepůjde zde tedy z velké části ani tak o „zahradničení“ či „zahrádkářství“ (byť se také zohledňují⁸), jako o činnost „zahradníků“ ve smyslu, který slovu *jardinier* připisuje Jean-Marie Morel: „Zahradníkem rozumím umělce majícího vkus, jenž rozvrhuje zahradu, nikoliv toho, kdo je obdělává.“⁹

Umění zahrad

V předchozích odstavcích se již několikrát objevil pojem „umění zahrad“ (*art des jardins, garden art, Gartenkunst*).¹⁰ To tradičně zahrnuje nejen vytváření zahrad, ale i parků, statků a krajin a je řazeno mezi krásná umění do těsné blízkosti malířství, přesněji řečeno krajinářství (např. Immanuel Kant řadí umění zahrad přímo do malířství).¹¹ Stejně jako bylo oblíbeným námětem úvah hledání (či odmítání) paralel mezi poezií a malířstvím, i promýšlení poměru mezi uměním zahrad a malířstvím zaměstnalo řadu teoretiků. Předmětem svárů byla především otázka, zda by se mělo umění zahrad řídit principy malířství, případně jakými, a zda nemá umění zahrad blíže k architektuře. Předpokládaná příbuznost obou uměleckých druhů se zakládala mimo jiné na přesvědčení, že jak malíř, tak zahradník (ve výše upřesněném smyslu) by neměli dělat nic jiného než studovat přírodu a potom z ní vybírat – následná kompozice je tedy jakousi *vybranou přírodou* (*gewählte Natur, nature choisie*),¹² vybranou především

⁸ Viz třeba kapitola Martina Kaplického.

⁹ „*Par Jardinier, j'entends l'Artiste de goût qui compose les Jardins, & non celui qui les cultive.*“ Morel, J.-M.: *Théorie des jardins*. Paris: Pissot 1776, s. 7.

¹⁰ Autoři jednotlivých kapitol ovšem užívají i výrazů „zahradnictví“, „zahradní umění“, „umělecké zahradnictví“, „okrasné/dekorativní zahradnictví“, „zahradní architektura“, „krajinná/krajinářská architektura“, „zahradní tvorba“.

¹¹ Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975, s. 136.

¹² Srov. Hirschfeld, C. C. L.: *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig: Weidmann 1779, sv. 1, s. 146–148. Girardin používá výraz „*nature choisie*“ jako synonymum pro „krajinu“ (*paysage*). Srov. Girardin, R.-L. de: *De la composition des paysages*. Genève & Paris: P. M. Delaguette 1777, s. 1.



Obr. 1. Pokus o sjednocení krásy a užitečnosti v zahradní architektuře: ferme ornée. Zde výjev ze šedesátihektarové Woburn Farm na rytině Luka Sullivana z r. 1756.

ve smyslu zhuštění toho „nejlepšího“, co se v přírodě nachází (v případě zahrady i toto zhuštění mělo původně utilitární podobu: na malé ploše soustřeďovala to, co bychom jinak museli pracně shánět po lesích a lukách).¹³ Definice umění zahrad, která se objevuje v Latapieho francouzském překladu Whatelyho pojednání a podle které se jedná o „umění co nejdokonaleji uspořádat přírodní předměty“¹⁴, by tedy měla vystihovat i povahu malířství pojímaného jako umění hovořící „řečí věcí“ či „přirozených znaků“, na rozdíl od poezie, jež užívá znaků arbitrárních.¹⁵ Umění zahrad v očích svých přívrženců někdy malířství i předstihovalo, zejména proto, že se nespokojuje s pouhým napodobováním; viz například hodnocení Hirschfeldovo: „Umění zahrad překonává

¹³ Poukazuje na to třeba Walpole na samém začátku svého *Eseje o moderním zahradnictví*. Srov. Walpole, *Essay*, s. 1.

¹⁴ „... *l'art de disposer de la maniere la plus parfaite les objets de la nature*.“ Whately, T.: *L'Art de former les jardins modernes ou L'Art des jardins anglois*. Přel. F.-de-P. Latapie. Paris: Jombert 1771, s. 216.

¹⁵ Srov. např. Marshall, D.: „Literature and the Other Arts“, v: Nisbet, H. B., Rawson, C. (eds.): *The Cambridge History of Literary Criticism: The Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, s. 692–693.

*krajinomalbu, stejně jako příroda překonává svou kopii.*¹⁶ V tomto pojetí zahradník nevytváří nějaký proti přírodě stojící artefakt, její napodobeninu, ale pouze vylepšuje přírodu samotnou – k tomu ostatně ukazuje výraz *improver*, jímž byl zahradník či *landscape gardener* v anglických textech o umění zahrad často označován.

Otázka způsobů, jakými umění zahrad může napodobovat přírodu a zda bychom měli zahradu považovat za napodobení přírody, představuje jedno z nejvydatnějších témat estetiky zahrad, jímž se v různých souvislostech zabývá i řada následujících kapitol.¹⁷ (Zde je na místě poznamenat, že mluvili se v nich o „přírodě“, jedná se o viditelný soubor přírodních jsoucen, tedy to, co dává dohromady člověkem nedotčenou krajinu („divočinu“), nikoliv o nějakou původní tvořivou sílu působící ve světě.¹⁸) Zmíněná otázka souvisí s vývojem názorů na to, do jaké míry, případně zda vůbec by se umění nebo umělost v zahradě měly jevit. Dotyčný problém vyvstává před uměním zahrad až v období renesance, kdy se nově¹⁹ objevuje estetické oceňování přírody ve smyslu oceňování krajiny a rovněž oceňování půvabu „přirozenosti“, která ovšem často není ničím jiným než dokonalou kultivací.²⁰ (Zobrazení krajiny v renesančním umění bylo

¹⁶ „... im Grunde die Gartenkunst die Landschaftmalerey so weit übertrifft, als die Natur die Kopie.“ Hirschfeld, *Theorie*, s. 152. Srov. též Whatelyho formulaci: „Gardening ... is as superior to landskip painting, as a reality to a representation.“ Whately, *Observations*, s. 1.

¹⁷ Např. kapitoly Štěpána Kubalíka, Jakuba Stejskala či Martina Kaplického.

¹⁸ Srov. Frank, H., Lobsien, E.: „Landschaft“, v: Barck K., Fontius M. et al. (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler 2010, sv. 3, s. 646.

¹⁹ Jedná se spíše o znovuoobjevení. Pokud budeme pohled na krajinu širou ztotožňovat s „výhledem“ (viz např. Carlson, A.: „Oceňování a přírodní environment“, v: Zahradka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia*. Brno: Barrister & Principal 2010, s. 389), pohledů na krajinu si užívali již Římané, kteří si ji rádi prohlíželi z nadhledu a rádi si stavěli vily na vyvýšených místech. Pěkný popis krajiny je v jednom dopise Plinia Mladšího, mimochodem se střídáním estetického a užitného ohodnocení scenerie. Srov. Plinius Secundus, G.: *Dopisy*. Praha: J. Laichter 1942, s. 117–129. Pojem „krajiny“ ovšem ještě v antickém Řecku ani Římě neměli.

²⁰ „Objevu“ krajiny věnuje kapitolu už Burckhardt ve své knize o italské renesanci (1860). Srov. Burckhardt, J.: *Die Kultur der Renaissance*

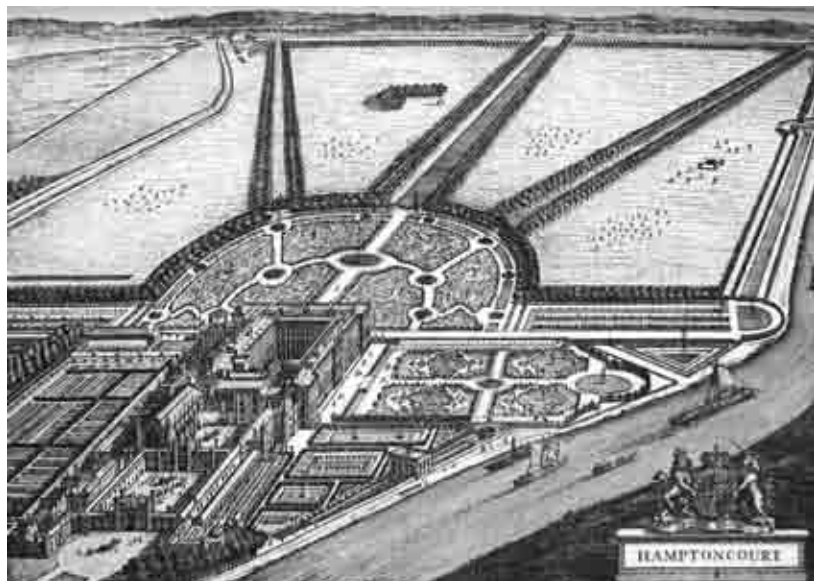
chápano jako pouhé *parergon*, tj. doslova „vedlejší dílo“, sloužící jako pozadí či prostředí např. figurálního výjevu. Zvláštní výraz pro „krajinu“ se objevuje koncem 15. století v nizozemštině, kde ovšem „landschap“ neoznačuje přírodní výjev, ale samostatnou malbu krajiny; z nizozemštiny pak slovo přebírá angličtina.²¹) Právě italské renesanční zahrady předjímají různé druhy poměru mezi přirozeným a umělým, jež můžeme v zahradě vnímat a jimž také potom dávaly přednost konkurenční směry v umění zahrad, ať už se jednalo o přísně formální zahrady, kde umělost výrazně převažovala, či zahrady „přirozené“, kde naopak zcela ustupovala.

Podle Johna Dixona Hunta je zmíněný poměr trojí: za prvé může zahrada zjevně a záměrně působit co nejméně, tj. vůbec nepěstěnou přírodu nenapodobovat, za druhé může umění v zahradě napodobovat přírodu tak přesvědčivě, že jeho zásahy vůbec nevnímáme, a za třetí může působení zahrady být založeno na přiznaném napodobení přírody²² (k těmto třem typům viz ilustrační doprovod na obr. 2–4). V této souvislosti je příznačné, že k vývoji „moderního“ umění zahrad (jak někteří autoři označovali zahradnictví stavící se proti *jardins à la française*) zejména v Británii neodmyslitelně náleží promyšlení kategorie malebnosti (*the picturesque*), která jako žádná jiná ilustruje problematiku přechodů mezi oceňováním umění a oceňováním přírody, resp. oceňováním přírody jako umění a oceňováním umění na základě podobnosti s přírodou.

in Italien. Wien: Phaidon, n. d., s. 166–172.

²¹ Andrews, M.: *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press 1999, s. 28–30. Srov. též Frank, Lobsien, „Landschaft“, s. 618–619; Roger, A.: *Art et anticipation*. Paris: Carré 1997, s. 15; Roger, A.: „Paysage et environnement: pour une théorie de la dissociation“, v: Dantec, J.-P. Le (ed.): *Jardins et paysages*. Paris: Larousse 1996, s. 606. (Za upozornění na texty Alaina Rogera děkujeme H. Jarošové.)

²² Srov. Hunt, J. D.: *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination, 1600–1750*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1996, s. 91–92.



Obr. 2. Formální zahrady královského paláce Hampton Court v Richmondu. Rytina Johna Bowlese z r. 1708.

Zahrada, park, krajina

Podobným kolísáním mezi přirozeností a umělostí jako zahrada se vyznačuje „krajina“, která bývá považována za exemplární případ přírodní krásy, ale zároveň se jakožto poměrně nedávný lidský „vynález“ v přírodě samotné nenachází. *Landscape* či *pay-sage* bývá přímo pojímána jako něco, co je v materiálním smyslu teprve třeba udělat; slovy Horace Walpolea (odrážejícími zároveň výše připomenuté směšování umění zahrad s malířstvím): „Kraj (open country) je pouhým plátnem, na němž je možno vytvořit krajinu (a canvas on which a landscape might be designed).“²³

Vynořuje se tu další rozdíl, podstatný pro pokusy o uchopení zahrady, rozdíl mezi „zahradou“ a „krajinou“. Dějiny umění zahrad se ovšem mohou paradoxně jevit jako dějiny úsilí o zrušení hranice mezi krajinou a zahradou (výraz *landscape garden* je v tomto ohledu nanejvýš výmluvný), jako dějiny pozvolného

²³ Walpole, *Essay*, s. 87.

nahlédnutí, že „zahradou je veškerá příroda“.²⁴ Jednou z okolností podmiňujících nejednoznačný vztah mezi zahradou a krajinou je „zahradní“ charakter některých význačných typů krajiny přítomných v literatuře a později v malířství: Arkádie i jiná idylická *topoi* či ideální krajiny sdílejí se zahradou řadu podstatných rysů. Vedle „háje“, tedy ideálního lesa, se v literatuře už od antiky objevuje poetická figura „líbezného místa“ (*locus amoenus*), která přechází i do básnického popisu zahrad.²⁵ K tradiční výbavě takového místa, jak ostatně ukazuje již známá pasáž z Platónova dialogu *Faidros* (230b–c), náleží především strom či hájek poskytující stín, dále pramen, případně louka s květy a zpěvné ptactvo.²⁶ *Locus amoenus* je také – s ohledem na úvodní rozlišení – výhradně místem požitku, nikoliv místem obdělávaným kvůli užitku.²⁷ Tyto literární konvence na první pohled nemají s „opravdovými“ zahradami co do činění, je ovšem třeba mít na paměti, že umění zahrad se formovalo také v závislosti na pravidlech rétoriky, resp. poetiky, a zahrady či *landscape gardens* navíc často měly odpovídat různým slavným básnickým modelům. Jedná se o další možnost, jak ve vztahu k umění zahrad chápat pojem imitace, kdy zahrada není napodobením přírody, ale napodobením jejího literárního zobrazení.

Ta část rétoriky, která se zabývá výrazem, pojednává mimo jiné o tzv. třech stylech, „vysokém“, „středním“ a „nízkém“, jež zase poetika přiřazuje různým druhům námětů (např. válečnické, rolnické, pastýřské).²⁸ Dotyčné dělení se později prosazuje i v teorii krajinomalby. V *Kurzu malířství a jeho zásad (Cours de peinture par principes, 1708)* rozlišuje Roger de Piles „styl

²⁴ Srov. Walpoleův proslulý výrok o Kentovi: „*He leaped the fence and saw that all nature was a garden.*“ Walpole, *Essay*, s. 55. Vztahem mezi zahradou a krajinou, mimo jiné ve spojitosti s problémem ohraničenosti a neohraničenosti, se zabývá Vlastimil Zuska v kapitole „Zahrada není příroda (a vice versa)“.

²⁵ Srov. Curtius, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998, s. 214–219.

²⁶ Srov. Lorentz, I. von: „Naturgefühl“, v: Wissowa, G., Kroll, W. (eds.): *Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, sv. 32. Stuttgart: J. B. Metzler 1935, sl. 1825–1827; Platón: *Faidros*. Praha: OIKOYMENH 2000, s. 16.

²⁷ Srov. Curtius, *Evropská literatura*, s. 212.

²⁸ Srov. tamtéž, s. 82–83, 251.

heroický“ (*stile Heroïque*), jenž zobrazuje „všechno, co je v přírodě i v umění velkolepého a mimořádného“ a je mu vlastní především vznešenost. Proti němu stojí „styl pastorální či venkovský“ (*stile Pastoral ou Champêtre*), ukazující přírodu „v její prostotě, bez lícidel a umělosti; ale se všemi ozdobami, jimiž se dokáže okrášlit lépe, je-li ponechána sama sobě, než když jí činí násilí umění“.²⁹ Velké množství maleb příslušného žánru ovšem podle de Pilese náleží třetímu stylu vznikajícímu spojením rysů heroického a pastorálního, tedy vlastně stylu „střednímu“ (byť de Piles sám tohoto výrazu neužívá).³⁰ Obdobná rozlišení se uplatňovala i v typologii produktů umění zahrad, jež, jak jsme viděli, bylo pokládáno za umění malířství, zvláště krajinomalbě, vůbec nejbližší. Pokud třeba Jean-Marie Morel mluví o druzích, v nichž působí *art des jardins*, rozeznává „park“, „zahradu“ a „statek“ (*parc, jardin, ferme*) – těm jsou po řadě přiměřené charaktery „vznešenosti“ (*noblesse*), „elegance“ (*élégance*) a „prostoty“ (*simplicité*).³¹ Zachováno u něj zůstává též propojení jednotlivých typů s různými společenskými stavy, které bylo příznačné pro antickou i středověkou teorii tří stylů: vznešený park je manifestací moci nejvyšších vrstev, elegantní zahrada je záležitostí bohatých soukromníků, prostý statek obhospodařují ti, pro něž půda znamená především možnost výdělku.³²

Narážíme tu na distinkci, kterou je na úvod rovněž vhodné zmínit, už proto, že autoři této knihy s ní nepracují,³³ byť v literatuře o umění zahrad své místo má, a sice na rozdíl mezi parkem a zahradou. Teoretici „moderního“ umění zahrad jej určovali jak na základě rozměrů, tak na základě různosti působení dané různým poměrem umělosti a přirozenosti; zároveň byl díky četnosti přechodů mezi zahradou a parkem považován za obtížně

²⁹ Piles, R. de: *Cours de peinture par principes*. Paris: J. Estienne 1708, s. 201–203. Srov. též Frank, Lobsien, „Landschaft“, s. 624–625.

³⁰ Srov. Piles, *Cours*, s. 204–205.

³¹ K nim přidává ještě „kraj“ (*pays*), který je ovšem spíše sloučením rysů tří ostatních druhů než druhem samostatným. Srov. Morel, *Théorie*, s. 32–38. K teorii tří stylů a umění zahrad srov. Morawinska, A.: „Eighteenth-Century ‚Paysages Moralises‘“, *Journal of the History of Ideas*, 3/1977, s. 461–475.

³² Srov. Morel, *Théorie*, s. 31–32.

³³ Autoři jednotlivých kapitol užívají výrazů „park“ a „zahrada“ jako v zásadě zaměnitelných.



Obr. 3. Krajinářský park v Hestercombe, Somerset. Kresba Coplestona W. Bampfyldea, kolem r. 1775.

uchopitelný, jak naznačuje následující Walpoleův výrok o anglických parcích: „Byly to zmenšené lesy a rozšířené zahrady.“³⁴ Humphry Repton zase rozlišení zahrada – park – krajina (resp. les) zakládá na druhých pohledu z dálky klasifikovaných skrze různé druhy krajinomalby:

„... v lesní scenerii sledujeme náčrty Rosy nebo Ridingera, ve scenerii parku si můžeme uvědomit podobu krajin Lorrainových a Poussinových, ale ve scenerii zahradní nás těší bohatá zkrášlení, smíšené půvaby Watteauovy, v nichž je příroda uhlazena, nikoli znetvořena uměním a kde působení umělých ozdob sochařství a architektury zmírňuje přirozený doprovod rostlinstva.“³⁵

Obecně se dá říci, že zatímco park připouštěl větší míru nepřestěnosti a díky své velikosti i více jednotvárnosti (například

³⁴ Walpole, *Essay*, s. 25.

³⁵ Cit. dle Hipple, W. J., Jr.: *The Beautiful, The Sublime and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press 1957, s. 231.

v nepřerušovaných plochách trávníku), zahrada byla doménou přísnější, byť nikoliv nápadné kultivace a důrazu na rozmanitost (*variety/varieté*) a detail.³⁶ S tím souvisí i klasifikace podle kategorií vznešeného, krásného a malebného, naznačená už v pasáži o dělení stylů: působení rozlehlého parku se mělo vyznačovat převážným charakterem „vznešenosti“ (*sublimity*), na rozdíl od zahrady, jíž měla náležet spíše „krása“ či „malebnost“, případně kombinace obojího.³⁷ Přední britští teoretici malebna, Uvedale Price a Richard Payne Knight, spojující malebnost s nepravidelností, drsností až divokostí, zase zastávali názor, že zatímco zahrada poblíž domu může být krásná, odlehlejší okolí už může být vznešené či malebné. U domu je totiž ještě nutná jakási pohodlnost a uhlazená příjemnost, zatímco dál si už můžeme dovolit i divoké neupravené stezky atp.³⁸ Ideální uspořádání pozemku bylo pak často popisováno jako přecházení zahrady v blízkosti domu ve vzdálenější park, tedy vlastně přecházení od jisté formálnosti k větší divokosti, která je poblíž domu nevhodná, zatímco uspořádanost zahrady z ní činí jakési jeho prodloužení.³⁹

Zahrady dnes

Jak je vidět již na základě tohoto stručného přehledu, jsou zahrady i zahradnictví něčím na jedné straně samozřejmým a snadno srozumitelným, na druhé však něčím navýsost komplexním a obtížně uchopitelným. Zahrady se vzpírají jednoduché definici jak pro historickou, tak i konceptuální extenzi a „hustotu“ svého významu. John Dixon Hunt na jednom místě poznamenává, že pojem zahrady v sobě neudrží pouze ono základní napětí dané protikladem přírodního a kulturního a protikladem daným neslučitelností dvou pro zahrady příznačných hodnot – užité

³⁶ Srov. např. Whately, *Observations*, s. 182–184.

³⁷ Někdy zase byla malebnost spojována spíše se statkem (*ferme*). Srov. Morawinska, „Paysages“, s. 463.

³⁸ Srov. např. Price, U.: „A Reply to Humphry Repton“, v: Andrews, M. (ed.): *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information 1994, s. 212.

³⁹ Srov. Hunt, *Garden and Grove*, s. 96.



Obr. 4. *Málokterá zahrada či park se snaží zcela zakrýt skutečnost, že jde o scenerii vzniklou rukou zahradního architekta, jak např. líčí Jean-Jacques Rousseau své Elysium v Julii aneb Nové Heloise. Zde skica v náčrtníku Williama Gilpina z r. 1772 části parku v Painshillu (Surrey), který napodoboval alpské údolí, v pozadí s tyčící se pseudogotickou věží-hradem. Podle líčení současníků se zdá, že v této malebné (picturesque) části majitel i tvůrce parku Charles Hamilton skutečně skrýval zahradní zásahy, aby vytvořil iluzi divočiny (viz Symes, M.: Mr. Hamilton's Elysium. The Gardens of Painshill. London: F. Lincoln 2010, s. 134–143).*

a okrasné, resp. estetické.⁴⁰ Tyto dualismy rezonují podle Hunta i na dalších rovinách. Zahrady jako záměrné produkty lidské činnosti kolísají mezi ideálním tvarem a přírodními procesy, jež jsou sice hlavními prostředky k jeho realizaci, zároveň však tento tvar neustále ohrožují a mění. Zahrady nejsou jednoduše nikdy „hotové“, porovnáme-li je s ostatními lidskými produkty. Zahnují – právě pro zmíněnou intenzitu střetávání přírodního a kulturního – příliš mnoho nevypočitatelných, nahodilých faktorů. Jak

⁴⁰ Hunt, J. D.: „Gardens: Historical Overview“, v: Kelly, M. (ed.): *The Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 1998, s. 272.

uvádí Hunt, právě proto, že jsou zahrady touto spletitou směsí přírodního a kulturního, reprezentují či vyjadřují nejlépe životní podmínky lidských bytostí, rovněž zvláštních, nikdy ne zcela hotových, záměrných i nezáměrných kombinací přírody a kultury.⁴¹

Další problematické pole týkající se současného postavení zahrad má také historický i konceptuální rozměr. Jak jsme již uvedli, zahrady byly v počátcích moderní doby počítány mezi výtvo-ry krásných umění a diskuse o nich, o jejich postavení vůči ostatním uměleckým druhům, přispěly k naší dnešní představě o umění vůbec. Toto postavení zahrad i zahradnictví se však začalo postupně měnit a viděno ze současné perspektivy, zahrady a zahradnictví nejsou všeobecně pokládány za umělecká díla, resp. za umělecký druh (pokud ano, pak nanejvýš nepřímo, asi jako za „umělecká díla“ pokládáme některé výjimečné stavby, ale budovy obecně, pokud tuto výjimečnost postrádají, nikoliv).

Souběžně s tímto vytěšňováním zahrad ze „světa umění“ můžeme pozorovat i postupné opadání filozofického zájmu o toto téma, spojované některými současnými autory s prosazením určitých umělecko-estetických preferencí. Devatenácté a dvacáté století podle těchto hypotéz preferovalo umění s jednoznačným autorstvím a konečnou a trvalou formou. Tyto představy o hranicích umělecké formy a recepce se však začínají především v posledním půlstoletí měnit, umělecké počiny již dávno nelze redukovat na tradiční umělecké žánry a média.⁴²

Vyvstává tudíž otázka, jakým způsobem může tato proměna ovlivnit naše rozumění zahradám. Je pro adekvátní zhodnoce-ní jejich významu nezbytné přijmout je zpět do uměleckého světa? Je proto nutné rekonstruovat naše estetické teorie nabí-zející výkladové rámce charakteru a smyslu umělecké tvorby? A nezbavili bychom touto rehabilitací zahrad jako uměleckých děl předmět našeho zájmu čehosi podstatného, něčeho, co spo-luvytváří z předteoretického hlediska současný význam zahrad, zahradnictví či zahradničení? Existuje nějaký přístup k hodno-tové struktuře zahrad, který by byl práv jejich obecně přísu-zovaného významu, který by je však násilně nepodřazoval pod instituce uměleckého světa? A jaké jsou vůbec vztahy mezi přiro-zeným a umělým, jejichž jsou zahrady jedním z nejvýraznějších

⁴¹ Srov. tamtéž.

⁴² Srov. kapitolu Karla Stibrala o tzv. bio artu v této knize.

příkladů? Takové otázky si mimo jiné kladou následující kapitoly a hledají na ně odpověď v rámci omezení daných rozsahem jedné monografie přecházející mezi estetikou, filozofií, dějinami – nejen evropského – umění a literatury a dějinami zahradnictví. Čtenář zde však nalezne i kapitoly reflektující současné trendy v zahradnictví, kapitoly pokoušející se o jistou typologii zahrad v rámci zahradnické praxe, popřípadě zkoumající některé okrajové fenomény spojené s existencí zahrad, jako je třeba fáze, kdy se z dřívějších zahrad stává opět přírodní „divoké“ prostředí, v němž jsou stále ještě patrné mizející stopy lidského působení – a to ať již nezáměrně, působením přírodních procesů nebo „vpuštěním“ těchto procesů do zahrady v mnohem větším měřítku než dříve. Možné další směry úvah pak doplňují kapitoly směřující jak do historie či i do jiné, dálněvýchodní kultury, tak směrem k současnému umění.

Závěrem bychom rádi poděkovali všem, kteří se na přípravě publikace jakkoliv podíleli, ať již zcela nezištně či za podstatně menší hmotné ohodnocení, než je zvykem, zejména Jiřímu Němcovi za poskytnutí ornagramů na obálku a do přílohy. V neposlední řadě pak děkujeme za finanční podporu ze strany FF a Katedry společenských věd PF Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích a Společnosti pro estetiku při AV ČR.

Bibliografie

- Andrews, M.: *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press 1999.
- Bottiglia, W. F.: „Candide’s Garden“, *PMLA*, 5/1951, s. 718–733.
- Burckhardt, J.: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Wien: Phaidon, n. d.
- Carlson, A.: „Oceňování a přírodní environment“, v: Zahrádka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia*. Brno: Barrister & Principal 2010, s. 385–396.
- Curtius, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda 1998.
- Diderot, D., d’Alembert J. Le R. (eds.): *L’Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des arts et sciences*. Paris: Le Breton, n. d., sv. 8.
- Frank, H., Lobsien, E.: „Landschaft“, v: Barck, K., Fontius, M. et al. (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, 2010, sv. 3, s. 617–665.

- Girardin, R.-L. de: *De la composition des paysages*. Genève & Paris: P. M. Delaguet, 1777. Harrison, R. P.: *Gardens. An Essay on the Human Condition*. Chicago & London: The University of Chicago Press 2008.
- Hipple, W. J., Jr.: *The Beautiful, The Sublime and The Picturesque In Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press 1957.
- Hirschfeld, C. C. L.: *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig: Weidmann 1779, sv. 1.
- Hunt, J. D.: *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination, 1600–1750*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1996.
- Johnson, S.: *Dictionary of the English Language*. London: Rivington (et al.) 1785, sv. 1.
- Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975.
- Lorentz, I. von: „Naturgefühl“, v: Wissowa, G., Kroll, W. (eds.): *Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, sv. 32. Stuttgart: J. B. Metzler 1935, sl. 1811–1885.
- Marshall, D.: „Literature and the Other Arts“, v: Nisbet, H. B., Rawson, C. (eds.): *The Cambridge History of Literary Criticism: The Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, s. 681–741.
- Morawinska, A.: „Eighteenth-Century ‚Paysages Moralisés‘“, *Journal of the History of Ideas*, 3/1977, s. 461–475.
- Morel, J.-M.: *Théorie des jardins*. Paris: Pissot 1776.
- Piles, R. de: *Cours de peinture par principes*. Paris: J. Estienne 1708.
- Platón: *Faidros*. Praha: OIKOYMENH 2000.
- Plinius Secundus, G.: *Dopisy*. Praha: J. Laichter 1942.
- Price, U.: „A Reply to Humphry Repton“, v: Andrews, M. (ed.): *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information 1994, s. 205–230.
- Repton, H.: „Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening“, v: Repton, H.: *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton, Esq.* London: J. C. Loudon 1840, s. 117–320.
- Repton, H.: „A Letter to Uvedale Price, Esq.“, v: Andrews, M. (ed.): *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, s. 199–204.
- Roger, A.: „Paysage et environnement: pour une théorie de la dissociation“, v: Dantec, J.-P. Le (ed.): *Jardins et paysages*. Paris: Larousse 1996, s. 602–613.
- Roger, A.: *Art et anticipation*. Paris: Carré 1997.
- Symes, M.: *Mr. Hamilton's Elysium. The Gardens of Painshill*. London: F. Lincoln 2010.
- Walpole, H.: *Essay on Modern Gardening*. Canton (Penn.): The Kirgate Press 1904.
- Whately, T.: *L'Art de former les jardins modernes ou L'Art des jardins anglois*. Prél. F.-de-P. Latapie. Paris: Jombert 1771.
- Whately, T.: *Observations on Modern Gardening*. London: T. Payne 1777.

Příroda a kultura

Stanislav Komárek

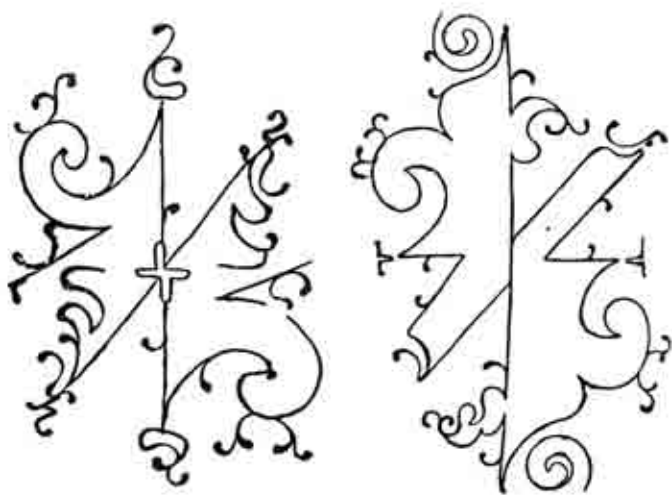
Prakticky všechna lidská společenství vždy odlišovala lidský svět od mimolidského jako cosi svébytného a protikladně jiného (byť u některých, jako třeba v klasické Číně, je tato distinkce velmi slabá, přecházející téměř v jednotu). Celá řada lidských společenství nahlížela i z hlediska tělesného na člověka jako na něco nehotového, nedokonalého, co k dosažení plného lidství potřebuje ještě různé zásahy do tělesné integrity, někdy tělo z hlediska funkčního vážně poškozující.

Mnoho společností provádělo např. rozmanité manipulace se zuby – jejich barvení na černou či jinou „nepřirozenou“ barvu proto, „aby nebyly jako zuby psů“, jejich inkrustace polodrahokamy, popř. zbrušování či vyražení předních řezáků (např. u některých australských kmenů při mužské iniciaci). Velmi rozšířené byly i různé deformace dosud měkkých dětských lebek bandážováním za cílem zploštění čela, popř. vytvoření úzkých věžovitých hlav či „rohů“ při ponechání volného růstu *tubera parietalia*; v Evropě tento zvyk vymizel až počátkem železné éry. Zcela mysteriózním úkonem, v přítomné době už neprováděným, byly trepanace lebek, úspěšně vyhojené a často mnohonásobně opakované, známé z Evropy bronzové éry i četných dalších regionů, např. Peru: otázkou zůstává, zda účel byl „magický“, neurochirurgický, terapeutický po proražení lebky, či nějaký jiný.

Zcela specifickým fenoménem byly bandážováním a ohýbáním dosahované deformace ženských nohou v Číně, které se počínaje dynastií Ming rozšířily z aristokratických vrstev postupně na celou populaci (Dálný východ má i jinak zálibu v monstrozitách a mrzačících deformacích typu bonsají, závojnatek, dlouhoocasých kohoutů atd.). Tento zásah, znemožňující jinou chůzi nežli bolestivé cupitání po domě a jeho nejtěsnějším okolí, bývá někdy interpretován jako opatření garantující ženskou věrnost

a zamezující cizoložství. Je otázka, zda chudému čínskému rolníkovi nebyla vítanější plnohodnotná pomoc v poli než absolutní garance otcovství u všech potomků. Motiv této tradice byl na vědomé úrovni estetický – miniaturní uměle získaná šlapadélka zvaná „zlaté lilie“ byla traktována jako „krásná“, přirozeně formované nohy jako „ošklivé“. Hojnou praktikou u různých etnik je rovněž obřízka, jejíž ženská varianta v severovýchodní Africe je otevřeným zmrzačením s následkem anorgasmie a ani rozšířenější varianta mužská rozhodně není svou primární motivací zásahem „hygienickým“, jak se často prohlašuje.¹

K „mírnějším“ zásahům do tělesné integrity patří tetuáže, nezřídka pokládané za základ „kulturnosti“ vůbec a u hojně



Obr. 1. Prakticky všechna lidská společenství vždy odlišovala lidský svět od mimolidského jako cosi svébytného a protikladně jiného – i přírodní národy rozlišují mezi člověkem a „přírodou“. Zde Lévi-Straussova reprodukce maleb na tělech jihoamerických Kaduvejů: „Člověk musel být omlouvaný, aby byl člověkem; ten, kdo zůstal v přirozeném stavu, nelišil se nijak od zvířete.“ (Lévi-Strauss, C.: Smutné tropy. Praha: Odeon 1966, s. 129.)

¹ I v poušti, kde se denně vypije mnoho litrů vody, se vždy najde ten decilitr navíc; obecně islámské neustálé mytí a praní je na vodu i jinak neobyčejně náročné a vždy si ji opatří.

pigmentovaných ras spočívající v zásadě v plasticky vypuklých jizvách, a rovněž rozmanité perforace za účelem vkládání ozdob (ušní lalůčky, nos, rty atd.). Někdy bývají, zejména tam, kde je jich přirozeně málo, odstraňovány ojedinělé vousy, některé paraguayské kmeny si vytrhávají i řasy, aby jejich oči „nebyly jako oči pštrosů“ (o designu vlasů a vousů a jeho významu bude řeč později).

Proces stávání se člověkem tedy s sebou začasto nesl nutnost jakési „denaturace“, i fyzické. Vcelku samozřejmým přesvědčením ve většině kultur bylo i to, že plnohodnotným se člověk nerodí, ale teprve iniciací či výchovou stává (řec. pojem *paideia*). I někteří biologové, např. Portmann,² tento názor plně sdílejí – lidská přirozenost jen tak sama o sobě není, ale teprve v procesu inkulturace se uskutečňuje.³ Lidský svět potřebuje podle obecného přesvědčení neustálou péči, aby nedisipoval a dal se od přírodního vůbec rozlišit. Oblíbené vždy byly historky, které popisovaly proces opačný – zpustnutí, zezvířectění. Tak vznikaly skutečné historie „vlčích dětí“ či vybájené příběhy typu Erbenova *Záhořova lože* či pověsti o sv. Onufriovi, kde oba poustevníci v meditacích tak dlouho zůstávají v lesích, resp. na poušti, až se zcela pokryjí mechy, resp. srstí, a jsou už coby lidé jen stěží poznatelní.

Původ dichotomie „přírody“ a „kultury“

Výše uvedený pocit bytostného rozdílu lidského a mimolidského světa se postupně zesiluje po neolitické zemědělské revoluci, kdy se les mění z čehosi kouzelného, ale v zásadě ambivalentního v děsivý a ohrožující prostor, temný a expandující na pracně vydobytá políčka, obydlí šelem, ohrožujících na bytí Karkulky i domácí zvířata. Právě svět pohádek bratří Grimmů ještě tento životní pocit velmi dobře zachycuje – spojení „volné“ přírody s nekontrolovanou divokostí a zlem bylo ostatně

² Viz Portmann, A.: *Um das Menschenbild. Biologische Beiträge zu einer Anthropologie*. Stuttgart: Reclam 1966; Portmann, A.: *Entlässt die Natur den Menschen?* München: Piper 1970.

³ Blíže Komárek, S.: *Obraz člověka a přírody v zrcadle biologie*. Praha: Academia 2008.

zajímavě zakotveno v germánském právu: kdo šel lesem a nezpíval si, mohl být bez varování usmrčen, neboť jeho úmysly byly zajisté nekalé.

Toto vnímání světa se odráží v latinském termínu *cultura* (to, co má být pěstováno – původně výraz pro zemědělskou kulturní krajinu a její „kultury“, poté i pro civilizační jevy všeobecně, údajně jako Ciceronův novotvar pro řecké *epiméleia*, péče). Slovo pochází ze slovesa *colo, colere, cultum* značícího obývat, pěstovat, vzdělávat, obdělávat, pečovat, též uctívat (odtud *kult*) – slovo *cultura* (pěstování, vzdělávání) značí tedy to, co nevzniká přirozeně a samozřejmě, ale co vyžaduje péči a čeho si je třeba vážit jako nesamozřejmého. Jako polárně opoziční bylo chápáno slovo *natura* (to, co má být zrozeno, to, co povstává přirozeně, rodí se – od *nascor, nasci, natus sum* – roditi se). V zásadě se jednalo o latinský překlad řeckého slova *fysis* – příroda, přirozenost (i lidská – „jakou má národu?“). Příslušné řecké slovo je od kmene *fyó* (rostu, vzrůstám) a do řádu *fysis* patří vše, co přirozeně vzniká a opět zaniká v celé proměnlivosti a hemživosti světa. Polárním pojmem k *fysis* a přirozeným jsoucnům – *fysei* byla v řeckém světě *nomoi* – jsoucna povstala konvencí, domluvou: zákony, zvyky a tradice, geometrická jsoucna, abstraktní pojmy. Slovo se odvozuje od *nomos* – pastvina, vzhledem k tomu, že první zvykové konvence se týkaly „pastevního práva“.⁴

Krajiny kulturní a přírodní

Primární význam slova „kultura“ coby označení člověkem zemědělsky i jinak osvojené a zabydlené krajiny se hezky odráží třeba v Sádlových studiích o krajině jakožto svébytném útvaru se silnými prvky autonomie a seberegulace, a zejména v jeho studii o krajině korejské (v Koreji je typický ostrý předěl mezi lesní „pustinou“ a zcela racionálně obhospodařovanou „kulturní“ krajinou, s téměř obsedantním zemědělským využíváním a obděláváním do poslední pídě). Sádlo ukazuje kulturní krajinu jako jeden z výrazů „kolektivního nevědomí národa“.⁵ Zatímco racionalita

⁴ Do řádu *fysis* nepatřily ani lidské výrobky, blíže např. Kratochvíl, Z.: *Filosofie živé přírody*. Praha: Herrmann a synové 1994.

⁵ Sádlo, J.: „Krajina jako interpretovaný text“, v: Kratochvíl, Z.: *Filosofie*

a geometrismus musely být v novověké Evropě vědomě zaváděny, v Asii (a dodejme, že i ve starém Peru) byly a jsou součástí „nevědomého“ vybavení i zcela nevzdělaných venkovanů, jaksi zabudovány v „hardvéru“ a na vědomé rovině se v podstatě nevynořují: pouze krajina a další počiny jsou jejich praktickým „zhmotněním“.

Krajiny, které jsou člověkem vnímány jako „půvabné“ či „harmonické“, představují v drtivé většině staré kulturní regiony s pomalu rostlým prolínáním lidských a mimolidských složek (Třeboňsko, Dalmácie). Krajiny beze stop lidského vlivu, třeba severské lesy v Kanadě či některé nedotčené pralesní či pouštní regiony, působí na člověka, který není právě nadšeným biologem či ochranářem, cize a jsou oproti mozaice kulturní krajiny vnímány jako monotónní pustina. Naše krajina, původně pokrytá převážně listnatými lesy, má díky činnosti člověka areály tajgové – jehličnatý les, stepní – pole, lesostepní – ovocné sady, zahrady a okrajové zóny a jezerní – rybníky, k tomu ještě zbytky původních stanovišť močálovitých, rašelinišť a nečetných skalních stepí. Podnes vidíme obrovský rozdíl mezi zeměmi bývalého rakouského mocnářství, kde kombinace monopolu šlechty na lov zvířete a tereziánského lesního zákona vytvořila podobu krajiny tak, jak ji známe, a jinými regiony: v bývalé Osmanské říši, kde kácení lesů i lov byly relativně málo omezené a přístupné i poddaným (kromě sultánova loveckého revíru), lesy a velká zvířata zůstaly jen na úplně odlehlých místech. Poněkud cize působí krajiny zcela kultivované, třeba holandská, vypadající jako velkoplošná extenze domovní zahrady, či dokonce ubíjejícím způsobem monotónní velkoplochy kukuřice a pšenice amerického Středozápadu.

Zdá se, že člověk je svým dědičně daným psychickým vyladěním vázán na krajiny „savanové“ povahy s jednotlivými stromy, snad jako dědictví svého afrického původu v dávné minulosti. Významnou roli hraje i lidská „fytofilie“, záliba v zelených i kvetoucích rostlinách, u primáta rovněž očekávatelná.⁶ Poušť či velmi suchá step sice představují krajiny s přídechem „svobody“, ale vhodné spíše k občasným meditacím, mystickým cvičením

Živé přírody. Praha: Herrmann a synové 1994, s. 179–190; též ústní sdělení.

⁶ Eibl-Eibesfeldt, I.: *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriss der Humanethologie*. München – Zürich: Piper 1984.

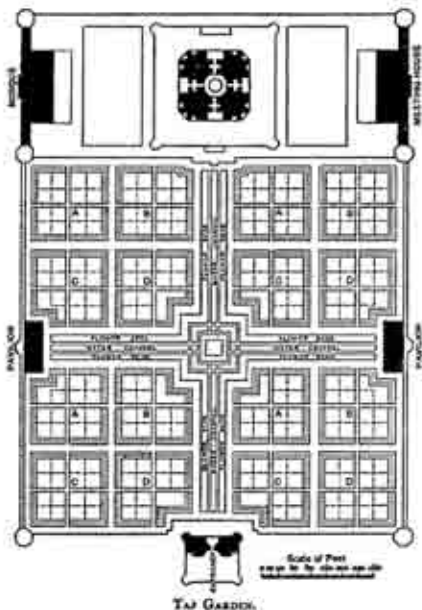
a odvratu od světa nežli k nalezení trvalého zálibení: Arabové sice nazývají poušť „zahradou Alláhovou“, ale zároveň byla Prorokovou oblíbenou barvou živá zeleň.

Odpradávná do doby zcela nedávné to byly statky kulturní, které se pokládaly za to podstatné, o co jde, co je cenné a hodné všemožné péče. Dobrým příkladem byl třeba evropský středověk, éra, která zajisté neměla problémy s velkoplošnou devastací životního prostředí, ale měla pro mimolidský svět jen velmi málo smyslu (byť si už činila problém např. z toho, zda není nemorální vytěžovat rudná ložiska, i když věřila, že se pomalu obnovují).

To, co převažuje, je zákonitě pokládáno za méně hodnotné, za to, čeho je jaksí dost. Zatímco úponky živé přírody samovolně a bujivě prorůstaly až ke klášterní zdi, např. Aristotelovu *Logiku* bylo nutno pracně opisovat a opatrovat jako kulturní poklad: navíc zde byla veliká úcta k autoritám a minulosti, a z ní plynoucí jistota, že co z kulturního dědictví přijde vniveč, už se znovu neobjeví. Středověké dítě by si k jmeninám zajisté nepřálo výlet do lesa či nějaké zvíře (snad s výjimkou „prestižních“ domácích), ale nějaký umělý (ve slově „umělý“ se podnes zračí původní význam zakotvený uměním, dovedností; pejorativního významu ve smyslu „nepravý, syntetický“ nabylo až mnohem později – z hlediska „materialismu“ je výraz „umělá hmota“ nejhrubším rouháním) výrobek typu nože, pentle či svatého obrázku. Obdobná „nouze“ byla i o jiné civilizační jevy: dostat jablko lepší kulturní sorty, moci si poslechnout kázání či hudebníky bylo vlastně slavnostním okamžikem. Jen chudý řemeslník ve své dílně, který na pištce či harfenisty neměl, se nechával povyrazet zpěvem ptáka v kleci. Pustá místa typu třeba vrcholových partií Alp nebyla prakticky vůbec navštěvována (většina vrcholů byla zlezena až v 18. a 19. století), pro krásu člověkem neovlivněných krajín nebyla ani stopa smyslu. Kromě novověku měla estetické zálibení v podobných krajinných partiích, třeba horských panoramatech, v zásadě jen pozdní antika⁷ a pak kultury Dálného východu.⁸

⁷ A ta ještě spíše v panoramatických výhledech na krajinu, nikoliv výhledech na velehory jako takové.

⁸ Stibral, K.: *Proč je příroda krásná?* Praha: Dokořán 2005, s. 140–157; Stibral, K.: „Estetický postoj k přírodě v umění a kultuře Dálného východu“, *Estetika* 3–4/2005, s. 210–229.



Obr. 2. Islámská zahrada jako zdůraznění „nepřirozenosti“. Zde zahrady Tádž Mahalu v indické Ágře: vlevo půdorys zahrad a hrobky od C. M. Villierse Stuarta z r. 1913, vpravo méně tradiční pohled do téže geometriující zahrady na fotografii ze současnosti. (Foto Karel Stibral.)

I středověk měl samozřejmě smysl pro pěstování zvířat a zábavu s nimi, ale jednalo se prakticky jen o domestikanty (koně, psy) či jedince ochočené (sokolniční dravci, krkavci, opice atd.). Jistě měl smysl i pro okrasné rostliny typu růží či rozmanitých aromatických bylin, ale středověká i renesanční zahrada (a ještě i zahrada barokní a též zahrady islámské – viz obr. 2.) působí spíše zdůrazněním své nepřirozenosti, kulturnosti a bytostné jinakosti jako učebnice geometrie nežli jako divočina: islámské zahrady navíc ze stejného důvodu oplývají „plýtvavým“ množstvím a rozvedením vody. Není vcelku divu, že francouzský park s přesně zastřiženými stromy a ornamentálními záhonky (dodnes zakonzervovaný třeba ve Versailles či Schönbrunnu) ustoupil v 18. století náhle parku anglickému, v zásadě „kultivované lesostepi“.

Sen o přírodní nevinnosti a počátky environmentálního citění

Teprve ve druhé polovině 18. století se ve Francii, tehdy nejkultivovanější evropské zemi, poprvé v dějinách objevuje, zejména v souvislosti s činností J.-J. Rousseaua (1712–1778), představa, že kultura je čímsi deformujícím, zahlcujícím, falešným, znetvořujícím lidskou přirozenost, čemu je nutno dát určité hranice a postavit se v zásadě proti.⁹ Jedná se v podstatě o zmodernizovanou ozvu archaické představy o původním „zlatém“ věku harmonie člověka s přírodou, kdy nebylo těžké práce, svárů, falše a moci jedněch nad jinými, ale lidé dosud fungovali ve stavu „původní“ nevinnosti. Tento motiv se zrcadlí v první kapitole *Genesis* stejně jako v Ovidiových *Proměnách*, Kolumbových dopisech z Karibiku či Bougainvillovy zprávy o cestě na Tahiti; prozíravější jedinci, např. gnostik Basileides či později ofité, viděli v „utržení ovoce ze stromu poznání“ a vydělení se člověka ze samozřejmého běhu přírodních jevů hodnotu, která je sice lemována strastmi, ale v zásadě stála za to.

Jakmile začíná raná industrializace vážně poškozovat nejen mimolidský svět, ale za jistou hranici ohýbat i lidskou přirozenost, ozývají se hlasy po záchraně „původního“, „přirozeného“, „nedotčeného“ světa a k němu se upírá všeobecná pozornost. Její upření je ovšem zhusta předzvěstí zániku toho, nač se upřela – ohrožený „statek“ se stává středem její pozornosti a péče (pocit *bez-pěči* je svým způsobem stavem bez péče, kdy se nemáme čeho bát) a to jej teprve definitivně dorazí.

Zdá se, že signálem k tomuto hnutí, známému obecně jako romantismus (cca 1790–1850), bylo spíše přepínání lidské přirozenosti nežli poškozování vnějšího světa. Toho lze ostatně dosáhnout i prostředky předindustriálními – kombinace vypalování lesů a uhlířství s lesní pastvou je s to převrátit celé regiony v polopoušť a odlesnění Mediteránu bylo velmi pokročilé už v antice, jak zmiňují i Platón a Plinius Starší. Raná industrializace poškozovala živý svět mnohem méně, o to více však člověka. Snaha po „šetrném“ nakládání s mimolidskou přírodou zde šla ruku v ruce s obdobně ochránářskými snahami vůči památkám a lidové tradici. Ještě osvícenství josefinského typu bez skrupulí rozprodávalo klášterní knihovny na balicí papír a revoluční Paříž

⁹ Viz např. Rousseau, J.-J.: *Rozpravy*. Praha: Svoboda 1989.

strhla několik zchátralých gotických katedrál jakožto nepotřebné barabizny beztoho spjaté jen s pověrami. Před Herderovým vystoupením rovněž nikoho nenapadlo, že to, co si vyprávějí či zpívají sedláci kdesi v podhorských chatrčích, by mohlo mít nějakou cenu a stálo za poslech a zaznamenání.

Zároveň velmi sílí i smysl pro jiné doby (středověk) či minulé kulturní nebo geologické éry (vznik a rozvoj archeologie a paleontologie), v zásadě smysl pro svébytnost jevů a jejich cenu. Není cílem této studie dále vyčerpávajícím způsobem popisovat dějiny této větve evropského myšlení, která spatřila v civilizaci „vřed na tváři planety“ a posléze vyústila v environmentalismus jako politické hnutí. Je ostatně typické, že tato koncepce se vyskytla v kultuře s akcentovaným „polárním“ myšlením. V myšlení řecké Číny dichotomie příroda – kultura vůbec nevzniká – jako v každé „kosmické“ říši byl čínský císař nejen vládcem Chanů, ale i lesů v horách E-mej-šan či ryb v Žlutém moři – byl prostě „ředitel Všemohíra“, s popisem práce formulovaným jako „zajišťování harmonie nebe a země“. V takovémto myšlenkovém rozvrhu představa protichůdnosti přírody a kultury vůbec vzniknout nemůže.

Máme-li se k problematice vyjádřit v našich obvyklých pojmech, bylo by asi nejuvýstižnější říci, že kultura je „pokračováním přírody jinými prostředky“ a oba procesy jsou hluboce analogické, nicméně ne zcela totožné. Klasická evropská dichotomie příroda proti kultuře (či naopak) je hrubým nepochopením jednoty světa a místa člověka v něm, neboť tento je bytostnou součástí živého světa a jeho legitimním členem (kdyby termity pořádali v termistiších koncerty, spadal by jejich výzkum pochopitelně do oboru entomologie, ne muzikologie – bylo by mnohem smysluplnější dělit vědy na ty o živém včetně člověka a jeho epifenoménech a na ty o fenoménech neživých, jako geologie, astronomie, chemie atd.).

Zároveň už ovšem proto, že výše naznačená pojmová dichotomie vůbec mohla vzniknout, je nutno odmítnout prostou adekvaci mezi kulturním a přírodním světem, tak jak ji v akcentované formě provádí např. sociobiologie. Plži si otázku po vztahu přírody a kultury nekladou, protože prostě ani nemohou. Ne že by rozmanitá, sociobiologii mimořádně milá schémata v lidské společnosti scházela (v jakýchsi spodních proudech je jejich latentní

přítomnost cítit – mnohá venkovská babka jedná jako věrná Wilsonova žačka), jsou však spíše nekulturní a nekulturotvorná.

Lidská kultura a lidský svět jsou z jistého hlediska *opus contra naturam*, ale jen do určité míry. „Kardinální“ otázka po bytostné odlišnosti či úplné identitě lidské kultury s přírodou je klasickou „paotázkou“, kdy odpověď není ani tak výrazem poznání, jako spíš budoucích ideologicko-politických orientací a implikací. Proto se jedná při probírání této problematiky mnohem více o otázku „věrovyznání“ nežli čeho jiného. Není vcelku divné, že environmentální hnutí vykazuje parareligiózní rysy a řada jeho členů skrytě touží i po mučednictví, byť ne až tak úplném. Ochrana a šetření přírodních zdrojů a lovné zvíře měla ostatně u lovecko-sběračských národů vždy povahu náboženských záповeďí, tabuových zákazů. Je zřejmé, že expanzivní bujivost lidského světa přírodu jakýmsi způsobem utlačuje: dalo by se říci, že vydání jedné každé pestré poštovní známky jako by doprovázelo zmizení jednoho motýla a vyrobení jednoho každého kompaktního disku umlknutí jedné cikády.

Pohlížet na mimolidskou přírodu jako na „substrát bez ceny“, jak činí novověké ekonomické teorie (květina nemá hodnotu na louce, ale až v květinářství, a to rovnou nákladům na utržení a přinesení člověkem), je barbarství, stejné barbarství je ovšem lidskému světu hodnotu odepřít a vidět ji pouze ve světě znovu zrestituovaných hvozdů se zubry a vlky. Člověk je v zásadě jediným tvorem, který je schopen zpochybnit sebe sama, a to je jeden ze základů jeho obrovského úspěchu, kulturních a myšlenkových inovací – zcela radikální sebenávist je však cosi v živém světě neobvyklého. Je pozoruhodné, jak protilehlé aspekty ve vztahu k „přírodě“ jednotlivé epochy akcentovaly – třeba antika viděla v přírodě především laskavou matku a dárkyni všemožných plodů lidem, pozdní 19. století v ní zase vidělo jen boj, zuby a drápy a nutnost naprosto nelítostného boje s „živly“ a za „životní prostor“.

Environmentalismus a jeho myšlenkové kořeny

V zásadě je hlavní hybnou silou environmentalistických hnutí pocit odcizení, který uvedl do pohybu už romantismus, nikoli

reálné zhoršení lidských životních podmínek. K těmto náladám dochází až tam, kde si je „lze dovolit“, ať už z ekonomického či politického hlediska – proto v našem století v zásadě vznikl až za konjunktury 60. let v USA. Materiální životní podmínky nejsou dostatečnou náplastí na pocit vykořenění, ač jsou dnes „objektivně“ tak dobré jako nikdy předtím (i ekonomické podmínky dělníků v raně kapitalistických továrnách byly lepší než u venkovské chudiny, důvodem jejich bouří, byť málokdy přiznaným, bylo zejména cizí a „nelidské“ prostředí fabričního světa a ztráta smyslu, pro člověka jednoho z nejdůležitějších statků).

Starost o znečištění vnějšího prostředí, pocívaná podstatně osobněji nežli jako pouhý technický problém, je v zásadě projekcí obavy ze znečištění vnitřního, duševního světa. Proto má tato starostlivost celou řadu rysů upomínajících na obsese související s rituální čistotou mnoha náboženství typu třeba judaismu či islámu – v podstatě se chováme stejně, lpí-li na jablku kletba nebo chlorovaný uhlovodík. Kontaminace, denaturace a deformace našich psychických obsahů je primárně tím, co tyto pocity vyvolává a nechává je přenesené a akcentovaně spatřovat ve vnějším světě kolem nás.

Fenomén sám souvisí i s činností masmédií, jimiž přitékají do našich duší roztodivné obskurní obsahy. Ne nadarmo se např. jednotlivé televizní stanice nazývají „kanály“. Masmédia a televize mají ovšem i svou nepřehlédnutelnou pozitivní stránku: svým neustálým proplachováním diváckých duší „archetypálními“ obsahy jsou vhodnou náhražkou jinak chybějícího strachu, lásky, boje, rozmanitých vášní a agresí, a tím, zdá se, brání vzniku nové světové války úspěšněji nežli všechny odzbrojovací komise, byť za velmi vysokou cenu, která ovšem k „míru“ či absenci války vždy přísluší, jako kdysi výpalné Tatarům – za život se platí v zásadě životem samým.

Environmentální strachy koření ještě v jedné vrozené lidské představě, a sice o blížícím se konci světa, který bude zahlazen zejména pro svou hříšnost (ta se postupně ztotožňuje s industriální civilizací). Téměř ve všech kulturách byla tato představa, buď v podobě periodického opakování ničivých kataklyzmat, nebo v podobě již na dveře klepajícího Posledního soudu, v různých podobách prožívána (pozdní antika, zejména někteří stoici, si s oblibou představovala *ekpyrozi*, konečné zničení světa ohněm).

Jedná se zjevně o projekci nevědomě tušené individuální lidské konečnosti do světa jako celku (vždy máme do určité míry dojem, že svět s námi začíná a s námi končí, alespoň ten „lepší“) a v zásadě není doby, která by nebyla přesvědčena, že míra nepravostí již přetéká, svět bude záhy zahlazen a v podstatě dobře tak. Proto měli hlasatelé eschatologických zvěstí vždy dveře otevřené a posluchačstvo zajištěné a *Apokalypsa sv. Jana* patří k nejčtenějším biblickým textům. Že teď má dojít k zničení světa lidskými prostředky, je v zásadě výrazem novověké pýchy a permutací opačné polární myšlenky, že svět bude lidským přičiněním „spasen“: i v případě světa, tak jako v běžném životě, to, co jsme nedokázali milovat, doufáme alespoň zničit. Toto nebezpečí není zanedbatelné, ale vyvstává zejména z intenzivního očekávání katastrof velikou masou lidí a faktem, že se na Velkou Ekologickou Katastrofu, která by náhle vyřešila i mnoho jejich osobních problémů, v podstatě skrytě těší či si od ní slibují zahlazení industriální civilizace, „očistění“ světa a návrat do jakéhosi rajského věku, který si většinou představují s mnoha středověkými či možná spíše tolkienovskými rysy. Nebezpečí je v tom, že to, co si úpěnlivě „přejeme“, byť se toho „obáváme“, většinou přichází, v tomto případě ovšem primárně jako katastrofa společenská, nikoli striktně vzato environmentální (budiž na okraj poznamenáno, že apokalyptická tradice je zcela cizí zemím Dálného východu, byť v praxi tam o katastrofy není nouze).

Zvláště intenzivní bylo od konce 19. století proticivilizační hnutí v Německu, které, snad pod traumatem násilné christianizace v raném středověku, se periodicky snaží oddělit od jižních a západních civilizačních center a nějak se vypořádat se „znečištěním“ něčeho životně důležitého: v reformaci byla znečištěna původní křesťanská víra, za romantismu německý jazyk, v éře nacismu německý genom a v éře Zelených to byla německá půda, ovzduší a les. V meziperiodách je naopak zvykem západní civilizaci výtoky hlbat a dovádět k dokonalosti. Okolo přelomu století rozlišovalo německé myšlení kulturu (*Kultur*) a civilizaci (*Zivilisation*), přičemž první zahrnovala především výtoky duchovní, druhá pak technické a urbanizační (řekněme Wagnerova opera oproti Kruppově továrně). Kultura byla shledávána jako „správná“, civilizace jako cizí, ničící a nežádoucí; zejména výrazný byl odpor k městům jakožto centrům degenerace, zlotřilosti

a všech nepřirozeností – tato myšlenka se táhne hluboko ze středověku, ba až z antiky. Obdobný styl myšlení, jež lze velmi dobře postřehnout třeba v dílech Konrada Lorenze,¹⁰ ale třeba i u židovsko-německého publicisty Maxe Nordaua¹¹ a rozpoznatelný je i v nietzscheovském „hladu po mýtu“, vedl v třicátých letech k vyvření archaičnosti v nacistické éře. Jung správně rozeznával v německém kulturním dědictví kombinaci „barbarské“ vitality a tvořivosti s tíživou a teprve nedávnou civilizační slupkou, či lépe řečeno personou (eseje *Wotan a Nach der Katastrophe* v sebraných spisech).¹²

Katastrofistické vize obecně podceňují, jak „tuhý kořínek“ živá příroda a lidská přirozenost má. Navzdory rozmanitým alarmujícím signálům je do úplné katastrofy ještě daleko – byť je poněkud skličující, že do hrobu k mamutům a pyramidám už zvolna klademe třeba usurijské tygry nebo literaturu. Svět nemusí být organizován nějakým „ústředním výborem“, jako třeba hrabání listů v parku – to ponecháno samo sobě do jara téměř zmizí. Samoregulace a nezdolná vitalita je jeden ze základních, nadějeplných i strašných aspektů *fysis*. Jsoucí je pravdivé jakýmsi hlubším způsobem než pravda jakožto adekvace – pravdivost plžů či pampelišek pochopíme v celém rozsahu teprve tehdy, pokusíme-li se je v zahradě vyhubit.

Tento text byl v mírně odlišné podobě původně vydán v knize Stanislava Komárka *Příroda a kultura. Svět jevů a interpretací*. Praha: Vesmír 2000.

¹⁰ Lorenz, K.: *Osm smrtelných hříchů moderní civilizace*. Praha: Panorama 1990; Lorenz, K.: *Odumírání lidskosti*. Praha: Mladá fronta 1997.

¹¹ Nordau, M.: *Die Entartung*. Berlin: Springer 1894.

¹² Jung, C. G.: *Gesammelte Werke von C. G. Jung 1–20*. Düsseldorf: Walter 1995.

Bibliografie

- Eibl-Eibesfeldt, I.: *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriss der Humanethologie*. München – Zürich: Piper 1984.
- Jung, C. G.: *Gesammelte Werke von C. G. Jung 1–20*. Düsseldorf: Walter 1995.
- Komárek, S.: *Obraz člověka a přírody v zrcadle biologie*. Praha: Academia 2008.
- Komárek, S.: *Příroda a kultura. Svět jevů a interpretací*. Praha: Vesmír 2000.
- Kratochvíl, Z.: *Filosofie živé přírody*. Praha: Herrmann a synové 1994.
- Lévi-Strauss, C.: *Smutné tropy*. Praha: Odeon 1966, s.129.
- Lorenz, K.: *Osm smrtelných hříchů moderní civilizace*. Praha: Panorama 1990.
- Lorenz, K.: *Odumírání lidskosti*. Praha: Mladá fronta 1997.
- Nordau, M.: *Die Entartung*. Berlin: Springer 1894.
- Portmann, A.: *Um das Menschenbild. Biologische Beiträge zu einer Anthropologie*. Stuttgart: Reclam 1966.
- Portmann, A.: *Entlässt die Natur den Menschen?* München: Piper 1970.
- Rousseau, J.-J.: *Rozpravy*. Praha: Svoboda 1989.
- Sádlo, J.: „Krajina jako interpretovaný text“, v: Kratochvíl, Z.: *Filosofie živé přírody*. Praha: Herrmann a synové 1994, s. 179–190.
- Stibral, K.: *Proč je příroda krásná?* Praha: Dokořán 2005.
- Stibral, K.: „Estetický postoj k přírodě v umění a kultuře Dálného východu“, *Estetika* 3–4/2005, s. 210–229.

Stanislav Komárek (* 1958) v současnosti přednáší na Katedře filozofie a dějin přírodních věd Přírodovědecké fakulty Univerzity Karlovy a na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy. Vystudoval biologii na PřF UK, emigroval do Rakouska (1983), kde pracoval v Přírodovědném muzeu, na ministerstvu zemědělství a v Zoologickém ústavu Vídeňské univerzity. V roce 1990 se vrátil do Prahy a znovuzakládal zde Katedru filozofie a dějin přírodních věd na PřF UK, kterou po několik let i vedl. Zaměřuje se na vztahy přírody a kultury, problém mimikry, biologickou estetiku A. Portmanna a dílo C. G. Junga. Na tato témata publikoval řadu prací (např. *Příroda a kultura*, 2000, 2. vydání 2008; *Obraz člověka a přírody v zrcadle biologie*, 2008; *Ochlupení bližní. Zvířata v kulturních kontextech*, 2011), v r. 2006 mu byla udělena Cena Toma Stopparda za esejistiku.

Živé organismy v bio artu: biologie, šlechtitelství a umění 20. století

Karel Stibral

Zahrada, již je věnována většina kapitol této knihy, je klasickým případem specifického estetického objektu, kde je naše vnímání stavěno před zvláštní kombinaci přírodního a umělého a prolíná se tu estetické hodnocení výsledného díla jako uměleckého díla, ale i přírody jako přírody (třeba vnímáme-li v zahradě list na stromě, volně letící hmyz či mraky nad tím vším). V současnosti se ale na stejné hranici, kde – jak by řekl Malcolm Budd – dochází ke *smíšenému* vnímání¹, začíná pohybovat i jeden z proudů současného vizuálního umění, tzv. *bio art*. Umělecký proud, který v nejširším slova smyslu pracuje s živými organismy a využívá jejich činnosti či procesů nejen k tvorbě artefaktů, ale v němž též živé organismy tvoří podstatnou část vystavovaného uměleckého díla, které je tedy pak částečně živé. Takové „artefakty“ se nezřídka musejí stejně jako zahrady zalévat, ale třeba i krmit a musí být o ně všemožně pečováno. V našem estetickém postoji k takovým dílům pak hraje vědomí jejich živosti² (která se může projevat i jejich proměnlivostí a pohyblivostí) jednu ze základních rolí – umělecké dílo zde není jen reprodukcí přírody, není jen inspirováno jejími procesy, živé zde nehraje jen roli okrajového prvku, ale vztah umělého a přírodního je centrálním tématem takového artefaktu.

¹ Budd, M.: „Estetické oceňování přírody“, v: Zahradka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal 2010, s. 400–401. Budd zde přímo zmiňuje úpravy zahrad i krajinářství jako umělecké odvětví, jejichž estetické oceňování vyžaduje součinnost obou forem estetického oceňování.

² Tamtéž, s. 407.

Nejedná se samozřejmě o jediné „použití“ přírody v rámci umění 20. století – ta se stala součástí již řady projektů performerů, konceptualistů, umělců body artu a hlavně land artu. Na rozdíl od nich je však v bio artu překračování hranice mezi umělým a přírodním ústřední. A samozřejmě, toto „umělé“ není ani tak chápáno pouze ve smyslu pojmu „umění“, ale ve značné části případů je zastoupeno v podobě technologií a vědy, konkrétně biotechnologií a biologie, zejména genetiky a biochemie.

V tomto textu bych se tedy chtěl věnovat tomuto proudu umění, pro který se dnes používá několik ne vždy zcela adekvátních označení, jako je výše zmíněný *bio art*, ale také např. *transgenní umění*, *biotech art* apod.³ Tento proud současného umění

³ Terminologie není v tomto ohledu ještě zcela ustálená. Pojem *bio art* se objevuje až v devadesátých letech 20. století a označuje poměrně propletený shluk současných uměleckých proudů používajících živé organismy či jejich části v dílech na pomezí konceptuálního umění, instalace, multimédií, někdy ale i land artu, body artu, fotografie, šlechtitelství atd. Přikláním se k tomuto pojmu, protože jednoduše označuje základní fakt, že se jedná o umění nakládající s živým, a zřetelně je tak vymezuje třeba od umění zaměřeného primárně na krajinu či práci v krajině s akcentem na neživý materiál či procesy, tj. land art. Je možné spekulovat, že artefakt *bio artu* je vnímán spíše dle objektového modelu (Carlson, A.: „Oceňování a přírodní environment“, v: Zahradka (ed.), *Estetika na přelomu milénia*, s. 386–396), a to i když nalezneme i pokusy o tvorbu různých *environmentů* v rámci bioartu. Současně tento pojem umožňuje uchopit i díla, která uplatňují biotechnologie, aniž by se na ně ovšem omezoval (jako v případě termínu *biotech art*). Jsem zastáncem hierarchizace pojmů spojených s tímto sémantickým polem navržené Pierem L. Capuccim a akceptované např. i Georgem Gessertem (Gessert, G.: *Green Light. Toward an Art of Evolution*. Cambridge (Ma.) – London: MIT Press 2010, s. 191), která je založena především na typu použitých technologií. Podmnožinou bio artu pak je *biotech art*, který živé součásti díla ovlivňuje různými technologiemi, ať již je to klonování, genetické inženýrství, tkáňové kultury atp. Teprve podmnožinou této skupiny by bylo transgenní umění (*transgenic art*; najdeme i termín mutagenní umění), kdy se jedná o modifikaci živých organismů pomocí genového inženýrství. Kategorií procházející napříč různými množinami, která zahrnuje prvky *biotech artu* a transgenního umění, ale i výtvarných technik zcela klasických, je dle Capucciho genetické umění (*genetic art*). Spadají sem jak genové manipulace, ovlivňování genomu pomocí technologií, tak i simulace genetických procesů a obecně jakékoliv umělecké reprezentace DNA,

je z hlediska zaměření této publikace na vztahy mezi přirozeností a umělostí přímo modelovým případem směru, který s touto hranicí či vztahem cíleně a vědomě pracuje. Přitom se nejedná pouze o možné přesahy se samotnou vědou a technologiemi, ale někdy právě – v případě použití rostlin – i se zahradní architekturou a také urbanismem.⁴

Přesahem či styčným polem se zahradní architekturou jsou také některé pokusy bio umělců o pojímání šlechtění – ať již ve smyslu výsledného produktu či ve smyslu celého procesu – jako uměleckého díla.

Vzhledem k minimálnímu počtu česky psaných textů o této problematice⁵ nechám nyní stranou zkoumání ambivalentního estetického postoje (jako k přírodě či jako k umění) k uměleckým dílům tohoto typu a pokusím se stručně představit historii tohoto proudu v umění (resp. reinterpretovat z pohledu kategorie bio artu řadu děl). V druhé části se pak pokusím alespoň rámcově představit základní témata tohoto umění, jak je vnímají teoretici i samotní umělci.

Zatímco většina teoretiků přistupuje k tomuto typu umění z úhlu pohledu nových médií a nových technologií⁶ a klade dů-

chromozomů, šlechtitelství atd. Podrobněji se definičními problémy zabývám v podkapitole článku Stibral, K.: „Bio art: živé organismy a biologie v umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 10/2011, na s. 22–27.

⁴ Viz např. výstava ve vídeňském Künstlerhausu (*re)designing nature. Aktuelle Positionen der Naturgestaltung in Kunst und Landschaftsarchitektur*, Vídeň: Künstlerhaus, 2010–2011.

⁵ Výjimkou jsou texty Kera, D.: „Umělci v laboratořích“, *LN – Orientace*, 9. července 2005, s. V; Ivičič, M.: „Bábiky takmer živé“, *A2* 13/2011; a též můj výše citovaný text v ne příliš dostupném odborném periodiku (Stibral, „Bio art“).

⁶ Viz např. odborný časopis věnovaný propojení umění a věd *Leonardo: Journal of Arts, Sciences and Technology*, <http://www.leonardo.info/leoinfo.html> (cit. k 14. 6. 2011), ale i monografie jako Da Costa, B. Philip, K. (eds.): *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience*. Cambridge (Ma.) – London: MIT Press 2008; Kac, E.: *Telepresence & Bio Art. Networking Humans, Rabbits & Robots*. Cambridge (Ma.) – London: MIT Press 2005; Reichle, I.: *Art in the Age of Technoscience. Genetic Engineering, Robotics*. Wien – New York: Springer 2009, zejména kapitola „Genesthetics. Molecular Biology and the Arts“, s. 97–144; Mitchell, W. J. T., Hansen, M. (eds.): *Biomedica. Critical Terms in Media Studies*.

raz na technologie, já budu pro komplementaritu klást důraz právě na biologické aspekty, resp. v širším slova smyslu opravdu na ono živé.⁷ Předmětem mého zájmu nebudou tedy ani tak biotechnologie samotné, jako především začlenění živých organismů či biologické tematiky do uměleckých artefaktů nebo do procesu jejich vzniku. A není pro mě důležité, zda jsou použity technologie zcela současné, ty „tradičtější“, nebo prakticky žádné. Biologie jako obor, její hypotézy a pojetí živého zde však zůstanou vždy jistým úběžníkem, protože ať již jsou technologie použity či ne, biologie zůstává jedním z hlavních „výkladových rámců“, jejichž prostřednictvím se dnešní člověk dívá na přírodu, což nepochybně ovlivňuje i pohled umělce.

Od avantgardy k biotechnologiím⁸

Ačkoli byla krajinomalba jedním z dominantních žánrů umění devatenáctého století, ve století dvacátém výrazně ztratila na významu (stejně jako hodně ztratily na významu jednotlivé živé objekty jako námět obrazu – vzpomeňme např. tradiční obrazy

Chicago: University of Chicago Studies 2010; obdobně i Kera, „Umělci v laboratořích“. Především na technologie, resp. na biotech art byly zaměřeny i různé festivaly, např. novým médiím věnovaný *Ars Electronica*, konaný v Linci od r. 1979, ale i pražský festival *Transgenesis* 2006–2008 či mimořádně silně obsazená (Bec, Stelarc, Zaretsky, Malina, Da Costa aj.) konference *Mutamorphosis* (8.–10. 11. 2007, Praha). Ze zcela nedávných projektů byla mj. na vzájemné přesahy mezi uměním a pěstováním živých organismů zaměřena pražská umělecká konference *Na jiné půdě. Růst v umění, společnosti a kultuře*. 10.–11. 11. 2011. Dílům zařaditelným pod termín biotech art byla věnována např. výstava *Paradise Now. Picturing the Genetic Revolution*. New York: Exit Art 2000, nebo *Le Lieu Unique, L'art Biotech à Nantes*. Nantes: 2003.

⁷ Nejblíže je mi přístup umělce-šlechtitele a současně teoretika George Gesserta, viz výše Gessert, *Green Light*. Viz též má recenze: Stibral, K.: „George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*“, *Estetika*, 1/2011, s. 127–135.

⁸ K historii viz např.: Gessert, G.: „Divine Plants and Magical Animals“, v: Gesert, *Green Light*, s. 1–10; Reichle, „Genesthetics“, s. 97–144; Thornton, K. D., „The Aesthetics of Cruelty vs. The Aesthetics of Empathy“, v: Catts, O. (ed.): *The Aesthetics of Care?* Perth: Perth Institute of Contemporary Arts 2002, s. 5–11.

koní, dobytka, obdobně pak zátiší, zahrnující občas i živé organismy). Dalo by se dokonce říci, že se krajina stala ve světovém kontextu až na pár výjimek doménou pouze amatérských malířů.⁹ Určitě se ale neztratil zájem o přírodu, který se zaměřil na její procesy, síly a struktury.¹⁰ Jedním z fenoménů této proměny bylo i stále častější zapojování živých organismů do avantgardních uměleckých děl nikoliv pouze v roli námětu, ale v podobě konkrétních organismů jako zvláštní formy ready-made objektů či dokonce spolutvůrců díla.

Pokud bychom přistupovali k tématu takto široce, pak bychom mohli uvést jako pionýrské např. tři malby malované oslem a pod pseudonymem vystavené v roce 1910 novinářem a spisovatelem Rolandem Dorgelèsem, které byly zpočátku přijaty jako zajímavý umělecký experiment vytvořený člověkem.¹¹ Za pokusy, které by se daly počítat k předchůdcům dnešního bio artu, je mnohem spíše možné považovat některá díla z třicátých let. Předzvěstí současných projektů zapojujících přírodovědecké technologické postupy byl např. pokus objevitele penicilinu Alexandra Fleminga, který vytvořil obrázek vojáka exponováním chromogenních bakterií slunečním světlem (*Guardman*, 1933). Tento nápad zůstal prakticky až do konce 20. století bez výrazné odezvy, dnes však najdeme řadu děl založených na opakování fotografického procesu na živém materiálu (třeba na trávě, jako u Ackroydové a Harveye, viz dále). O rok později významný

⁹ Viz např. Woźniakowski, J.: *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*. Warszawa: Czytelnik 1974, s. 11.

¹⁰ Srov. např. kapitulu „Nature as Picture or Process?“, v: Andrews, M.: *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press 1999, s. 177–199.

¹¹ Na tento pokus s tvorbou zvířat pak během dvacátého i jedenadvacátého století navázali jak etologové, kteří experimentovali především s primáty (např. Desmond Morris vystavil v roce 1957 v londýnském Institutu současného umění výtvarná díla šimpanzů), tak umělci, z nichž můžeme připomenout rusko-americkou dvojici Vitalije Komara a Alexandra Melamida, kteří v projektu *Ecolaboration* učili slona malovat nebo šimpanze fotografovat a tato díla vystavili roku 1999 na Benátském bienále. Umělci ovšem používali k tvorbě i mnohem nižších organismů – v současném světovém kontextu můžeme připomenout např. mravenčí „kresby“ cestiček v barevném písku Jukinoriho Janagiho, představené na bienále v Benátkách v roce 1993.

architekt Philip Johnson využil živých švábů v rámci své instalace obydlí ze slumu na výstavě v Muzeu moderního umění v New Yorku.¹² Z dalších známých umělců pak použil živé organismy (břečtan a hlemýžď) Salvador Dalí ve své instalaci *Deštivý taxík* (*Le taxi pluvieux*, přeložitelné i jako *Deštivý taxikář*, 1938).



Obr. 1. Fotografie z výstavy *Stračky Edwarda Steichena* (*Edward Steichen's Delphiniums*) z r. 1936 v MoMA.

Asi vůbec nejvýraznější a dnes hojně citovaná však byla výstava fotografa, kurátora a šlechtitele Edwarda Steichena v roce 1936 *Stračky Edwarda Steichena* (*Edward Steichen's Delphiniums*) opět v MoMA (obr. 1). Ta spočívala pouze ve hře barev stovek obměňovaných, jím samotným vypěstovaných a šlechtěných květin. Celkem bylo vystaveno na tisíc pět set velkokvětých řezaných rostlin. Přestože výstava měla celkem slušný ohlas v podobě více než čtyř desítek recenzí v tisku umělecko-kritickém i zahradnickém, kvůli válce i těžké zařaditelnosti upadla v zapomnění prakticky bez pokračovatelů.¹³

¹² Švábi byli ale kvůli stížnostem z instalace odebráni, viz Thornton, „Aesthetics of Cruelty“, s. 5.

¹³ Gedrim, R.: „Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms.

Živé rostliny a zvířata, stejně jako bakterie, se pak z umění na nějaký čas stáhly, aby se začaly v průběhu padesátých a šedesátých let opět objevovat v rámci různých uměleckých experimentů, například v díle předchůdce land artu Herberta Bayera *Travnatý val* (*Grass Mound*, 1955), využívajícího trávu k pokrytí terénního útvaru. Od konce 60. let se objevuje použití živých rostlin u tvůrců land artu, i když ti se soustřeďují v počátcích spíše na přírodu neživou. V průběhu 70. a 80. let se pak živé rostliny i zvířata stávají součástí instalací, environmentů, děl konceptuálního i akčního umění.¹⁴

V této době nicméně nevznikalo mnoho projektů, které by tematizovaly živé organismy z vědeckého, resp. biologického hlediska. Nalezneme ale celou řadu jiných kontextů, v nichž byly živé organismy využity – objevují se zde např. od zahradnické praxe odvozené pokusy transformovat formu rostlin vnějšími silami (např. Sjoerd Buisman, *Stažená dýně* [*Constricted Pumpkin*], 1971). Živé organismy, resp. zvířata, se ovšem objeví i v přelomových projektech akcentujících sociálně-etickou rovinu, jako v instalaci *Pojízdná rybí farma* (*Portable Fish Farm*) Helen a Newtona Harrisonových z roku 1971, zahrnující asi poprvé i zabíjení (a pojidání) zvířat v galerii, či v jedné z nejznámějších Beuysových performancí *Kojot, aneb mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě* (*Coyote, or I Like America and America Likes Me*, 1974).

Do oblasti biologie se nicméně již v sedmdesátých letech pouštějí umělci soustřeďující se na environmentální problémy a začleňující do svých projektů živé organismy, jako např. Hans Haacke, který použil živé ryby v díle upomínajícím na znečištění vody *Agregát na čištění vody z Rýnu* (*Rhinewater Purification Plant*, 1972) či želvy v práci *Deset želv osvobozeno* (*Ten Turtles Set Free*, 1970). Touto cestou se vydali zejména již zmínění manželé Harrisonovi, kteří se pokusili vytvořit projekt na záchranu jednoho druhu krabů jako umělecké dílo (*Cyklus laguny* [*The Lagoon Cycle*], 1974–1984).¹⁵

An Art of Flower Breeding“, v: Kac, E. (ed.): *Signs of Life. Bio Art and Beyond*. Cambridge (Ma.) – Londýn: MIT Press 2007, s. 347–362.

¹⁴ Připomeňme jen, že do stejné doby (1970) spadají u nás *Zoologické kresby (mravenci, slepice)* Ladislava Nováka, tvořené zvířaty koncentrujícími se kolem geometricky rozmístěné potraviny.

¹⁵ Tento projekt nebyl v zamýšlené podobě nikdy realizován, byl pouze prezentován ve formě konceptuálního díla a knihy.

V osmdesátých letech tento trend pokračuje (jmenujme jen známých *Sedm tisíc dubů* [7000 Eichen] Josepha Beuyse, sázených v letech 1982–1987 pro Documenta 7 v Kasselu), objevují se však i první pokusy aplikovat při tvorbě artefaktu moderní biotechnologie. Asi vůbec prvním dílem využívajícím práci s genetickou informací byla *Microvenus* (1984–1985) Joea Davise, germánská runa života vytvořená z *E. coli* s pozměněnou DNA. Nalezneme ale i další experimenty s použitím různých biotechnologií, jako např. *Mikroby u Kandinského* (*Mikroben bei Kandinsky*, 1987) Petera G. Hoffmanna, založené na kultivaci mikroorganismů nasbíraných z Kandinského obrazů.

V roce 1988 pak v *Artforu* vychází dnes velmi citovaný text brazilského filozofa a pražského rodáka Viléma Flussera, který předpovídá proměny organismů a krajiny pomocí moderních biotechnologií a změněných genomů v jakýsi Disneyland, kdy budou barvy organismů i krajiny sladěné především podle estetických kritérií – najdeme zde prý fotosyntetizující koně, bioluminiscenci obdařené organismy atd.¹⁶

Vlastní nástup biotechnologií nastává až v 90. letech, kdy se objevují i různé názvy jako *mutagenní*, *transgenní*, *genetické* umění atp.¹⁷ Nejdříve se živými uměleckými díly stávají především rostliny a bakterie, nikoliv živočichové.¹⁸ Dnes je, především v USA, použití pokročilých biotechnologií dostupné prakticky každému.¹⁹ A novým transgenním organismům se dostává nejen širokého mediálního ohlasu jako reprezentantům vítězství člověka a genetického inženýrství nad přírodou, ale jsou i terčem negativních reakcí, motivovaných zejména eticky,²⁰ které

¹⁶ Flusser, V.: „On Science“, v: Kac (ed.), *Signs of Life*, s. 371–372. V *Artforu* vyšel v rámci cyklu Flusserových sloupků s titulem „Curie's children“ (vycházely v letech 1986–1992).

¹⁷ Ve stejném období se pak „genetické“ umění rozrůstá i o různé plastiky či obrazy v podobě groteskních zrůd, hybridů, mutantů atp., na což v textu tohoto rozsahu můžeme jen upozornit. Viz Gessert, G.: „Recent Art Involving DNA“, v: Gessert, *Green Light*, s. 117.

¹⁸ Tamtéž, s. 118.

¹⁹ Např. Kac popisuje, jak firmě pošle přes e-mail strukturu genu a po pár týdnech mu posílček FedExu přiveze balíček. Kac, E.: „Genesis“, v: Kac, *Telepresence & Bio Art*, s. 251.

²⁰ Viz teoretik kultury Paul Virilio, považující díla genetického umění za triumf nacistické kultury a srovnávající současné umění s Osvětím,



Obr. 2. Edunia, tmavě růžová petúnie Eduarda Kace s lidskou DNA vloženou do rudého žilkování (Přírodopis Tajemství [Natural History of Enigma], 2003–2008).

však někdy zakrývají řadu zajímavých otázek, jež umělci vědomě kladou. Nejznámějším příkladem je bezesporu projekt Eduarda Kace *Králíček GFP (GFP Bunny, 2000)* – králík jménem Alba, který v modrém osvětlení žlutozeleně fosforeskuje díky genu ze světélkující medúzy.

V tomto textu si však etické problémy dovolím ponechat stranou²¹ a zaměřím se na to, jaká témata lze nalézt v současném bio artu – a rovněž na to, jak je formulují sami umělci i jak nám je nabízí jednotlivá díla.

Virilio, P.: „A Pitiless Art“, v: Virilio, P.: *Art and Fear*. London: Continuum 2003, s. 29, cit. dle Gessert, *Green Light*, s. 121–122.

²¹ Tím bych nechtěl vzbudit dojem, že etické problémy považuji za něco nepodstatného. „Použití“ především živých tvorů bez motivů životně nutných pro lidskou existenci je vždy na pováženou. Za zcela nepřipustné považuji zabíjení zvířat jako součást uměleckého díla (od Hermanna Nitsche po Damiana Hirsta) nebo i jejich vzájemné zabíjení a požírání (*Workhorse Zoo* Adama Zaretského). Otázky kladené umělci, předváděné v méně kontroverzních a spektakulárních podobách, jsou však často oprávněné. Navíc při použití rostlin nejsou kontroverze tak silné.

Překračování hranic jako téma

Jestli je něco hlavním cílem bio umělců, resp. především biotech umělců, pak je to atakování hranic mezi umělým a přírodním, mezi uměním, vědou a přírodou, a to na řadě úrovní a podob. Charakteristické je zejména stírání rozdílů mezi **vědou a uměním**. To může nabývat podob začleňování vědy a technologií do procesu vzniku uměleckého díla, ale i koncipování projektů ve stylu vědeckého experimentu nebo užití vědecky stylizovaného textu v rámci jejich prezentace. Umělecké dílo je většinou založeno na v podstatě standardním biotechnologickém postupu, prezentováno je ale v kontextu uměleckých institucí. Zde budiž příkladem právě oblíbená bioluminiscenční díla. Kromě Kacova králíka Alby jmenujme i jeho světélkující „ekosystém“ v projektu *Osmý den (The Eighth Day, 2000)*, ale také umělce Juna Takitu a jeho fosforeskující mech, kterým byl pokryt model lidského mozku v díle *Světlo, pouze světlo (Light, Only Light, 2004)*. Tato díla (i když v Takitově případě šlo o mnohem složitější instalaci či spíše skulpturu) navazují na pokusy s vytvářením světélkujících organismů prostřednictvím přenosu DNA, které byly poprvé představeny již v roce 1986 v časopise *Science*, kdy byl do rostliny tabáku vpraven gen luciferázy ze svatojánských mušek.²² Poté byly takto upraveny další organismy, uvažuje se i o využití svítících rostlin v zahradnictví, v zámořských akvaristikách se volně prodávají světélkující rybičky dania (Kac v *Osmém dnu* využil jak světélkující tabák, tak dania) atp.

Za obdobný typ „vědeckého experimentu“ může být považován i projekt *MMMM (or Macro Micro Music Massage)* Adama Zaretského z roku 2001, který pouštěl bakteriím *E. coli* popovou hudbu, na niž reagovaly zvýšenou produkcí antibiotik – v tomto případě šlo o opakování přírodovědeckých pokusů s reakcemi rostlin na různé typy hudby.

Zajímavější jsou však díla, která sama mají experimentální povahu: výsledek projektu není předvídatelný tak jednoduše jako v předešlých případech. Takovým příkladem mohou být pokusy o zpětnou selekci původních divokých druhů z domestikantů

²² Ow, D. W., De Wet, J. a kol.: „Transient and Stable Expression of the Firefly Luciferase Gene in Plant Cells and Transgenic Plants“, *Science* 1986, č. 234, s. 856–859.

(Brandon Ballengée, Tera Galanti), ale třeba i projekt simulující vědecký experiment včetně kontrolní skupiny organismů, jako na nedávné berlínské výstavě Carstena Höllera. Tento k umění „zběhlý“ přírodovědec zde sledoval vliv psychotropní muchomůrky červené na soby a další zvířata (*Soma*, 2010–2011). Poměrně častým využitím experimentálních postupů přírodních věd se stalo využití pěstování buněk původně odebraných jiným organismům (třeba žábám) na nějakém médiu a do nějakého tvaru. Tento postup neměl pokračovatele jen ve sféře volného umění,²³ ale i v designu či v uměleckém řemesle – uveďme příklad snubních prstýnků, pěstovaných z buněk kostní dřevě snoubenců atp.

Ukázkou míry „prorůstání“ uměleckého a vědeckého prostředí²⁴ může být i vytvoření výsledného artefaktu ve spolupráci s vědci a též jeho prezentace přírodovědcem, nikoliv umělcem samotným, s použitím zdlouhavého technického popisu experimentu a technologie.²⁵

Spojení či propojení s nejmodernějšími technologiemi a přírodními a technickými vědami dodává někdy textům umělců i teoretiků jakýsi utopicko-prorocký ráz. Nové biotechnologie jsou prezentovány jako něco, co má pomoci udělat svět lepším,

²³ Česká umělkyně Lucie Svobodová také prezentovala „vědecky vedený“ projekt, kdy v laboratoři různým způsobem vystavovala stresu buňky kostní dřevě.

²⁴ Je otázkou, kam až se toto prorůstání může dostat a do jaké míry se jedná spíše o amatérské pokusy proniknout do značně komplexní problematiky na nejmodernějším vybavení závislých přírodních věd, která v mnohých oborech již prostě vylučuje nadšence se skutečným rozhledem, jako je tomu možné ještě dnes třeba v entomologii. Je oblast biotechnologií přístupná „koníčkářům“ v takové podobě, jak si představuje např. *Biotech Hobbyist Magazine?* (<http://www.nyu.edu/projects/xdesign/biotechhobbyist/>, cit. k 14. 6. 2011). Zdá se však, že např. australská SymbioticA (Zurr, Catts aj.) se snaží jít opravdu do hloubky. K této tematice viz též Da Costa, B.: „Reaching the Limit. When Art Becomes Science“, v: Da Costa, P. (ed.): *Tactical Biopolitics*, s. 365–385.

²⁵ Viz např. text, jež napsali vědci o umělkyni (Jill Scott), která tvořila v jejich laboratoři: Hodel, C., Neuhaus, S. C. F.: „The Electric Retina. An Interplay of Media Art and Neuroscience“, *Leonardo*, 2010, č. 3, s. 263–266. Do obdobné skupiny patří vlastně i různé vědecké prezentace *A-Life*.