

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor fotografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Botanikova expanze

Martin Netočný

Vedoucí práce: Mgr. Michal Šimůnek Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Josef Ledvina

Datum obhajoby: 7. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS
FILM AND TELEVISION FACULTY**

Film, television and photographic arts and new media production

Department of Photography

BACHELOR THESIS

Botanic Expansion

Martin Netočný

Thesis master: Mgr. Michal Šimůnek Ph.D.

Thesis oponent: Mgr. Josef Ledvina

Date: 7. 9. 2018

Assigned academic title: BcA.

Praha, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Botanikova expanze vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 15. 6. 2018

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Za nataženou ochranou odulou ruku Tlustému Ježíšovi. Za ochotné přijetí role pozorovaného a studovaného objektu Janu Albertu Šturmovi. Za vedení práce a seznámení nejen s Philipem Vanninim Michalovi Šimůnkovi. Především pak oběma rodičům a bratrovi za bezmeznou podporu.

Abstrakt

V kontextu tuzemské vědecké scény se v současné době pohybuje několik postav, jejichž aktivita v mnoha ohledech výrazně převyšuje oblast exaktního bádání. Projekty, kterými se zabývají, naplňují původní diskurs jejich primární oblasti zájmu, svými kvalitami však často převyšují vědecký půdorys a inklinují k řadě interdisciplinárních přesahů. Jedním z nezpochybnitelných aspektů těchto prací je výrazná akcentace estetického nahlížení dané problematiky. Téměř obsesivní tenzi můžeme v kontextu výše popsaného vysledovat v celoživotní práci botanika Jana Alberta Šturmy, jemuž vědecké chápání expanzivních rostlin na našem území zdaleka nestačí a samovolně se tímto posouvá k vykročení do prostoru současného výtvarného umění. Jeho akce vykazují řadu formálních podobností s oblastí československého undergroundu 60. a 70. let, především pak dění kolem kapel The Primitives Group, Plastic People of the Universe a DG. 307. Dosud realizované landartové instalace jsou tedy typické svou intuitivní nespoutaností a inklinací k pseudosakrální tematice. Tato práce si klade za cíl zmapovat na půdorysu kreativního výzkumu vybrané projekty Jana Alberta Šturmy a pomocí zúčastněného pozorování popsat ty stávající.

Abstract

In the context of contemporary Czech science scene possible to find several persons, whose activity is exceeding area of exact research. Projects realized by those people are deeply rooted in the discours of their primary scientific focus, however by its quality often tend to interdisciplinar space. One of the main aspects which is possible to find in this kind of work is significant accent of aesthetic viewing of that problematic. Almost obsessive tension of this interdisciplinary thinking is present in the work of botanic Jan Albert Šturma, whose scientific and artistic research is focused on expansive plants in European context. His activities are full of formal similarities with Czech underground scene of 60s and 70s, mostly happenings around bands The Primitives Group, Plastic People of the Universe and DG. 307. Šturma's land art installations are typical by their intuitive unchained atmosphere and inclination to pseudosacral theme. This work aims to describe selected projects of Albert Šturma in the way of creative research and with use of participant observation method document the actual ones.

Obsah

Úvod	4
Vítejte v křoví	5
Krajinou smyslů a Mostecké pánve	7
Mezi Tlustým Ježíšem a Fafejtou	11
Igelitový přízrak	11
Mimikry těch druhých	12
Čin, který nepotřebuje diváky	14
Nevšední slavnosti	14
Filmové bezčasí	16
Regenerace ohněm	18
Energie vnitřních poznámek	20
Proč mluvit, když nikdo neposlouchá?	20
Úprk před bílou kostkou	22
Útok na bílou kostku	23
Rituální punctum	25
Teritoriální expanze	28
Kytky a spreje	28
Dekultivace	29
Poťouchlá touha někoho naštvat	32
Závěr	36
Bibliografie	38
Seznam ilustrací	40

Úvod

Současná epocha se nese ve znamení rozpuštění ostrých hranic mezi stávajícími obory lidského vědění. V nově zaschlých mapách vznikají neznámé, prapodivné tvary, jejichž existenci nejsme schopni ani ochotni uvěřit. Prvním stigmatem tohoto vývoje se dvacet let před koncem milénia stala ekologie. Věda, která v sobě dokázala propojit všechny přírodní obory s humanitními disciplínami, filozofií a výtvarným uměním. Inklinace k estetické analýze krajiny je logická, neboť jak už je v antické filozofii zakotveno, zkoumáním vizuality vše začíná i končí. Komplexní výzkum biotopů je nemožné realizovat bez úplného popisu všech zahrnutých složek. Je tedy přirozené, že práce ekologů často vykazují znaky podobné výrazovým prostředkům současného umění. Bylo by však chybou nazírat celou vědeckou komunitu tímto prizmatem. Kýžené kvality bychom mohli objevit téměř v každém počínu zkoumané množiny a manipulovaně jim přiřknout patričný diskurs.

Důležití jsou pro nás vědci, kteří svůj exkurz do oblasti autorské tvorby provádějí vědomě. Užitím nových strategií obohacují svůj přístup ke zkoumané problematice. Jejich práce se stává plastičtější a vypovídá nejen o popisovaném fenoménu, ale i o řadě vnitřních aspektů, které takový přístup přirozeně obsahuje. Lze mluvit o určitém druhu obsesivní fascinace, která se přelévá do všech oblastí lidského konání. Mezi českými vědci se tyto aspekty zhmotňují už v 90. letech postavami Mystiků z Viniční ulice, ke kterým je možné počítat Jiřího Sádla, či Václava Cílka. K přirozenějšímu vyhrěznutí ovšem dochází u botanika Jana Alberta Šturmy, který je rovněž zakladatelem spolku Křovinářů. Jeho celoživotní zaměření na expanzivní vegetaci přitahuje podobně smýšlející vědce jako magnet. Postupem času se pod záštitou periferního rostlinstva zformovala svěbytná komunita prorůstající napříč sítí vědeckých institucí. Toto uzavřené společenství dokázalo postupem času vygenerovat nejen řadu vnitřních systémů, ale i svěbytnou mytologii spojenou se Šturmovými instalacemi a projevy akčního umění. Důraz je přitom kladen především na přímý fyzický kontakt s postindustriální krajinou. Komunita vykazuje znaky jakéhosi fluidního útvaru, jehož hlavní postavy se v nepravidelných časových intervalech navracejí do krajiny vnitřních výsypek, hald a povrchových dolů. Zde se při provozování animálních rituálů setkávají s novými Křovináři, kteří už z daleka nejsou jen botaniky.

Neurčitost průvodních znaků mě vede k vymanění se z metodologických přístupů tvrdé vědy. Zvolená strategie zúčastněného pozorování mi pomůže dosáhnout analýzy, ve které se dílčí křovinářské skutečnosti, vyjeví v mnohem hmatatelnějších obrysech. Jsem přesvědčen o tom, že pouze svou fyzickou účastí na akcích samotných, budu schopen pojmenovat řadu jemných aspektů, které by při jiném vhledu mohly působit nepodstatně. Zásadní je pro mě rovněž praktické užití Non-representativní teorie Phillipa Vanniniho¹, pro kterou je subjektivní prožitek jedním z hlavních výchozích hodnot. Dokáže takto senzitivně obsáhnout skutečnosti, které jsou spojeny například se smyslovými prožitky. Z těchto důvodů se jeví jako optimální volba pro zkoumání aspektů přímo spojených s prožíváním krajinných dispozic a jejich vlivu na fungování lidské mysli v terénu.

Křovinářovo uvažování se rozpíná prostorem a využívá k tomu postupů identických s expanzivní vegetací. V rámci přírodního eklektismu dokáže propojit hodnoty, které se při prvním pohledu jeví jako neslučitelné. I přes tento fakt, jsem svou bakalářskou práci mozaikovitě rozčlenil na kapitoly, které svým obsahem odpovídají segmentům, jež se při primárním ohledání jeví jako nejpodstatnější. Jsem si vědom toho, že mi tato strategie neumožní komplexní popis některých dílčích skutečností. Pocit nedořečenosti bude však pravděpodobně vykoupěn řadou konexí se světem pevných hodnot, do něhož se chystám Křovináře uvést. Jiné části mozaiky jsou vynechány zcela záměrně, neboť bych jejich verbalizací zničil křehkou podstatu popisovaných skutečností. Nevyřčené tedy nechávám všanc čtenáři jakožto hrozenou rukavici pro tvorbu vlastních mentálních krajin.

¹ VANNINI Phillip, *Nonrepresentational methodologies: re-envisioning research*. New York, London: Routledge, 2014. ISBN: 0415713013.

Vítejte v křoví

Kolem roku 2005 se v kultovní pražské restauraci *U Rotundy* scházeli diplomanti Přírodovědecké fakulty Univerzity Karlovy ke konzultacím svých prací s živelným profesorem Jiřím Sádlem. Tentýž lokál byl několikrát do měsíce okupován jakýmsi trampy, kteří nejen sobě, ale i okolnímu osazenstvu zpříjemňovali pití piva živou produkcí klasických táborákových písní. Při vydatné frekvenci návštěv obou těchto skupin bylo jen otázkou času, kdy se setkají a začnou si vymezovat svá teritoria působnosti. Slovní přestřelka mezi sádlovými studenty a anonymní trampskou partou se tak stala jasným katalyzátorem vzniku Křovinářského společenství. Po hospodském konfliktu totiž nezůstala jen negativní nálada v hustě začouzeném vzduchu, ale i námět na zevrubnější polemiku o degradaci československého trampingu. Je evidentní, že s přílišnou institucionalizací tohoto fenoménu, došlo k jeho zpřístupnění širší veřejnosti a určitému obroušení původních tradic, či zphodlnění staré generace otců zakladatelů.

Slovo *tramp* označovalo na divokém západě dopravní loď bez pravidelného jízdního řádu. Později se jeho význam metaforicky přenesl na tuláky, osoby žijící na okraji společnosti, kteří bez fixace k pevnému bodu domova svobodně putovali krajinou. Je tedy evidentní, že ač nese současný tuzemský tramping určité formální znaky woodcraftu či Ligy lesní moudrosti, zdaleka už nesplňuje onu bezuzdnost svobodného pohybu prostorem a percepce okolní přírody. Křovinářský spolek, který se v období po hospodské šarvátce pozvolna etabloval, se ke všem původním hodnotám trampingu nejen hrdě hlásí, ale dokáže je i efektivně rozšiřovat. Element křoví, který si ono uskupení vetklo do názvu, je rovněž určitým vodítkem k vymezení pole jejich působnosti. Tam, kde se trampové opájejí napodobeninou nedotčeného krajinného reliéfu, si křovináři nalévají čistého vědeckého vína. Nic, jako nedotčená krajina již neexistuje. Je proto potřeba hledat tzv. *novou divočinu* vznikající pomocí zběsilé sukcese v místech, kde lidská činnost změnila původní tvář biotopu k nepoznání. Tuto skutečnost je třeba akceptovat jako kauzální fakt. Evropu čeká v následujících staletích mohutné odlesňování a proto je křoví jedním ze základních prvků krajiny budoucnosti.

Žádnou tradici však nelze vytrhnout zcela z kořenů. V křovinářských rituálech se proto často objevují původní atributy nezbytné pro trampskou kulturu. Opomeňme pro tento případ maskáčový materiál, či vlajku Spojených států amerických a zaměřme se na stěžejní postavu hnutí, kterou je *Thlusty Ježíš* (zkr. *Thlusty*). Jde o určitý druh vnitřního kultu vystavěného na zbožštělé představě folkového písničkáře Honzy Nedvěda. Právě jemu jsou bez výjimky zasvěceny veškeré křovinářské akce, ohně i svatyně.

Za zmínku stojí samozřejmě i formální analogie Křovinářského hnutí s *Křížovnickou školou čistého humoru bez vtípu*. Podobnost je možné hledat především v nezměrné tenzi orientující uzavřenou skupinu lidí k unikátnímu prostředí. Stejně jako *Křížovnická škola* zkoumala hospodu jako zdroj svého vyžití, inspirace a v neposlední řadě i jako úkryt před nepřízní režimu, analyzují Křovináři své teritorium pomocí řady obdobných strategií. Zdůrazňování efemérnosti, či výstavba svébytné vnitřní hierarchie jsou znaky výsostně typické pro obě hnutí.

V dnešních dnech se ke Křovinářům hlásí asi třicítka členů, nejen z přírodovědeckých kruhů. Někteří z nich mají své přezdívky podobné těm, které se rozdávají právě mezi trampy, či ve skautských oddílech. Stěžejním prvkem jejich aktivit je spontánní bloudění postindustriálním prostředím, podobně jako tomu bylo u lodí bez pravidelného rozpisu cest. Při jakémkoli dlouhodobějším usazení v krajině dochází k zapalování velkých ohňů, řadě náboženských rituálů vzývajících *Thlustého Ježíše*, či jiným *site specific* intervencím. Křovinářské akce v sobě spojují prvky původního trampingu, sektářství a happeningu. Při tom všem dochází k archetypálnímu vyhřezávání pravěkých pudů tolik potlačovaných moderní společností. Základním hybatelem komunity je botanik Jan Albert Šturma, který sám sebe tituluje přízviskem *Oberstrauchführer*. Na zrodu Křovinářů se rovněž významně podíleli i přírodovědci Jan Novák a Ivan Větvička. Jak už Šturmova samozvaná přezdívka napovídá, je to právě on, kdo je dodnes

základním strůjcem všeho dění uvnitř společenství. *Epochu nejtvrdšího křovinářství*, jak toto období sám označuje, je možné opsat děním kolem roku 2010. Primární motivací pro stupňování spolkové aktivity byly podle Šturmy jeho tehdejší existenciální problémy. Při organizování křovinářských akcí cítil určitý druh uspokojení skýtaný především útekem k interní ritualitě a mytologii. Požitky z osvobození ducha byly natolik silné, že do jednotlivých happeningů neváhal vkládat své poslední finanční prostředky.

Křovinářství však není jen o mytologii, vztahu k *nové divočině* a ožívování archetypálních rituálů. Dalším ze zásadních pilířů společenství budiž svébytný humor vystavený na půdorysu komediální skupiny Monty Python (*obr. 1*). V kontextu výtvarného umění bychom určité styčné znaky mohli vyhledat především v ironizujícím přístupu Marcela Duchampa. Křovinářské oltáře jsou často budovány pomocí strategie *ready made*. Jakási humorná apropriace tak otevírá novou percepční rovinu užití lokality (zevrubněji se tomuto tématu věnuji především v kapitole *Krajinou smyslů a Mostecké pánve*).



(obr. 1) Křovinářský oltář vytvořený v rámci akce *Shrubby Days*

Krajinou smylů a Mostecké pánve

„Ukrytý ve stínu lesa igelit, to kdyby přišel k ránu déšť.“⁴² (Honza Nedvěd)

Jak už jsem v předchozí části věnované zevrubné definici Křovinářského hnutí uvedl, celá tato společnost vznikla na základě určitého druhu konstruktivního vymezení se vůči stávající komunitě československého trampingu. Nebylo pro mě tedy přílišným překvapením, když jsem jednoho zimního odpoledne otevřel mail s názvem *Utrpení v křoví*, jehož pisatelem byl *Oberstrauchführer* Šturma. Formát textu i pozvánka v elektronické příloze (obr. 2) otevřela mou vzpomínku na léta strávená v turistickém oddíle. Syrová naivita grafického zpracování i nezbytné informace navádějící k přesnému seznamu věcí vhodných k výletnické potřebě jsou na levé straně formátu doplněny přezdívkami hlavních postav Křovinářského spolku či vzletným zvoláním: „Tlustý vejdi v tenata našich výsostí! Poprzni naše myslí!“. Horní strana pozvánky je věnována pouze několika organickým siluetám šlahounů vykreslených proti homogenní ploše zataženého nebe. Filtr vysokého kontrastu, či nadměrné doostření v grafickém editoru mění zobrazované na pouhé indexy tušené reality. Anonymní křoví poodhaluje cosi z filozofického podstaty nadcházejícího putování. Noční pochod neznámým uměle vytvořeným reliéfem umožňující pouze fragmentární čtení okolního environmentu. Veškeré souvislosti, které by mohly vést ke komplexnějšímu čtení krajiny, budou posunuty do roviny fantaskní tekutosti našich myslí.



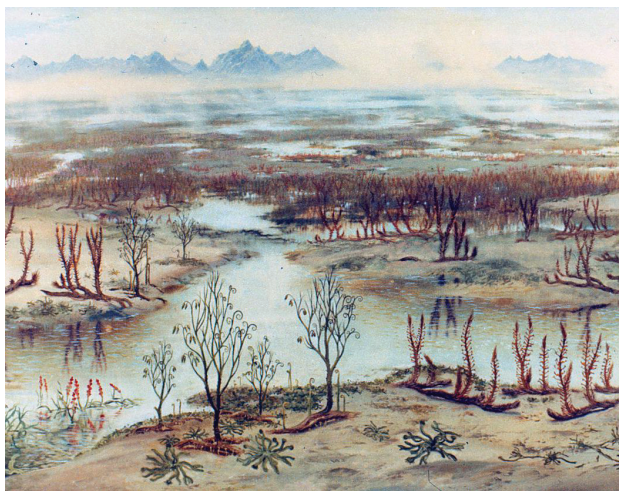
(obr. 2) Pozvánka na Křovinářskou akci u Mostu

Uposlechl jsem tedy pokynů a v pátek 9. února 2018 se o půl osmé večer dostavil do nádražní restaurace mostecké vlakové zastávky. Křovináři postupně přicházeli a já si uvědomil zásadní chybu, kterou jsem při přípravě na výpravu učinil. Ve strachu z promrznutí, oblékl jsem se do nejteplejšího oblečení, které jsem vlastnil. Úplně jsem přitom zapomněl na trampské kořeny, které by bylo záhodno při výběru zevnějšku ctít. Velká část zúčastněných měla na sobě maskáčové oblečení včetně vojenských mantlů a řady nezbytných doplňků. Tím nejjobskurnějším z nich byla přilba se zkratkou AOPK (*Agentura ochrany krajiny a přírody*), kterou měl *Oberstrauchführer* naraženou na hlavě. V celkovém počtu osmi křovinářů (převážně biologů a ekologů z Přírodovědecké fakulty UK, či zaměstnanců Správy Krkonošského národního parku) jsme se vydali železničním podchodem směrem k řece Bílině, která město Most odděluje od světa vnitřních výsypek, rekultivovaných území, umělých vodních ploch, či stále aktivních oblastí povrchové těžby. Velkorysá stavba Mosteckého nádraží zbudovaná koncem šedesátých let po umělém přesunutí městského centra je v interiéru bohatě obložena mramorovými bloky, které na řezu odkrývají memento zkamenělých schránek prvohorních měkkýšů. Paradoxem socialistického

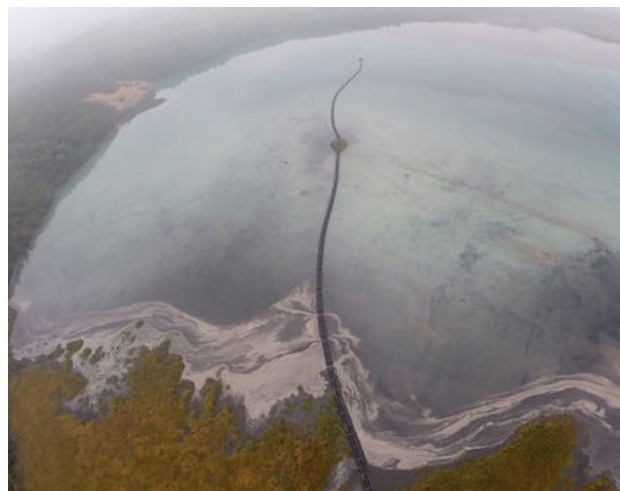
2 NEDVĚD, Jan. *Zpěvník: největší hity*. Praha: Fragment, 2009. ISBN: 978-80-253-0928-5.

plánování se tedy (s největší pravděpodobností) slivenecký mramor z Tepelsko-barrandienské oblasti ocitl v území těžebními stroji obnažované karbonské krajiny, jež je řádově o několik desítek miliónu let mladší.

Podstatou podobných konexí se v knize *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*³ zabývá i Václav Cílek. Kapitola, kterou do tohoto sborníku přispěl, nese název *Antropologie prostoru*⁴. Úvodní fotografie jeho části odkazuje k fasádě Komerční banky na Václavském náměstí zhotovené z horniny peceradského gabra, jejíž stáří je dnes určováno asi na 300 miliónů let. Pokusme se proto i zde uchýlit k určitému typu povrchní vizuální komparace na příkladě Zdeňkem Burianem malované studie karbonské krajiny (obr. 3) a leteckého snímku současného stavu odkaliště Venuše v přímé blízkosti Mostu (obr. 4). Při srovnávání se nechme vést primárně vizuálními analogiemi, které mohou v druhém, či třetím mentálním plánu rozehrávat další konstrukty odkazující ke střípkům obecné problematiky uvízlé v naší paměti při hodinách středoškolské biologie. Jde o percepční způsob, který by nám měl být blízký v momentech putování libovolným středoevropským reliéfem. Snaha o propojování vizuálního a faktického kontextu krajiny je typická i pro Křovinářský spolek. V nespoutaném putování krajinou je cosi archetypálního. Nehledě na pokročilou noční hodinu nabývali jsme z krajiny hluboce fyzického prožitku, který v našich myslích pomáhal otevírat témata, jež by při standardních podmínkách zůstala zapovězena. Při vybírání nejvhodnější stezky jsme se cíleně vyhýbali pohodlným řešením a orientování pouze světelným smogem způsobeným především obřími halogeny těžařských společností, rozhrnova-li jsme před sebou další a další vrstvy bujarého křoví. I zde se fyzický zážitek jeví jako zásadní pro čtení obecných platností rekultivované krajiny. Pohyb uměle vysázenou vegetací byl totiž snadno rozpoznatelný od míst, kde dostaly dřeviny dostatek prostoru pro svévolné bujení. Zúčastněný botanik Jakub Žárský v tomto kontextu prohlásil volně rostoucí křoví za fyzické zhmotnění plynu vyvěrajícího ze zemských kavern. Určitou podobnost lze v tomto případě nalézt i při srovnání s expresionistickými instalacemi japonské skupiny *Gutai*. S trochou nadsázky tak můžeme zařadit element křovinných dřevin třeba i do kontextu pohyblivých plastik tolik populárních v kontextu Evropského umění 60. a 70. let.



(obr. 3) Zdeněk Burian: Studie Karbonské krajiny



(obr. 4) Satelitní snímek odkaliště Venuše

Faktickým srovnáním znatelně pohodlnějšího pohybu mezi uměle vysázenými pásy stromů a fyzického utrpení v houštinách divokého křoví se nám však pomocí hmatové a kinetické percepce dostalo zjištění, které by nám nabídl pouze satelitní snímky. Ty však předpokládají určitý technologický předpoklad a absolutní percepci pomocí zrakového smyslu. Naše poznání z vegetace vnitřní výsypky se

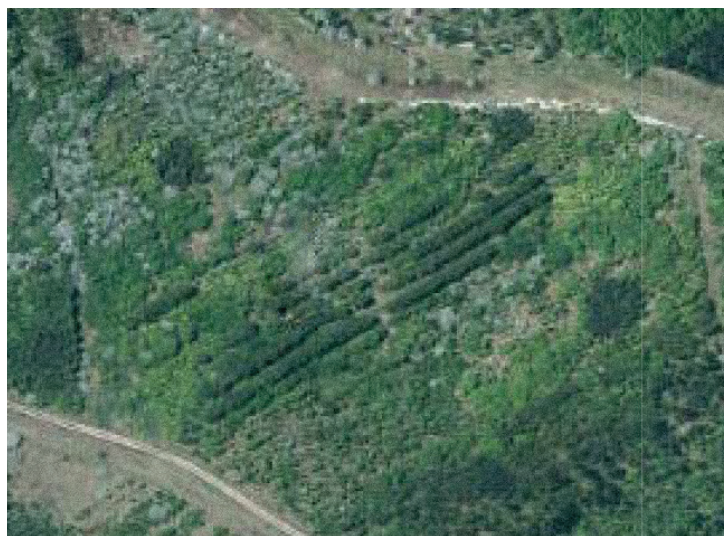
3 SCHMELZOVÁ, Radoslava, (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN: 978-80-7331-184-1.

4 CÍLEK, Václav. "Antropologie prostoru". In.: SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 212–234. ISBN: 978-80-7331-184-1.

tedy neslo ve zcela odlišném duchu. I bez vnějšího analytického pohledu se nám tedy podařilo uchopit podstatný tvárný prvek objevované hornické krajiny. Vyvrcholení tohoto kontrastu plynoucího z našeho svévolného pohybu nastalo ve chvíli, kdy se v krajině začaly objevovat pásy zdivočelých borovic černých, které se v určitém úseku cesty střídaly s pravidelnou přesností rozestupů několika desítek metrů. Samotné stromy byly asi dvacet let staré, jejich podrost dávno zdivočel a stal se podstatně neprostupnějším, než okolní náletová vegetace. Rytmičké střídání těchto dvou elementů se přeneslo i do intenzity naší chůze. Špatně prostupné úseky se střídaly se zcela neprostupnými hradbami borovic. Albert Šturma tento efekt zmršené rekultivace přirovnal k určitému druhu invazivního land artu, jehož výsledky je možné pozorovat ve tvorbě Roberta Smithsona. Kdyby se před desítkami let rozčlenila plocha vnitřní mostecké výsypky pomocí pruhů stékajícího asfaltu (obr. 5), mohli bychom dnes v této lokalitě pozorovat podobně rytmičkový efekt, jaký této nové krajině včlenilo právě ono neuvážené vysazení borovicového porostu. Tento jev je opět možné zcela přirozeně pozorovat i pomocí ptačí perspektivy (obr. 6), samotné zjištění skrze přímou zkušenost hmatové a pohybové percepce mi však i zde připadá podstatně zajímavější.



(obr. 5) Robert Smithson: Asphalt Rundown (1969)



(obr. 6) Satelitní snímek vnitřní výsypky u Mostu

Křovinářský styl krajinného turismu se ve své myšlenkové automatickosti podobá situacionistickým výletům v rámci městské zástavby. Určitou nesrovnalost je možné nalézt pouze v singulárním a plurálním užití této metody. Zatímco situacionisté důsledně dbali na ryze individuální užití onoho prostorového automatismu, u křovinářů jde o dílo kolektivního charakteru. Každý ze zúčastněných má právo v jakoukoliv chvíli změnit směr výpravy. Většinou jde o posun směrem k hustšímu a neprostupnějšímu porostu. Dá se tedy mluvit o jakémsi druhu společenského masochismu plynoucího ze sdílené záliby fyzického pocitu z krajiny. *Oberstrauchführer* si v takovýchto okamžicích plně uvědomuje svou roli a kolektivní nadšení stimuluje řadou fanatických výkřiků. Na tomto místě je jistě záhodno vzpomenout pasáž z knihy *Něžný barbar*⁵, ve které je popisováno nadšení Vladimíra Boudníka v okamžiku, kdy si při plavbě v rozbořené Sázavě roztrhne lýtkový sval o jakýsi ostrý kus rezavého kovu zapíchnutý v říčním dně. Poraněný Boudník následně pronáší dlouhý monolog, ve kterém přirovnává své tělo k papíru projíždějícím grafickým lisem.

Noční pochod byl zakončen přespáním u výtoku zmiňovaného odkaliště Venuše asi deset kilometrů od centra nového Mostu. Po probuzení bylo uskutečněno zbudování oltáře k uctění Tlustého Ježíše. Vše probíhalo v režii Alberta Šturmy, který si pro tento případ přinesl i onen stěžejní sakrální objekt v podobě jakési nefunkční dekorativní fontánky, tolik typické pro imitace japonských zahrad. Podstatným výrazovým prvkem Šturmových intervencí do krajiny jsou kusy igelitu přichycené na větvoví kř-

5 HRABAL, Bohumil. *Něžný barbar: pedagogické texty*. Praha: Odeon, 1990. ISBN: 8020701109.

visek. Výsledek je pak často nerozpoznatelný od náhodné skrumáže smetí v blízkosti bezdomoveckých obydlí, či černých skládek (obr. 7). Petr Gibas se ve svém článku *Duchařský obrat společenských věd, aneb duchové (a lidé) v pražském metru*⁶ pokouší definovat řadu aspektů tohoto podzemního prostoru pomocí terminologie užívané v kontextu sociologie posledních dvou dekad. Jde o lingvistický obrat označovaný britským akademikem Rogerem Luckhurstem jakožto *Spectral turn*. Společenskovědní disciplíny se v kontextu tohoto trendu stále více přimykají k určitému druhu metaforického výraziva. „Jazyk, který nová obrácená věda používá, přetéká obrazy přízraků, duchů, strašidelnosti a tajuplnosti.“⁷ píše hned v úvodu svého textu Gibas. Ve jménu překladatelského puntičkářství se následně rozhodne pojmenovávat konkrétní jevy pražské podzemky pomocí termínu přízrak, nikoliv duch. Odkazuje se tedy k faktu, že přízrak je jev zásadním způsobem spjatý s minulostí, jehož existence se promítá do vyznění současného stavu daného prostoru. Dalo by se dokonce napsat, že v současnosti straší přízrak minulosti. Gibas se v tomto kontextu odkazuje nejen k budovatelským mozaikám zdobícím řadu vestibulů metra, ale i k tolik bazálním projevům každodennosti, jako je nedopitá láhev piva kutálející se po podlaze soupravy.

Obraťme svou pozornost zpět k severočeskému křovinatému porostu, jehož nesčetné šlahouny jsou často doplněny cárem igelitového pytlíku, či zbytkem odhozeného oblečení. Samotná přítomnost těchto objektů odkazuje k čilému životu, který v křoví na suburbiích měst často zcela nepozorovaně probíhá. Klasifikační tenze nezúčastněného pozorovatele se často snaží označovat tento prostor jakousi jednotící nálepkou. V křoví na perifériích ovšem dochází k podobně vrstevnatému pohybu, jako v samotných centrech měst. Jedním z nejviditelnějších indexů, nebo chcete-li příznaků, tohoto jevu jsou ony všudypřítomné igelitové cáry. Jan Albert Šturma se při tvorbě svých pseudosakrálních oltářů pokorně drží výrazových prostředků, které při objevování tzv. nové městské divočiny (jak tento prostor často označuje) běžně potkává. Jeho umělé výtvořiny jsou tak pro nezasvěcence zcela nečitelné. Pouze Křovinář je v těchto objektech schopen rozpoznat znaky posvátného místa věnovaného Tlustému Ježíšovi. Výprava se i následující den ubírala k severozápadu, směrem k přilehlým porcelanitovým stráním. V jejich okolí došlo k údajnému podpalování rákosového porostu v návaznosti na materiálovou podstatu kaolínu a jeho průmyslového zpracování. Této části expedice jsem však kvůli jiným povinnostem nemohl být účasten. Vydal jsem se sobotním odpolednem zpátky k městu a poprvé spatřil krajinu, kterou jsme se předchozí noci tak neohroženě prodírali.



(obr. 7) Oltář zasvěcený Tlustému Ježíšovi a jeho apoštolům u výtoku odkaliště Venuše na Mostecku

6 GIBAS, Petr. „Duchařský obrat společenských věd, aneb duchové (a lidé) v pražském metru“. *Sborník HMČ UK 7*. Praha: Univerzita Karlova 2008. s 9–12.

7 GIBAS, Petr. „Duchařský obrat společenských věd, aneb duchové (a lidé) v pražském metru“. *Sborník HMČ UK 7*. Praha: Univerzita Karlova 2008. s 9.

Mezi Tlustým Ježíšem a Fafejtou

„Potřebovali jsme scénu, která by se dala odvézt v autě a nainstalovat i v Karlových Varech nebo v Havlíčkově Brodě. Vzpomínám si, jak jsem zrovna doma něco dělal s rolí igelitu a najednou jsem zjistil, že má metr v průměru a je v podstatě nekonečná. Zkusil jsem jí nafouknout vysavačem a ono to šlo. Takže jsme jezdili se zabaleným igelitem, vysavačem a gumičkami, kterými se nafouklé igelity svazovaly. Když se z nich postavily sloupky a pustila se do nich světla, měli jsme scénu, která se pomalu vešla do velké igelitky.“⁸

Počáteční citace je pasáží z rozhovoru uvozující knihu *Tanec na dvojitém ledě*⁹, jejímž autorem je fotograf Jan Ságla. Snímky, které byly v této publikaci po mnoha letech ukrývány otisknuty, jsou dokumentací výjimečné spolupráce mezi Ságlem, jeho ženou Zorkou a manžely Jirousovými. Tato čtveřice mladých lidí se na sklonku šedesátých let stala hybatelem happeningových aktivit vzniknuvších kolem kapel The Primitives Group a The Plastic People of the Universe. Jejich pozdější práce vyústila v postupné etablování tzv. druhé kultury, kterou Ivan Martin Jirous ustanovil svým manifestem *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* z února roku 1975. Český underground se po revoluci stal hojně exponovanou a diskutovanou oblastí, a proto bych se v této kapitole nerad zabýval jeho zevrubnější analýzou. Jednotlivé aspekty budu popisovat pouze fragmentárně, a to tak, abych je pomocí vhodných konjunkcí mohl konfrontovat s tvorbou Alberta Šturmy a ostatních aktivit Křovinářského spolku. Rád bych v následujícím textu vykreslil řadu nejen formálních, ale i koncepčních spojnic, které je možné mezi undergroundem 70. let a komunitou svérázných přírodovědců nalézt.

Igelitový přízrak

Vraťme se tedy k počáteční citaci Jana Ságla, která nám prozrazuje technické detaily o igelitové scéně užívané při koncertech The Primitives Group. Je evidentní, že výběr vhodného materiálu byl veden především pragmatickým měřítkem snadné mobility. Impozantní vizuální efekt nasvícené syntetické látky je tedy v tomto případě jakousi přidanou hodnotou. Ságlovi se nikdy netajili svým sklonem k estetické bombastičnosti výsledné scény. Atmosféra, kterou na koncertech obou kapel vytvářeli, má tedy mnoho společného s druhem estetiky, který je pro psychedelické kapely tohoto období charakteristický. Šturmová volba igelitové substance, jakožto základního výrazového prostředku je ve spoustě ohledů vrstevnatější, pragmatický aspekt snadné přenosnosti je ovšem shodný se scénografickou tvorbou Zory a Jana Ságlových. Při hlubší analýze bychom však měli brát v potaz i fakta, která prokazují jistou koncepčnost tohoto materiálu. I v tomto případě se spojujícím článkem stává postava Tlustého Ježíše, který v jedné ze svých nejslavnějších písní zpívá: „Ukrytý ve stínu lesa igelit, to kdyby přišel k ránu déšť.“ Albert Šturma svým gestem znovu navrácí trampskou kulturu do kontextu primárního významu bezdomovecké a poustevnické komunity, která tyto transparentní plachty užívají jako základní materiál pro stavbu svých obydlí.

Určitým okruhem se touto materiálovou komparací přibližují kapitole věnované křovinářské výpravě do Mostecké pánve, ve které jsem útržky igelitu a šatstva zamotané do křovinatých šlahounů přirovnal k příznakům z textu Petra Gibase. Podobný principem bychom však mohli nahlížet i landartové instalace Zory Ságlové. Vzpomeňme proto na akci *Kladení plín u Sudoměře* (obr. 8) z roku 1970, která v sobě tematizuje historické memento z dob Husitských válek. Autorka zde, stejně jako v instalacích *Pocta Obermanovi* (1970) a *Pocta Fafejtovi* (1972), pracuje právě s fenoménem duchařské přízračnosti. Jde zajisté o velmi unikátní propojení historie s aktuální podobou kulturní krajiny. Pomocí pečlivě zvoleného fragmentu lokální mytologie tak přivádí na původní místa přízraky minulosti, které je možné nahlížet jako index struktury dávného příběhu. Aspekt samotný však není doslovným vyřčením celého

⁸ SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě: Plastic People, Primitives Group*. Praha: KANT, 2013. ISBN: 978-80-7437-091-5. s 24.

⁹ SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě: Plastic People, Primitives Group*. Praha: KANT, 2013. ISBN: 978-80-7437-091-5.

narativu, jde spíše o jakési okno do neznámého světa místních legend. Podobně je tomu i v případě instalací Alberta Šturmy. Jeho igelitové oltáře pouze pootvírají dveře pro poučené čtení struktury křovinářské mytologie, která je pro laika takřka nevstřebatelná.



(obr. 8) Zora Ságlová: *Kladení plín u Sudoměře* (1970)

Mimikry těch druhých

Každé komunitní uskupení stojící mimo oficiální společenské struktury, nese při vnějším náhledu znaky prapodivného spolku protkaného skutečnostmi, jež se s intencemi běžného života příliš neshodují. Míra tohoto vyloučení je samozřejmě různorodá a závisí především na historickém kontextu dané situace. Byla by tedy chyba považovat současné liberální rozložení demokratických sil, za systém, který podobně orientované společenství nevytváří. Snaha o vymezení se vůči zaběhlým standardům je totiž často nejsilnější tenzí, která tyto neoficiální subkultury dokáže motivovat. Přílišně zobecňujícím způsobem se problematice alternativních kultur věnuje i Vladimír 518 ve svých publikacích *Kmeny*¹⁰ a *Kmeny 0*¹¹. Návaznost těchto sociologických sond je však jasným důkazem o kontinuitě subkulturních komunit napříč změnami ve většinové společnosti. Vyloučená buňka je na svou unikátnost logicky hrdá a používá veškeré dostupné prostředky k udržení existence stranou od zbytku okolního dění. Dick Hebdige se ve své knize *Subculture: The Meaning of Style*¹² z konce 70. let opírá o botanické názvosloví definující termín kultura jako zdroj neustálého procesu. V době, kdy v Československu vrcholily normalizační snahy potírající každou odlišnost společenského života se Hebdige pouští do srovnání zdravé kultury s mikroorganickým vývojem. Existence každé buňky je podmíněna její autonomií. Ve chvíli, kdy svůj vnitřní systém rozpustí v homogenní mase, zaniká.

Tuzemský underground se ve smyslu výše popsaného proměnil počátkem roku 1976, kdy se struktury fungující kolem Ivana Martina Jirouse propojily s disentem Václava Havla. Pro Jana a Zoru Ságlovy byl tento akt impulzem k radikálnímu distancování se od zbytku komunity. Podle Ságla se tímto celá problematika zpolitizovala a došlo tedy mimo jiné i k porušení jakéhosi společného maskování, které doposud chránilo většinu méně exponovaných členů. Tvůrci kultovního propagandistického seriálu *Třicet případů Majora Zemana* si byli tohoto faktu vědomi a pro nevydařenou simulakru Plastiků použili příznačný název *Mimikry*. Stejně je pojmenován i samotný díl, který se na televizních obrazovkách objevil v roce 1978, přesně rok po slavném politickém procesu s některými členy kapely.

10 Vladimír 518 a VESELÝ, Karel. *Kmeny: Současné městské subkultury*. Praha: Bigg Boss & Yinachi, 2011. ISBN: 978-80-903973-2-3.

11 Vladimír 518. *Kmeny 0: Městské subkultury a nezávislé společenské proudy před rokem 1989*. Praha: Bigg Boss & Yinachi, 2013. ISBN: 978-80-903973-8-5.

12 HEBDIGE, Dick. *Subculture the meaning of style*. London: Routledge, 1988. ISBN: 0203139941.

Pojmem mimikry proto v kontextu subkultur nemyslím pouze vědomé maskování, ale také aktivity, stojící za hranicí běžného chápání většinové společnosti. Logika takového počínání je z pohledu nezasvěcence nečitelná a tudíž skrytá. Nenápadnost spojená s křovinářským působením v krajině je rovněž podmíněna podobně definovatelným maskovacím systémem. Pravděpodobně nejde ani tak o nutnost, jako spíše o určité gesto kryptospolečenského spikleneckví, které svým působením přesahuje institucionální i oborové členění přesně v tom slova smyslu, jak je definují současné zvyklosti. Představa biologického maskování typického pro řadu druhů zvířecí říše je ovšem propojena i se samotnou křovinářskou myšlenkou. Jak známo, tento spolek vznikl na půdorysu přírodovědeckých kruhů. Jeho členům by tedy mělo být využívání mimikry k nenápadnému pohybu krajinou více než blízké. Další důležitou skutečností je také to křovinářská fascinace biotopy zásadně ovlivněnými lidskou činností. Jejich aktivity se odehrávají především v krajině s určitým druhem apokalyptického vyznění. Koneckonců i vědecká teze postupného odlesňování, stojící v základech interní mytologie této komunity, může působit dojmem nepřiliš zářné budoucnosti podobné té, o které píše Cormac McCarthy ve svém románu *Cesta*¹³. Pohyb otce a syna napříč zdevastovanými Spojenými státy, je i v tomto případě podmíněn užitím funkčního maskování.

Pocta Obermanovi byla podle slov manželů Ságlových uspořádána na místě dávných slovanských rituálů. Citlivý pár se při společných výletech do Bransoudova u Humpolce, kde se akce odehrála, nemohl ubránit síle zvláštní energie, která byla na okolních polích dobře patrná. Na místo se po předchozí domluvě dostavil i Ivan Martin Jirous se svou ženou Věrou. Oba potvrdili silnou přítomnost čehosi abnormálního a podobným způsobem reagoval i posléze objednaný senzibil. Další výzkum přivedl Zoru na stopu ševce Obermana, jehož příběhu byla celá slavnost nakonec věnována.

Výběr lokace v případě křovinářských akcí nese mnohem prozaičtější kritéria. Dle Šturmových slov jde především o ekologickou diverzitu a společenskou anonymitu. První ze zmiňovaných hodnot je motivována tezí nové divočiny, která předpokládá vznik svébytných ekosystémů i v prostředí postindustriální krajiny. Obecné společenské mínění považuje za zdravý takový druh krajiny, který odpovídá zažitým estetickým hodnotám. V případě Střední Evropy je to nejspíše uměle udržovaná louka se smrkovou monokulturou. Pravdou však zůstává, že právě esteticky nepřitažlivá krajina posetá nekonečnými lány křoví nabízí mnohem hodnotnější stanoviště pro všechny druhy rostlin a živočichů. Entomolog a ekolog Aleš Dolný se dlouhodobě zabývá sledováním výskytu ohrožených druhů hmyzu v montánním prostředí Ostravska. Závěry svého bádání dokázal stručně formulovat už v roce 2000 v článku s názvem *Budou na odvalech chráněná území přírody?*¹⁴. Křovináři k terénu poznamenanému těžební činností přirozeně inklinují a chtějí se v něm pohybovat anonymně, za užití přirozeného maskování (*obr. 9*).



(obr. 9) Křovinářské mimikry během únorové výpravy na Mostecko

13 MCCARTHY, Cormac. *Cesta*. Praha: Argo, 2008. AAA (Argo). ISBN: 978-80-7203-973-9.

14 DOLNÝ Aleš. „Budou na odvalech chráněná území přírody?“. *ŽIVA*, roč. 2000, č. 4, s 173.

Čin, který nepotřebuje diváky

Alice Štefančíková, která v roce 2013 vedla obsáhlou debatu s Janem Ságlem na půdě AVU¹⁵ otevírá jedno z diskutovaných témat těmito slovy: „Evidentně tedy nešlo jen o to vytvořit samotné dílo, ale i o to, vytvořit jakousi společenskou jednotku a vzhled na fungování světa. To jsou věci, které se nedají nikterak zaznamenat. Dokázal byste to k něčemu přirovnat? Třeba k nějakým církevním obřadům nebo šamanským rituálům?“ Jan Ságl s touto definicí souhlasí a pokračuje těmito slovy: „Například při házení míčů do rybníka¹⁶ bylo cílem vytvořit určitou plovoucí plastiku, ale to bychom mohli samozřejmě do těch Průhonic dojet se Zorkou sami a nepotřebovali bychom k tomu ostatní lidi. Ty míče by plavaly plus mínus stejně. V tomto aspektu je naše tehdejší činnost obtížně zařaditelná. Nejde ani o happening, ani o land art. Proto jsme tomu říkali akce, šlo tedy především o jakési kolektivní souznění při realizaci. Bylo to pro nás mnohem důležitější než fakt, že třeba na hladině poplavou nějaké míče.“ Podobnou tematikou se v úvodu své knihy *Procházka akční Prahou*¹⁷ zabývá i Pavlína Morganová. S určitým druhem normativního rozdělení, které je pro tuto kunsthistoričku příznačné, definuje pojem akce, jako událost, která se může na rozdíl od performance odehrát i zcela bez diváků. Zdůrazňuje při tom jazykovou návaznost na pojem čin a stejně jako u performance píše o klíčovém prvku efemérnosti a průběhu v reálném čase.

Z průvodních znaků popsaných v této práci je evidentní, že i v případě tvorby Alberta Šturmy jde především o budování autonomní komunitní struktury, která je ve své podstatě mnohem více spjatá s činy, než výsledným dílem. Sám *Oberstrauchführer* je na křovinářskou filozofii hrdý a snažně jí svým působením šíří napříč společenskými strukturami. Svědčí o tom osvětová činnost, které se v rámci komentovaných botanických vycházek věnuje. Je tedy patrné, že těžiště Šturmových aktivit tkví v ustanovení jakési vnitřní mytologie expanzivních rostlin a subkulturního křovinářského uskupení. Všechny průvodní aspekty jsou i přes svou nespornou přitažlivost pouhým doplňkem fungující komunity. Křovinářský spolek je typickou skupinou stojící mimo struktury zaběhlých institucí. Přesto, že je řada jeho členů zaměstnána nejen na akademické půdě, ale třeba i ve správách CHKO, dochází k ventilování jejich vedlejší aktivity právě tímto atypickým způsobem. Hranice, které jim pevný rámec jejich denní práce nedovolí překročit, se automaticky přesouvají do pole působnosti Křovinářů. Společenství samotné však neprahne po institucionálním uznání, naopak, funguje jako svébytná buňka orientovaná do svého centra. I zde je možné nalézt určitou paralelu s tzv. *druhou kulturou* totalitního Československa.

Nevšední slavnosti

Záliba manželů Ságlových v keltologii, či obdobný zájem Věry Jirousové o kabalistiku se otevřeně promítla do vyznění jejich práce. Ságl tento fakt zmiňuje i v onom rozhovoru uvozujícím knihu *Tanec na dvojitěm ledě*¹⁸, kde přirovnává realizované koncerty k určitému druhu nevšední slavnosti. Typicky pohanské vzývání přírodních živlů je možné nejlépe vysledovat především na happeninzích nazvaných *Fish feast* a *Bird feast* (obr. 10), které se odehrály v F Clubu na Smíchově během roku 1969. První z nich byl zasvěcen uctění síly vody, u druhého z nich šlo o slavnost spojenou se vzduchem.

Akci zasvěcenou uctění živlů zorganizoval před pěti lety na jedné Severočeské haldě i Albert Šturma. Šlo o kolektivně strávený víkend s názvem *Shrubby days*, jehož struktura cíleně připomínala spíše výpravu skautského oddílu. Mailem rozeslaná pozvánka naplňuje přesný harmonogram jednotlivých aktivit. Naplánován byl i koncert multiinstrumentalisty a externího člena Křovinářů Jiřího Konvrzka,

15 Komentované promítání filmů Jana Ságla [online]. In: Středy na AVU, 2013 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/VN6sUR>

16 Akce Házení míčů do průhonickeho rybníka Bořín (1969)

17 MORGANOVÁ, Pavlína. *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeniny 1949-1989*. Praha: VVP AVU, 2014. ISBN: 978-80-87108-54-3.

18 SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitěm ledě: Plastic People, Primitives Group*. Praha: KANT, 2013. ISBN: 978-80-7437-091-5.

kteřý se o této komunitě zmiňuje v několika ze svých písní. Stejně jako undergroundové akce 70. let, i tato vykazuje známky určitého druhu spontánního jednání.



(obr. 10) Dívka obalená peřím ve výloze F Clubu

Společně strávený víkend se uskutečnil i přes nepříznivou meteorologickou předpověď. Křovináři byli nejprve zahánáni do skrytu svých igelitových přístřešků, kde se frontu mraků snažili zahnat pomocí všemožných rituálů. Když se tato technika ukázala jako neúčinná, přistoupili k radikálnějšímu řešení. Mužská část osazenstva se vydala hledat vhodné palivo, kterým se posléze stala volně ležící autosedačka a celá řada pneumatik. Tyto suroviny se po polití třiceti litry benzínu staly hlavní zápalnou substancí a způsobily tak urychlený přesun z bezpečí igelitových střech, směrem k nově vzniklému ohništi. Řada zúčastněných označuje *Shrubby days* jako výjimečnou událost, která zásadním způsobem poznamenala vývoj jejich následujícího života. Patrné je to především z krátkého videa, na kterém se Křovináři zapojují do jakési nepojmenovatelné choreografie vyhrěznuvší extatickými pohyby, nekontrolovatelnými skřeky a troubením na nalezené hadice, či odpadní roury¹⁹. Nepopsatelná spirituální energie, kterou je ze záznamu možné vysledovat se v průběhu večera usměrnila v rekonstrukci nejznámějšího biblického aktu. V podání několika aktérů se na haldě poblíž vesnice Švermov odehrálo tzv. *ukřovinování*.

Z fotografické dokumentace je dodnes patrná alternativní role jednotlivých symbolů, které jsou v kontextu onoho obřadu notoricky známé. Explicita trnové koruny je umocněna natrhnutým kopacím míčem, naraženým na hlavě *křovinovaného*. Démonický výraz zakládajícího člena spolku Ivana Větvičky, jeho oči prozářené zábleskem fotoaparátu, či nekompromisní pohyby při bičování jsou jasnou známkou probuzené animality (obr. 11). Artificiální kopec se stal Golgotou, objekty stvořené moderní společností suplují artefakty dávného prapříběhu. Křovináři i v tomto případě apropriovali kořeny naší kulturní tradice a v dikci vlastního paranáboženství je umístili do kontextu *nové divočiny*.

Následujícího rána proběhla menší dohra v podobě rituálu inspirovaného poutním okruhem kolem posvátné tibetské hory Kailas. Neortodoxnější z věřících, kteří se na tuto cestu vydají, měří vzdálenost svého pochodu pomocí vlastního těla. Se sepnutýma rukama pokleknou na zem, čelem se dotknou místa před sebou, vstávají a pokračují dále. V podobném duchu se nesl i výstup k místu *ukřovinování*. Poklekajícím poutníkem se v tomto případě stal Albert Šturma. Ivan Větvička ztělesňuje jeho nezdolného ducha, následuje ho trhavými úskoky a napřaženou pravicí, ve které třímá stonek bodláku jménem Štětka planá, jej ponouká k dalšímu pohybu²⁰. Na vrcholku je pro poutníka připraven objekt z igelitu a větví, do kterého s útrpnými výkřiky začlení své tělo²¹. I přesto, že mu jedna z tyčí směřuje přímo ke genitáliím, vydrží Šturma v bolestivé pozici několik desítek minut.

19 *Křovinářský rituál na Ronně I*. In: Youtube [online]. 4. 6. 2018 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/y8VuVt>

20 *Křovinářský rituál na Ronně II*. In: Youtube [online]. 4. 6. 2018 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/tiUxSo>

21 *Křovinářský rituál na Ronně II*. In: Youtube [online]. 4. 6. 2018 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/N6hRTd>



(obr. 11) Záznam Křovinování v rámci akce Shurbby Days

Filmové bezčasí

Pro účel *Shrubby days* byla rovněž sestříhána filmová esej s názvem *Pravá hloubka křoví*²². Jde o středometrážní koláž doplněnou o zvukovou linku primitivního techna. Sám Šturma mluví o určitém pocitu sebeuspokojení v souvislosti s poslechem hudby, jejímž základním stavebním prvkem je moment automatické repetice. Obrazové členění snímku v sobě rovněž nese cosi z konstrukce hudební skladby. Kinetika neohrabaných kamerových jízd proměňuje hmotu křoví v neprostupnou zelenou masu (obr. 12). Záběry tohoto duhu jsou pravidelně konfrontovány se záznamem z industriální kamery umístěné v sondě pro kontrolu komínů (obr. 13). Homogenita těchto prvků, která by mohla být označena za základní linku filmu, je s nepravidelností přerušována hospodskými monology *Oberstrauchführera* připomínající fragmenty akademických přednášek, ve kterých k divákovi prosakují indiferentní kusy křovinářské mytologie zastřené do hávu vážnosti sofistického výkladu. Střídání těchto elementů je analogické k základnímu členění hudební skladby na refrén či sloku. Šturma však nedopustí aby, aby se naše mozky ocitly v pohodlném očekávání předurčeného. Při nejbližší příležitosti otočí kormidlem a celou doposud budovanou konstrukci rozbije. Činí tak většinou pomocí radikální změny formy. Pohyblivý obraz se transformuje ve statický, pravidelný elektronický zvuk se promění v houkání tovární sirény.

První třetina filmu otevře divákovu mysl v očekávání všemožného. Formální výkyvy jsou vyčerpány a tak se autor uchyluje k proměně obsahové. Ve chvíli, kdy předpokládáme další rytmickou změnu, přichází zprvu nevinný záběr kamery procházející černou skládkou v nitru křovinaté houštiny. Na jeho konci se kamera nenápadně skloní k zemi, aby zabrala obnažené tělo *Oberstrauchführera* stočené v prenatalní poloze mezi nedefinovatelnými kusy odpadků. Práce s osobní intervencí se pak v celkové stopáži objevuje ještě několikrát. Dochází k neurotickému řezání a lámání větví, či uvěznění vlastního těla v přílehavém igelitovém pytli.

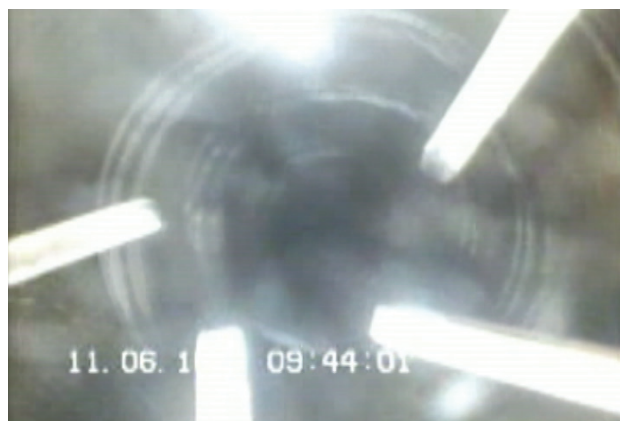
²² *Pravá hloubka křoví*. In: Youtube [online]. 4. 6. 2018 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/SwWqhN>

Formální hodnota půlhodinového videa je po všech stránkách poznamenána technickou nedokonalostí. Albert Šturma to opodstatňuje nedostatečným hardwarovým vybavením počítače, na kterém finální výsledek zpracovával a částečnou nekvalitou vstupních videí. Z podstaty jeho konstatování je však možné vyčíst, že se s touto skutečností nesnažil nikterak bojovat. Přijal obrazovou nekvalitu za kauzální výrazový prostředek. Nutno podotknout, že tento aspekt ve velké míře prospívá samotnému výsledku a dokonale zapadá do autentičnosti křovinářské estetiky. Podobně ilustrativním příkladem je i záměrné užívání fontů bez české diakritiky, které je možné nalézt nejen v závěrečných titulcích, ale i na drtivé většině propagačních materiálů k akcím Křovinářského spolku.

Projekce filmu byla opakovaně realizována po setmění během zapalování velkého ohně. Promítačka napájená přenosným generátorem svítila na jednu z blízkých skrumáží igelitu a křoví pro tento účel vytvořenou. Zdroj elektřiny však nebyl schopen podávat konstantní příkon, a proto nebylo možné film sledovat až do konce. Dílo tak bylo následně přehráváno pouze pomocí notebooku. Vyprávění Alberta Šturmy posouvá celou záležitost do roviny transcendentálního prožitku, kdy se ryze technicistní prostředky, jakými zmiňovaná digitální zařízení bezesporu jsou, ocitly v prostředí pravěkého rituálu. Je tedy evidentní, že nejen projekce samotná, ale i přítomnost všech vynálezů primárně spjatých s epochou po překročení milénia, působila v daném kontextu jako zjevení. Motiv této instalace podtrhuje i úplná absence filmového času v eseji samotné. Jak jsem již výše uvedl, jde mnohem více o jakousi obrazovou koláž, navazující na základě asociativní podobnosti jednotlivých vizuálních aspektů, než o sofistikovaně vytvořený filmový konstrukt.



(obr. 12) Křovinatá masa ve filmu *Pravá hloubka křoví*



(obr. 13) Kominická sonda ve filmu *Pravá hloubka křoví*

Ono filmové bezčasí je možné rovněž chápat jako touhu navrátit se k dobám před křesťanskou konstitucí lineárního času. To, že výsledným produktem není pouze filmové pásmo samotné, ale jde především o objektovou instalaci, ke které je možné kdykoliv přistoupit, vnímat jí a následně se časoprostorem znovu vzdálit, považuji za jeden ze základních stavebních kamenů tohoto díla, který ho uzavírá nejen do kontextu ostatních land artových instalací Alberta Šturmy, ale i výrazového jazyka Amerického filmového experimentu 60. a 70. let. Aspekt těkajícího lidského pohledu akcentující obrazovou lyričnost je typický například pro tvorbu litevského emigranta Jonase Mekase.

Ságlův přístup k filmovému času je v mnohém rozdílný. Autor sám o něm zcela otevřeně hovoří a rozlišuje tzv. reálné a stříhové chápání této veličiny. Jedním z jeho nejvýraznějších počinů je snímek *Underground* zachycující lidi vyjíždějící po prvním pražském eskalátoru ze stanice metra na Můstku. Shodou okolností jde o tytéž jezdící schody, na kterých o několik let později realizoval Jiří Kovanda svou performance, při které se během jízdy otáčel tváří k ostatním spolucestujícím. Dvaadvaceti minutový snímek Jana Ságlu z roku 1972 zachycuje v rámci reálného času všechny obličeje, které během vzniku záznamu prošly kolem jeho filmové kamery. Autor se při své definici často odkazuje k historicky prvním filmům, ve kterých se umělé časové schéma rovněž neobjevovalo. Jeho snímek je tedy možné přirovnat

k slavnému lumiérovskému počínu zachycující dělníky při východu z továrny v Lyonu. Problém tohoto přirovnání nastává ve chvíli, kdy Ságlová promluví o ideální možnosti prezentace tohoto snímku. V jedné části citovaného rozhovoru s Alicí Štefančíkovou se totiž podrobněji rozpovídá o ideální galerijní instalaci, ve které by film mohl běžet v nekonečné smyčce za sebou. Ostatně, tímto způsobem byl snímek prezentován i v rámci výstavy *Obrazy z podzemí. Filmy 1971-74*, která se uskutečnila v GAMU na podzim roku 2016. Myslím si, že použití smyčky se v tomto případě stalo zásadním výrazovým prvkem samotného díla. Pomocí neustálého opakování je divák uzavřen v jakémsi normalizačním momentu, které mu nabízí k nahlédnutí stále jiné, ale přitom ty samé tváře sjednocené netečnými výrazy a unifikovaností módního stereotypu té doby. Jde o rytmickou mantru, která přece jen (bez ohledu na interpretaci autora) vytváří nekonečné svědectví stojící nad lineárním plynutím času. Je tomu stejně jako v případě onoho malého filmového střípku z tvorby Alberta Šturmy.

Regenerace ohněm

Komparaci Křovinářského hnutí a undergroundové kultury 70. let jsem započal analýzou užití igelitového média. Kapitulu proto uzavírám malým pozastavením nad dalším průvodním elementem, který je možné rovněž chápat jako spojnici mezi oběma porovnávanými autorskými celky. Jde o práci s ohněm, která je v hojném množství přítomna především v akcích Křovinářů (*obr. 14*).

Opodstatnění je nutné opět hledat ve spektru vědeckého bádání. Křovinaté rostliny mají ve velké míře specifickou stavbu genomu, díky které se dokážou velice rychle adaptovat na případnou změnu podmínek stanoviště. Z každého zásahu do autonomie jejich organismu, se mohou velice rychle zotavit a stát se tak v následujícím vegetačním období ještě silnějšími. Křovináři se proto při svých výletech zabývají i systematickým ničením, nebo vypalováním této vegetace. Primárně destruktivní akt následujícího jara poslouží jako základ zdravého bujení. Nejpřirozenější českou krajinu je tedy v současnosti nutné hledat na území bývalých vojenských újezdů, kde při cvičných střelbách docházelo k vypalování celých hektarů různorodého porostu. Čistě pragmatické čtení tohoto pyromanského konání by však bylo zavádějící. Způsob křovinářského chápání ohně v sobě nese určitý druh animality. Albert Šturma označuje oheň za jakousi archetypální součást své lidské podstaty. Podle jeho slov jde o čisté uvolňování energie, které nepodléhá předchozí selekci. Filozofie šíření ohně je analogická k prostupování expanzivní vegetace původními biotopy naší krajiny. Křídlatka, netykavka nebo bolševník jsou stejně dravými elementy jako hoření. V porovnání s domácími druhy jsou v jasné výhodě, kterou následně využívají při svém energickém šíření.

Obdobný přístup je možné vysledovat i v práci Zory Ságlové, která tento živel výrazněji akcentovala především v akci *Pocta Obermanovi* (*obr. 15*). Scénografické počiny undergroundové subkultury jsou rovněž završovány pyrotechnickými efekty. Svědčí o tom i fakt, že skupina The Plastic People of the Universe v určité době zaměstnávala vlastního pyrotechnika.

Živelnost a neutuchající energie je jedním z hlavních pojítek mezi oběma popisovanými autorskými skupinami. Na oslavě přírodních elementů byla vystavěna koncepce velkého množství vystoupení undergroundových kapel a jiných happeningů. Na obdobné oslavě rostlinného elementu stojí i mytologie Křovinářského spolku. Interdisciplinární konání prostupuje činností obou společenstev a smazává čtyřicetiletý rozdíl v jejich existenci. Přiznaný návrat k pohanskému ritualismu je krokem do budoucnosti.



(obr. 14) Shrubby Days na Ronně (2010)



(obr. 15) Pocta Obermanovi (1970)

Energie vnitřních poznámek

Na počátku zkoumání aktivit Křovinářského spolku jsem Alberta Šturmu poprosil o poskytnutí veškeré obrazové dokumentace, kterou za léta expanze do oblasti nové divočiny nashromáždil. Po několika dnech jsem z datového úložiště stáhl obsáhlou složku s názvem *Perfomance etc.* Ten večer jsem si vyčlenil určitý čas na její prozkoumání. Začal jsem tedy otevírat jednotlivé soubory, občas třízené podle jednotlivých událostí, občas chaoticky rozsypané v prostoru virtuálního adresáře. Hodiny ubíhaly a já měl možnost nahlížet nejen fotografickou dokumentaci křovinářských akcí, ale i rozpracované verze propagačních materiálů, či hrubé záběry filmové eseje *Pravá hloubka křoví*. Postupně jsem nabyl dojmu, že čím více se do obrazového materiálu hroužím, tím více přede mnou vyvstávají nové skutečnosti, otevírající dosud neexponované kapitoly křovinářského světa. Nebylo pochyb, že snímky a videa, které mi Albert zaslal, vznikaly primárně pro interní potřeby a po širším uchopení jejich obecného vyznění bude nutné nadále pátrat. Spletitá síť, ve které byly soubory členěny, se na první pohled podobala labyrintu zaneřádného pracovního stolu. Toto zjištění ve mně vzbudilo určitý druh vzrušení. Uvědomil jsem si, že mám co do dočinění s živoucí substancí, do které mi *Oberstrauchführer* umožnil nahlédnout.

Nikdo jiný dosud neměl možnost tento materiál analyticky hodnotit a třídit dle vlastní potřeby. V následujících dnech jsem často myslel na restaurátory, kteří pomocí ultrazvukového zařízení mapují spletitou podmalbu Malevičova Černého čtverce, či kunsthistoriky puristicky třídící vrstevnaté slepence fotografií z pozůstalosti Jana Svobody. Vymýšlel jsem systém, kterým syrová data Šturmovy archivu přeskupím a znovu pojmenuji. Nakonec jsem Albertovi zavolal. Chtěl jsem si ujasnit několik faktografických skutečností týkající se jedné z jeho galerijních performancí. Už první věty jeho typicky spletitého monologu mě však přesvědčily o tom, že se nic z jeho obrazového archivu třídit nebude. Křovinářský svět je založen na živelné neuspořádanosti jakéhosi vnitřního labyrintu. Dalšími aktivitami spolku se stěny jeho chodeb zvyšují a expandují do anonymního prostoru. Cílem tohoto růstu však není systematický popis dosud neprobádaného. Jde především o nalézání vlastních stezek podobných těm, kterými je možno prostupovat džunglí křovinaté divočiny na suburbíích měst.

Oberstrauchführerovo (ne)třízení obrazových dat je tedy analogické k základním aspektům krajinného reliéfu, ve kterém se sám cítí komfortně. Podvědomá spojnice mezi konstrukcí světa virtuálního archivu a reálných prostor jeho zájmu je evidentní. Moje další bádání tedy logicky muselo tuto linku respektovat. Rozhodl jsem se znovu a znovu procházet spletitým územím digitálního adresáře, hledat v jeho území záchytné body a ztotožňovat je s podobnými útržky dosud poznané problematiky. Nesenzitivní klasifikací bych se metodologicky přiblížil k přežitému principu osvícenecké vědy 19. století, který se snad ve všem rozchází se základními východisky mnou zkoumané komunity. I tato část práce bude proto vystavěna na principu jakési komparační studie tematizující dokumentační principy, které jsou v dané oblasti historie umění již pevně zakotveny a živoucí užití fotografické, či audiovizuální dokumentace v kontextu činnosti Křovinářů.

Proč mluvit, když nikdo neposlouchá?

Podstata první otázky, která před námi vyvstává, je do určité míry exponována již v několika předchozích odstavcích a váže se především ke Šturmově nesystematickému archivování dokumentace proběhnuvších akcí. Nahlédněme na tomto místě do historie české performance pomocí citátu z knihy Hany Buddeus *Zobrazení bez reprodukce?*²³ : „Jestliže bychom se například na dokumentaci performancí Petra Štembery podívali v kontextu institucí a sil, které fotografii definují a uvádějí do pohybu, zjistili bychom, že zmíněnou hybnou silou byl sám Štembera. Uvedené příklady dokládají, že s fotografií

23 BUDDEUS, Hana. *Zobrazení bez reprodukce?: fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*. V Praze: UMPRUM, 2017. ISBN: 978-80-87989-36-4. s 211.

nenakládal náhodně a byl si vědom jejího nezastupitelného podílu na šíření performativního umění. Rozesílal fotografickou dokumentaci přátelům, umělcům a kurátorům, kteří se přičinili o to, že v sedmdesátých letech mohl vystavovat po celém světě. Nebylo by pak přehnané tvrdit, že kolem sebe vytvořil síť – alternativu k institucím, jež zaručovala jeho aktivitám status umění.“ Buddeus se v podstatné části kapitoly zasvěcené Petrovi Štemberovi věnuje nejen jeho způsobu sebe prezentace, ale rovněž i specifickému postavení média fotografie, jakožto reprezentantu akčního umění v období 70. a 80. let. Dematerializovaný způsob umělecké produkce, kterým performance beze sporu je, měl díky své podstatě mnohem snadnější cestu z totalitně uzavřeného Československa do zahraničí. Štembera dokázal tohoto faktu mistrovsky využít a díky své neúprosné a systematické aktivitě mu byly otevírány dveře institucí, o kterých mohli jiní středoevropští umělci pouze snít.

Vytváření mezinárodních komunitních sítí vystavěných na principu poštovní korespondence však nebylo v kontextu druhé poloviny 20. století ničím neobvyklým. Politická bipolarizace světa neumožňovala fyzický styk jednotlivých zájmových skupin, a tak se volba dálkového spojení pomocí dopisního papíru jevila nejlogičtější. Kromě notoricky známých případů mail artu v kontextu hnutí Fluxus stojí za zmínku úzké propojení několika málo členů Situacionistického hnutí, či přebohatou poštovní korespondenci Jiřího Valocha obsahující mimo jiné i imaginární poštovní sochu z dílny Josepha Beuyse. Vzhledem k obecnému povědomí o této oblasti výtvarného umění považuji další zevrubný rozbor za nepodstatný. Berme proto tuto zmínku pouze jako výchozí bod k explikování rozdílnosti autorského přístupu ke správě vlastní obrazové dokumentace.

Dokumentární portrét Václava Bělohradského s názvem *Nikdo neposlouchá*²⁴ zkracuje jeden z jeho výrazných výroků, kterým obratně srovnává podstatu českého před a porevolučního vztahu k základní sémiotické jednotce jazyka: „Komunismus je přece jen odvozen z filozofie. Samotné slovo je v něm proto velmi důležité. Naopak systém vytvořený konzumní společností je založen na popírání hodnoty slova jako takového. Podstata reklamní strategie je toho důkazem. Před námi tedy stojí dvě formy diktatury. V první z nich má slovo takovou váhu, že za něj můžete jít do vězení. V té druhé nemá naopak váhu vůbec žádnou, skoro jako by nebylo. Můžete křičet, jak chcete. Nikdo vás neposlouchá.“ Nechuť Alberta Šturmy k ukládání a prezentování dokumentačního materiálu k akcím Křovinářského spolku, tedy může plynout i z přehršle informačního ruchu napříč současným veřejným prostorem. Jak už jsem v předchozí kapitole popsal, obrat k samotnému činu se pro tuto skupinu lidí zdá být stěžejším. Nedokonalost fotografické, či audiovizuální dokumentace může do jisté míry zvyšovat exkluzivitu jedinečného křovinářského prožitku, jehož vyznění je stejně natolik efemérní, že jej nelze žádnou strategií záznamu výrazněji zachytit.

Rozpor mezi prožíváním extrémních tělesných stavů a komunikací určitého poselství zažíval v počátcích 70. let i Petr Štembera. Dokazuje to i tato citace jeho rozhovoru s Karlem Srpem otištěná v knize Hany Buddeus²⁵ : „Důležitým momentem pro to, že jsem začal dělat něco uměleckého, byly časté rozhovory s Karlem Milerem, který neustále opakoval, že je sice hezké, že několik dní nespím nebo nejím, ale že to vůbec nekomunikuje, že je to moje individuální záležitost. Šlo o to, samotnou věc určitým způsobem ztvárnit, což je velmi obtížné, protože úplně přesně se to zvizualizovat nedá.“ Z toho, co Štembera uvádí je tedy patrné, že si byl vědom úskalí plynoucího z omezené schopnosti fotografického média prezentovat samotnou podstatu fyzického prožitku. Tenze, kterou na něj prostor tehdy prázdného a částečně neprobádaného území akčního umění kladl, jej však přiměla k formulaci výraznějšího druhu zpráv. Ty se mu později podařilo komunikovat nejen v rámci malé části československé veřejnosti, ale především za hranicemi našeho státu. Je možné, že právě ono subkulturní uzavření v kontextu domácího prostředí bylo hlavním motorem Štemberovy systematické korespondence se západem.

24 Václav Bělohradský: *Nikdo neposlouchá*. SEDLÁČEK Robert (rež). Česká televize, 2004.

25 BUDDEUS, Hana. *Zobrazení bez reprodukce?: fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*. V Praze: UMPRUM, 2017. ISBN: 978-80-87989-36-4. s 154.

Pozoruhodné je tedy srovnání se situací, ve které se dnes nacházejí Křovináři. Současná komunikační volnost posunula jeho členy směrem k vytvoření autonomního spolku s bohatou interní mytologií. Pro takový typ komunity je tedy vždy přirozeně zajímavější samotné dění uvnitř, než hledání jakési unikátní komunikační strategie pro okolní společnost, která je všudypřítomným informačním šumem otupělá natolik, že přestala naslouchat.

Úprk před bílou kostkou

Ve fotografické formě, kterou Albert Šturma používá k zaznamenávání křovinářských akcí je prakticky nemožné nalézt jakýkoli druh sofistikované strategie, která je určitým způsobem signifikantní pro prezentaci většiny tuzemské scény akčního umění. Samotné křovinářské snímky často naplňují diskurs jakési polopatické reportáže zaznamenávající průběh jednotlivých krajinných putování. Sám Šturma nemá k fotografickému záznamu nijak vyhraněný vztah a obrazovou dokumentaci bere pouze jako určitý druh interních poznámek.

Vraťme se na chvíli k 70. letům totalitního Československa a zaměřme svoji pozornost na vývoj vizuálního jazyka Karla Milera, jenž se v první polovině dekády dokázal prezentovat formou důkladně promyšlené zkratky (jediná inscenovaná fotografie doplněná krátkým popiskem obsahujícím pouze název performance – obr. 16), aby se postupem času přimknul k fotografickým triptychům (performance Smetí a Dotyk z roku 1975). Tyto minisérie jsou na rozdíl od počátků Milerovy tvorby projekty, které svou podstatou mnohem více tematizují dokumentární charakter fotografie. Samotný akt už není předváděn pouze pro objektiv fotoaparátu, nýbrž i pro širší publikum, jehož je fotograf součástí. Je tedy patrné, že cílená strategie prezentování fotografických snímků je od samotných počátků českého akčního umění spjatá s vystavováním v galerijním diskurzu. Dokladem tohoto tvrzení budiž nejen výše zmiňovaný formální posun ryzího performerera Milera, ale třeba i úplná absence touhy po jakémkoliv publikování v případě Jana Ságla. Autor sám nese za zachycované osoby velkou míru vnitřní zodpovědnosti. Publikování snímků mu tedy primárně nebylo umožněno díky tehdejší politické situaci. Následující citát z rozhovoru s novinářem Petrem Volfem ovšem dokládá, že Ságl sám nedokázal ke kýženým fotkám dlouhodobě přistupovat jako k materiálu, který by se výraznějším způsobem vymykal běžnému reportážnímu formátu: „Bylo potřeba udělat fotky, tečka. A tak jsem je dělal. Celou dobu jsem si tehdy říkal, že fotím obyčejně, jako by to dokázal každý. Po čtyřiceti letech však vidím, že to jsou dobré fotky. Každý by je nesvedl. Ale za to nemůžu.“²⁶ Autor tedy našel ve svých snímcích určitý druh estetické výpovědi až z hlediska delšího časového odstupu. V první řadě však tento obrazový záznam zhotovoval pouze jako dokumentaci komunitních happeningů, či scénografického pojetí hudebních vystoupení, na nichž se spolupodílel.



(obr. 16) Karel Miler: *Identifikace* (1973)

²⁶ SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě: Plastic People, Primitives Group*. Praha: KANT, 2013. ISBN: 978-80-7437-091-5. s 33.

Obdobně ignorantským přístupem vůči galerijnímu prostoru se prezentují i křovinářské fotky, jejichž primárním důvodem vzniku je funkce onoho vnitřního poznámkového aparátu. Bylo by tedy jaksi nemístné klasifikovat jejich estetické hodnoty, bez ohledu na to, že jimi velká část skutečně disponuje (obr. 17 a 18). Samotné gesto, které od počátku znemožňuje jakýkoliv sekundární transport křovinářských aktivit do sterilního prostoru bíle galerijní kostky, není vůbec náhodné. Institucionální podstata galerie, leží v podobné množině systematizovaných informačních celků, jako dvě století starý konstrukt muzeální prezentace. Křovináři se začlenění do takovýchto struktur logicky vyhýbají. Obecně bychom mohli poznamenat, že co je ve vitríně, to nežije. Křovinářská mytologie je substancí utvářenou především pomíjivými zážitky nereprodukovatelných rituálů. Fotografické médium může v tomto kontextu často klamat a působit jako věrný důkazní materiál. Ve své podstatě však zůstane navždy prostředkem, který je (až na několik výjimek, kterým se budu věnovat v následujícím textu) zcela neschopný zachytit tolik podstatný metafyzický kontext kýžených situací.



(obr. 17) Detail oltáře vytvořeného v rámci akce *Shrubby days*



(obr. 18) Z dokumentace akce *Praha – Kladno*

Útok na bílou kostku

Určitou rozdílnost vztahu ke galeriím je však možné vyčíst z osamocené kontextu tvorby *Oberstrauchführera*. To, co by se mohlo jevit jako submisivní aspekt Křovinářského spolku, se ve Šturmových instalacích mění v hrdinskou agresi. Jeho osoba je v tomto druhu konání výlučná vůči ostatním členům komunity, kteří k práci s výstavními prostory tolik neinklinují. V návaznosti na předchozí zkoumání možností obrazové dokumentace a prezentace křovinářských aktivit jsem se na tomto místě rozhodl vytvořit menší odbočku, ve které stručně zanalyzuji jeho několik dosavadních počinů v galerijním prostoru.

Jedním z ikonických momentů všech realizovaných instalací je nepokrytá tendence útoku na prostorovou i koncepční sterilitu institucionálního systému. Šturmovo konání je již tradičně podloženo jednoduchou myšlenkou expanze městské divočiny. Samotný akt přemísťování periferní vegetace do galerie je možné nazírat především jako utopickou snahu o vytvoření simulakry nezkrotného křovinatého environmentu uvnitř hermeticky uzavřené buňky kulturního života. Galerijní prostor, který je často situován ve středu urbanistické zástavby, se tak proměňuje v periferního velvyslance. Boj s křídlatkou, či bolševníkem je veden na frontové linii kopírující hranici města. Šturma se však svým instalačním aktem vrhá přímo do týla nepřítele. Materiál, který je běžně klasifikován jako cosi nežádoucí, podružného, či vyloučeného se ostentativně zjevuje před našimi zřítky v místech poznamenaných stigmatem užitečnosti a společenské angažovanosti.

Dostatečně výmluvným příkladem budiž Šturmová instalace v chodbě Fakulty umění Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem (obr. 19), kde křoví doslova útočí na jeden ze současných symbolů institucionální usedlosti, kterým je typický kazetový strop (obr. 20). Pro účel výstavy byly v rozích chodby zhotoveny jakési *Obývací (ne)pokoje*²⁷ napodobující bezdomovecké příbytky. Hluchá tranzitní místa se tímto aktem proměnila v prostory určené k praktickému užití. Typická materiálová skrumáž obsahující předměty vytržené z jejich původní integrity byla z okraje společnosti navezena v kufru Šturmovy auta zpět do centra veškerého dění. Kancelářská židle se setkala s kočárkem, zrezivělým hrcem a rozšířným skeletem zásobníku vody ze splachovacího systému. Přítomnost křoví bylo samozřejmě nemožné udržet pouze v intencích univerzitní chodby a tak se během noci objevilo i na trávníku před kampusem.



(obr. 19) Dokumentace instalace na FUD UJEP v Ústí nad Labem



(obr. 20) Dokumentace instalace na FUD UJEP v Ústí nad Labem

Nezkrotná křovinářská tendence je patrná i z vernisážové historky doprovázející nedávný počín v ústecké galerii Hraničář. Šturma se pro případ skupinové výstavy rozhodl tematizovat určitý pocit anonymního úkrytu, který křoví všem jeho obyvatelům poskytuje²⁸. Skrývání v dřevnaté mase je však čas od času necitlivě narušeno vnějším elementem, jakým se může stát například zaparkované osobní auto. Řidič a spolujezdec se následně ocitnou v konfrontaci s Křovinářem. Reflektory svítí, motor spaluje na volnoběh a obě strany o sobě vědí. I přesto, že se neděje nic nekalého, se všichni zúčastnění cítí jaksi nepatřičně. Zásadní otázkou zůstává, kdo sleduje, a kdo je sledován.

Určitou tíhu nepatřičnosti při vernisáži pravděpodobně zažíval i Jan Albert Šturma a několik zúčastněných Křovinářů. Dle autorových slov se většina ostatních vystavených projektů pouze přiživovala na určitém trendu, který v rámci současného umění často tematizuje ekologickou problematiku. Atmosféra večera byla tíživá a neúměrně sterilní. „Správné křoví přece musí páchnout po chcankách!“ napadlo někoho z přítomných. Ta věta protlnula hutný galerijní vzduch jako blesk a stala se impulzem pro finální dokončení *Oberstrauchführerovy* instalace. Křovináři se urychleně přesunuli do blízkého supermarketu, nakoupili dostatečnou zásobu piva a vrátili se zpět do prostoru Hraničáře, kde opakovaně močili na bujné šlahouny v instalaci svého vůdce. I v tomto případě je možné definovat určitou dávku spontánního rozhodování nejen v případě instalace, ale i ve vztahu ke galerijnímu prostoru samotnému. Šturmovy performance jsou tímto druhem jednání charakteristické a často reagují na absenci jakési vnitřní energie během vernisáží, festivalů, či přednášek týkajících se výtvarného umění. Logickým vyústěním tohoto typu nelibosti je snaha o rozbourání oné usedlé atmosféry pomocí projevů destrukce okolního prostoru, či sebe sama.

27 HRUŠKA, Petr. *Obývací nepokoje*. Ostrava: Sfinga, 1995. ISBN: 80-7188-018-3.

28 Instalace Jana Alberta Šturmy v galerii Hraničář (Ústí nad Labem). In: Youtube [online]. 4. 6. 2018 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/4hMYt6>

Rituální punctum

„Barthesova charakteristika fotografie, u níž vyzdvihuje především její schopnost zaznamenat minulý děj – *toto bylo*²⁹ – se v tomto světle ukazuje jako nedostatečná. Pokud chceme popsat paradox fotografického zobrazení, musíme Bartheosovo pojetí spolu s Thierry de Duveem doplnit o chybějící druhý pól. Každá fotografie podle de Duvea obsahuje v různém podílu *zde-tehdy momentku* a *teď-tam pózu*³⁰. Zatímco momentka zastavuje čas stisknutím spouště (extrémním případem je reportážní fotografie), póza charakterizuje fotografii, u níž je zastavení už součástí fotografovaného děje (jako je tomu například u ateliérového portrétu. I pro fotografické záznamy performativního umění navíc platí to, o čem de Duve hovoří ve vztahu k fotografii obecně, totiž že její popis je složitější, než že by fotografické teď-zde jednoduše ukazovalo nějaké *tehdy-tamhle performance*.“³¹

Citovaná pasáž z počáteční kapitoly knihy *Zobrazení bez reprodukce?* určuje rámec mojí následné analýzy křovinářské dokumentární strategie. V této části textu se pokusím zaměřit na formální znaky Šturmy obrazového archivu a fotografickou schopnost reprodukovat křehkou podstatu sdíleného okamžiku, který je tolik podmíněn animálními potřebami a návraty k archetypálním kořenům lidského druhu. Fotografie a audiovizuální záznam jsou prostředky hledící do budoucnosti, a to nejen díky své mediální archeologii, ale i kauzální podstatě uchování čehosi současného pro časy nastávající. Křovinářská tenze je ryze zpátečnická, oslavující všechny hodnoty, které byly technickou revolucí (jejímž produktem je i film a fotografie) ve společnosti upozaděny.

V návaznosti na popsané skutečnosti se proto navraťme zpět k úvodní citaci a položme si první otázku: Jsou fotografie nalezené v osobním archivu Alberta Šturmy pouhým zaznamenáním minulého děje – *toto bylo* – jak to píše v úvodu své *Světlé komory*³² zmíněný Roland Barthes, nebo jde o svědectví hlubšího vyznění skýtající určitý druh transcendentálního zážitku, který byl při společném uvolňování křovinářské energie přítomen? Je zcela jisté, že v analyzované skupině fotografií převládají do velké míry právě ty, které by se daly podle de Duvea označit přívlastkem *zde-tehdy momentka*. Křovinářské akce jsou zběsilé a nekontrolovatelné, nikdo ze zúčastněných nemá ani pomyšlení na *teď-tam pózu*. Ta se v archivu objevuje především v kontextu samotných land artových instalací. Pózu tedy nezaujímají živoucí bytosti, nýbrž instalované objekty (*obr. 21*). S trochou nadsázky bychom však mohli tento mentální okruh uzavřít tvrzením, že autory výsledných instalačních póz není nikdo jiný, než křovináři samotní. Skrze neživé objekty tedy směrem k objektivu fotoaparátu promlouvá rukopis jednotlivých členů křovinářského spolku. Jsou to tedy oni samotní vepsaní do podoby igelitových oltářů.



(obr. 21) Oltář zasvěcený *Thlustému Ježíšovi*

29 BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra, 2005. ISBN: 80-86603-28-8.

30 DE DUVE Thierry. „Póza a momentka, neboli Fotografický paradox“. In.: ČÍSAŘ, Karel, (ed.). *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN: 80-239-5169-6.

31 BUDDEUS, Hana. *Zobrazení bez reprodukce?: fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*. V Praze: UMPRUM, 2017. ISBN: 978-80-87989-36-4. s 98.

32 BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra, 2005. ISBN: 80-86603-28-8.

V části nazvané *Úprk před bílou kostkou* jsem fotografii označil za zcela nevhodný prostředek pro autentické zachycení mentálních a fyzických stavů, které aktivity vedené Albertem Šturmou vyvolávají. Přesto jsem přesvědčen o tom, že některé snímky mají schopnost tuto metafyzickou zkušenost alespoň nastínit pomocí určitého typu svých charakterových znaků. Jak napsal Roland Barthes: „Záleží především na talentu a štěstí operátora“.³³ A právě k Barthesovu rozdělení oblastí zájmu, který může u diváka při sledování fotografií nastat, se nyní přimknu. Použiji jeho metodu prostupující celou *Světlou komorou*, a sice dělení na tzv. *studium* a *punctum*. Barthes se k oběma pojmům vztahuje spíše v rovině jejich původního latinského překladu. První ze zmiňovaných je podle něj určitým druhem fascinace, či náklonnosti ke společensky podmíněným konotacím dané fotografie. *Punctum* (z latinského slovesa *bodnout*) je naopak založeno na opojení nepatrným detailem, ve kterém je inkludována veškerá energie zachyceného obrazu: „Punctum snímku, toť ona náhoda, která mě v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mě).“³⁴

Filozof před nás staví dvě odlišné strategie a já mám pocit, že první z nich je pro tuto případovou studii zcela nepoužitelná. *Studium* je *ratio* – metoda využívající analytický přístup a klasifikaci faktu s předpokladem objektivního stanoviska. Vzhledem ke všem popsáním stranám této práce, předpokládám, že jsem studiu učinil za dost. Koneckonců, Křovináři jsou druhem uzavřené subkultury. *Studium* jimi zhotovených snímků je neoddelitelné od komplexního studia všech jejich aktivit. Pro získání kýženého poznání se nově příchozí badatel bude muset, stejně jako já, zcela pohroužit do hloubi neprostupných šlahounů nové divočiny a hledat v nich právě ty oblasti poznání, která ho fascinují a přitahují. Věnujme se proto o něco důkladněji onomu *bodnutí*. V určitém překladu je možné výraz *punctum* vyložit také jako *hození kostek*. Něco zcela spontánního, náhodného. Druh vizuality, která se vynoří jednou za čas a v konsenzu širší veřejnosti nepanuje žádná pochybnost o její výjimečnosti. Fotografie je dokonalý prostředek pro její zachycení. Snímek dokáže vytrhnout *punctum* ze spádu lineárního plynutí času, které je pro něj ve většině případů smrtelné. Václav Bělohorský si ve své knize *Společnost nevolnosti*³⁵ vypomáhá citátem německého filozofa Hanse-Georga Gadamera: „Pravda není cesta, kterou můžeme projít znovu a znovu, jak se nám zlíbí, není to stav věcí, který máme ve své moci a můžeme jej, kdykoliv, kdekoliv a pro kohokoliv znovu a znovu nastolovat. *Pravda nastává*, je to událost, která mění horizont myslitelného a sdělitelného. Lidé, kteří jsou v jejím dosahu, jsou donuceni dozvědět se, co vědět nechtěli.“³⁶ Je nutné vzít v potaz, nakolik jsou explikované znaky fotografického *punctum* totožné se zde citovanou pasáží o pravdě. Jsem přesvědčen o tom, že stejně jako kauzálně nastává pravda, zjevuje se před námi s podobnou přirozeností i *punctum*. V určitých stupních obrazového čtení mohou být tyto veličiny dokonce zaměnitelné. Onen všeobíjající detail skutečnosti se na okamžik vyjeví zpoza horizontu událostí, aby se po nějaké době mohl nenávratně ztratit z dohledu.

Albert Šturma stojí během akce *Shrubby days* kdesi na haldě, v obličejí je pomazán červenou barvou, ramena mu překrývá neúplná vestička ze syntetického materiálu zvaného leskymo (*obr. 22*). Ruce má v křečovitě póze zaměstnány rozepínáním poklopce, ze kterého na diváka vykukuje stylizovaný portrét *Tlustého Ježíše* otisknutého na titulní straně zpěvníku. Známého folkového písničkáře dokážeme zařadit pouze díky pilnému studiu všech faktických konotací. Díky obdobně systematické práci s informacemi také víme, že *Oberstrauchführer* před několika okamžiky absolvoval rituál obřadného zdolání haldy, při kterém se neustálými přískoky a pokleky po vzoru buddhistických mnichů přibližoval k místu nočního ukřovínování (podrobnější analýzu performance je možné nalézt v kapitole *Mezi Tlustým Ježíšem a Fafejtou*).

33 BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra, 2005. ISBN: 80-86603-28-8. s 36.

34 BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra, 2005. ISBN: 80-86603-28-8. s 32.

35 BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Společnost nevolnosti: eseje z pozdější doby*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. ISBN: 978-80-86429-80-9

36 GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filosofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010. Paprsek (Triáda). ISBN: 978-80-87256-04-6.

Zde se však podstata studia vyčerpává a přichází na řadu punctum, kterým nemůže být nic jiného, než Šturmův výraz připomínající podobiznu hrdého germánského válečníka. Přivřené oči vypovídají cosi o nedávném extatickém prožitku, který botanikův organismus protchnul dávkou endorfinového opojení. V Albertově pozvednutém koutku je cosi opovržlivého. Křovinář stojící pevně na svém místě, který se pomocí nevšední spirituální cesty dokázal dozvědět něco víc, než běžný smrtelník. V celé té obličejové póze je dávka lidského šílenství. Nahoře kamenný *Oberstrauchführer*, dole stylizovaný Honza Nedvěd se svým širokým úsměvem.



(obr. 22) Jan Albert Šturma v křovinářském tranzu během akce Shrubby days

Teritoriální expanze

Kytky a spreje

Často jsem přemýšlel nad pojmem periferie. Začínal jsem mít pocit, že vnitřek města neexistuje a tvoří jej pouze pulzující laloky okraje. Mezi vegetací vnitřní a vnější Prahy nebylo rozdílu, vyskytovala-li se například dlážděná ulice ve Vokovicích, měla stejné vegetační složení jako na Malé Straně. Vegetace vznikala a zanikala jako graffiti. Na místě, kde je zrovna volno (to se prakticky nikdy nestává) nebo kde se zrovna volno udělalo (čerstvá výsypka, čerstvě opravený dům), vznikne pár narychlo načáraných stonků, které většinou rychle zanikají pod nánosem důmyslnějších a větších, barevnějších tagů. Vzniklá mozaika je pokaždé unikátní, všechno je narychlo, jakoby přechodně, nápisy jsou často naprosto neděšifrovatelné a nemá cenu jim přikládat konkrétní význam. Někdy dojde k naprostému přečárání, jindy je to evoluce. Většina lidí „ty čáranice“ nesnáší, „ať si kreslej někde na betonových blocích za městem, kam nikdo nečumí, ale na kostel... na novou fasádu...“³⁷

Albert Štuma píše koány. Největším botanickým koánem je pro něj město samotné. Texty publikované v knize *Divoká příroda Prahy a blízkého okolí*³⁸ označují svým titulem celou hlavní metropoli jako koán, iracionální příběh obsahující nelogickou hádanku, která osvobozuje mysl od zavedených konceptů³⁹. Výše citovaný text je jedním z nich a popisuje fenomén, který Štuma nazývá graffiti efekt. Striktní rozdělení centra a periferie přestává v kontextu expanzivní vegetace existovat. Město je jako mozaika, která v každé své části nabízí rovnocenné příležitosti určitému druhu rostlin. Záleží hlavně na tom, zda jsou adaptabilní na půdu s větším obsahem dusíku, nebo soli, či nakolik jsou odolné vůči herbicidům. Stejně zasolená půda se může objevit jak na periférii (zmiňované Vokovice), nebo v centru města (Malá Strana).

Expanzivní rostliny jsou jako kolonizátoři. V kontextu jejich růstu dochází k jakési domestifikaci slepých míst urbanistické zástavby. Měřítka těchto ploch je často ambivalentní. Může jít obrovská rumišť zbylá po industriálních komplexech, o nevyužité kouty uvnitř neasanovaných křivolakých uliček staré Prahy, nebo o pouhou prasklinu v asfaltovém přelivu jakéhosi parkoviště u obchodního centra. Architektonický vývoj posledního století dospěl ke zvláštnímu paradoxu. Města se díky technologické univerzalitě jednotlivých materiálů stávají unifikovanými konstrukty, které jsou si navzájem čím dál více podobné. Kancelářská zástavba, která v poslední dekádě vyrostla na Rohanském nábřeží v Karlíně je v řadě detailů a polocelků snadno zaměnitelná se svou sestrou vybudovanou třeba v polské Vratislavi. O absolutně identických halách z vlnitého plechu zabírajících milióny hektarů zemědělské půdy našich předměstí je téměř zbytečné psát. Tyto, jako by snad už ani nebyly zařaditelné do významové množiny město.

Skrumáže anonymních budov v sobě mají cosi, co je činí esteticky srovnatelné s rozsáhlými pláněmi sibiřské tundry, či neprůchodnou zvlněností mongolské Gobi. Při hlubším zamyšlení vyplývá najevo, že příklad homogenní krajiny nám leží přímo pod nosem, netřeba se pro něj přesouvat na daleký východ. Koncem dubna se Česká krajina promění v jeden velký žlutý lán. Při pohybu takto kolorovaným reliéfem se lidské oko snaží upnout na cokoli, co by jej mohlo dovést k bodu spočinutí. Třtina křovištní, bodláky, divizna. Postačí i malé vychýlení z té děsivě sjednocené masy. Procházka novou kancelářskou zástavbou v nás probouzí podobně instinktivní chování. Naše mysl se dokáže

37 MIKULÁŠ, Radek a ŠTURMA Jan Albert. *Divoká příroda Prahy a blízkého okolí: průvodce tou částí pražské přírody, o kterou se nikdo nestará, málokdo ji zná a skoro nikdo ji nemá rád*. Praha: Academia, 2015. ISBN: 978-80-200-2396-4. s 101.

38 MIKULÁŠ, Radek a ŠTURMA Jan Albert. *Divoká příroda Prahy a blízkého okolí: průvodce tou částí pražské přírody, o kterou se nikdo nestará, málokdo ji zná a skoro nikdo ji nemá rád*. Praha: Academia, 2015. ISBN: 978-80-200-2396-4.

39 Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Koán [online]. 2016 [cit. 20. 05. 2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=K%C3%B3an&oldid=14503788>

dogmaticky přimknout ke každé anomálii. Náhle si všímáme, že spárami v zámkové dlažbě raší merlík smrdutý a všechny odpadkové koše a pouliční lampy jsou otagovány jednoduchou typografickou značkou. Anonymita nového městského prostoru se začíná drodit. Teritorium graffiti se na jednom místě setkalo s indexem pionýrské vegetace. Je docela dobře možné, že se stejný writer a stejná rostlina konfrontovali už před několika lety na opačném konci města.

„Graffiti musí šokovat, musí bejt razantní a pasácký, a v tý chvíli, kdy to děláš, musíš vědět, že svět je tvůj a v tý chvíli, kdy se na to podívaj ostatní, musej vědět, že tady byl král.“⁴⁰, uvádí v jednom z poskytnutých rozhovoru writerská legenda Mokráš. K takto zásadnímu dílu však musí kýžená lokalita dospět. Na bíle zdi se nejprve objeví nesmělé tagy, následuje většinou několik nepřilíš vydařených pokusů, které nakonec překryje finální produkt, podobný tomu z citovaného úryvku. Ten pak dlouhodobě dominuje v kontextu celého posprejovaného environmentu. Podobně je tomu i u městské divočiny. Sukcesní proces bývá většinou pozvolný. Dominantní druh se v prvních vegetačních obdobích šíří pomalu, aby mohl během jediného léta pokořit ostatní členy biotopu a celý ho opanovat. Pokud je jeho vývoj nepřerušen externím zásahem, dochází k prudké akceleraci růstu. Takovýto jedinec se často rozroste do abnormálních rozměrů, které jsou pro daný druh ve standardních podmínkách jen stěží představitelné. Publikace *Divoká příroda Prahy a blízkého okolí*⁴¹ popisuje hned několik obdobných případů. Tím nejvýraznějším jsou růžové keře v opuštěném zahradnictví poblíž vlakové zastávky Praha- Velešlavín. Jejich šlahouny dosáhly díky přehnojení a přirozeně konkurenčnímu prostředí šestimetrového vzrůstu a dávno tak přerostly skleníky, ve kterých byly původně vysazeny.

Dekultivace

Podobně anonymním dojmem, jaký v sobě kumulují kancelářské komplexy, nebo řepková pole, může často působit i postindustriální krajina podrobená rekultivačnímu zásahu. Ostravsko je po dvou stoletích těžby bohatě opanováno důlními poklesy a odvaly. Ty se staly hlavním tvárným prvkem okolní krajiny a původně rovinný reliéf změnily k nepoznání. Každá halda, či mělký rybník je jakýmsi indexem krajinné historie. Při procházce takovýmto územím dokáže často i laik rozečíst jednotlivé historické souvztažnosti.

Montánní krajina se díky své specifičnosti stala přirozeným stanovištěm rozsáhlého výčtu rostlinných i živočišných druhů, které se v tuzemské přírodě vyskytují jen zřídka, nebo vůbec. Kdybychom nad expanzivní vegetací přemýšleli v intencích graffiti kultury, dalo by se říct, že předměstí Ostravy, Havířova nebo Karviné jsou jakýmsi střeoevropským ekvivalentem Bronxu. Těžba černého uhlí se v Ostravě definitivně zastavila před třiceti lety a nová divočina tak dostala exkluzivní časový prostor pro vlastní růst. Zažité kolektivní povědomí o správných estetických normách krajiny je však vepsáno i do české legislativy. Báňský zákon v sobě totiž obsahuje několik odstavců o následné rekultivaci, která by z právního hlediska měla uvést terén do původního stavu. Fenomémem takovéto úpravy se stala transformace původního reliéfu do formy, která svým vzhledem připomíná golfové hřiště. Nově navezená vrstva zeminy je překryta travnatým kobercem. Zvláštní kombinace stromových druhů jsou vysazovány v malých hloučcích ladně roztroušených napříč celou zvlněnou plochou. Tu a tam se objeví kulaté jezírko.

Přemýšlel jsem, jak se k takovéto krajinné simulakře postavit jako člen Křovinářského spolku. Nejužitečnější přístup jsem našel v přímém útoku na zre kultivovanou část montánní krajiny. Pro svou akci jsem vybral lokalitu Heřmanické haldy, ležící jen pár stovek metrů od konečné zastávky trolejbusů. Jedním z důležitých aspektů tohoto odvalu je právě probíhající rekultivační proces v celém jejím areálu.

40 OVERSTREET, Martina. *In graffiti we trust*. Praha: Mladá fronta, 2006. ISBN isbn80-204-1325-1.

41 MIKULÁŠ, Radek a ŠTURMA Jan Albert. *Divoká příroda Prahy a blízkého okolí: průvodce tou částí pražské přírody, o kterou se nikdo nestará, málokdo ji zná a skoro nikdo ji nemá rád*. Praha: Academia, 2015. ISBN: 978-80-200-2396-4.

Velká část kýženého území dosud transformaci nepodstoupila, avšak asi dvě stovky metrů široký pás orientovaný jižním směrem byl před pár lety podroben umělému vytvarování a organizované sadbě stromů. Tak jako jsou pro novou divočinu nejpříznivější stanoviště oplývající mimoděk obnaženou zeminou, bylo i v Heřmanicích nutno zasáhnout do samotné půdní vrstvy. Silnými údery krumpáčů a lopat měla být krajina očištěna od homogenního travnatého porostu. Lůno pohostinné hlíny se tímto gestem mělo otevřít rozličné vegetaci, jejíž první ostrůvek se jako partyzánská jednotka pozvolna rozšíří po okolních elevacích rekultivovaného terénu. Podobnost s čerstvě opravenou domovní fasádou z úvodního koánu je příznačná.

Skupina sedmi dekultivátorů se setkala na konci dubna v jedné z ostravských hospod. Do areálu Heřmanické haldy vnikla již pod rouškou tmy. Seříznutý vršek masívu byl jasně rozeznatelný na pozadí tmavě oranžové oblohy, ve které se odrazily všechny světla města. Tichem periferie se ozýval štěkot heřmanických psů dělený občasným posunem nákladních vagonů na nedaleké trati. Třímaje dřevěné násady pracovních nástrojů, prošli jsme územím napůl mrtvých dubů, borovic a olší. Ty zde před několika lety vysázela rekultivační společnost. Místo, na kterém čepel svých rýčů zaryjeme do země, nebylo nutné dlouze vybírat. Homogenita uměle tvarovaného reliéfu zbavila prostor veškeré specifčnosti. Jeden metr čtvereční za druhým, všechny si byly vzájemně podobné. Velké trsy trávy prorůstaly zvláštní směsí kameniva, betonového recyklátu a odpadků. V jemnějším terénním detailu byly jasně patrné známky necitlivého působení bagrů a buldozerů, které paradoxně zapříčinili jedinou přítomnou diverzitu místního biotopu. Veškerá vegetace balancovala na pokraji přežití. Suchý nástup jara způsobil v lokalitě absolutně neschopné zadržovat vodu, katastrofu. Půlmetrová vrstva zeminy ležící na industriálním mixu karbonské hlušiny a odpadků má tendence vláhu spíše propouštět.

Kopání šlo velmi ztuhla. Rýče a lopaty se proměnily v útočné zbraně, kterými jsme energicky doráželi na neprostupnou slupku umělého terénu. Ruce vytrhávaly trsy polomrtvé trávy a odhazovali je kamsi do tmavého zákulisí akce. Krajinu náhle opanoval nový prvek arytického zvonění kovových hran setkávajících se neviditelným kamením. To byl zvuk dekultivačního procesu. Minutu za minutou se do mrtvého prostoru rozléhala lidská činnost prastará jako samotný paleolit. Manuální kypření půdy, která svou vlastní historii ztratila ve jménu krajinného inženýrství. To, co by hydraulický systém bagru zvládnul za několik vteřin, trvalo nám tenkrát hodiny (obr. 23). Už od počátku nám bylo jasné, že se naší zásluhou žádný významnější prostor pro expanzivní rostliny neotevře. Půda je v místě příliš suchá a námi rozoraná část jižního svahu se pravděpodobně znovu zacelí travnatým porostem. Neblahé okolnosti ovšem naplnily naše konání novým významem. Dopouštěli jsme se něčeho, čeho se lidstvo v průběhu posledních dekád pozvolna zříká.



(obr. 23) Dekultivace Heřmanické haldy

Zakusili jsme přímý dialog s krajinou, která hned v prvních chvílích prozradila svou pravou, nepřístupnou podstatu. Nebyli jsme to my, kdo nekomunikoval. Byla to krajina samotná, která s námi odmítla mluvit, nejspíše proto, že to díky své krátké, hybridní minulosti neuměla.

Konečným vstupem do kolonizovaného prostředí se stal oheň. Živel, se kterým jsou Křovináři bytostně spojeni, se neplánovaně vloudil do příběhu noci. Marně hledám ve své paměti. Nevím, kdo z nás první škrtl sirkou a rozdělal plamen. Prostě se mezi námi zjevil se vši přirozeností. Nozdry nasály charakteristický pach a mozek vypustil koktejl dobře známé chemie odkazující ke všem animálním prožitkům té vzdálenější části naší evoluce. Plameny přesakovaly po suchých trsech a šířily se obrovskou rychlostí. Museli jsme je korigovat, aby se úplně nevymknuly kontrole. Neměli jsme to dělat. Oheň se chtěl rozprostřít po celém prostoru, všechno zničit a otevřít novou kapitolu toho anonymního kusu krajiny. My jsme mu v tom zabránili. Udusili jsme jej dřív, než se stihl nadechnout a začít pořádně pracovat. Místo toho jsme se bavili propojováním amorfního a strukturovaného. Pálili jsme starý pařez a železniční pražce, které jsme našli ležet o kus dál. Tavili jsme taky kusy gumy a pozorovali, kterak se roztéká po všech těch svébytných tvarech organické dřeviny, aby se v následujících okamžicích oba prvky spojily v indiferentní masu čistého uhlíku (obr. 24).

Podobné je to i s montánní krajinou. Nechat být, snažit se pochopit všechno, co s sebou táhne, nebo jí spálit a začít úplně znovu. Můj křovinářský appendix na Heřmanické haldě se svévolně proměnil v koán, iracionální příběh obsahující nelogickou hádanku, která osvobozuje mysl od zavedených konceptů. Je to tak dobře, onen plánovaný útok na rekultivovaný reliéf by totiž nebyl ničím jiným, než další formou modelové uzavřeného myšlenkového konceptu. Programové vymezení vůči jinak strukturované lidské činnosti. Je pozoruhodné, kterak nás krajina samotná těchto mentálních kontradikcí přirozeně zbavuje.



(obr. 24) Oheň spojuje gumu i dřevo na homogenní substanci

Pořouchlá touha někoho naštvat

Rozhovor s Albertem jsem odjel natočit v polovině května do Severních Čech. Nad Libercem se to odpoledne přehnala velká bouřka. Blesky mi připomínaly šlahouny křovisek a v některých chvílích se rozpínaly po celém horizontu. Oberstrauchführer to vnímal podobně a nadšeně mi tuto domněnku sděloval hned několik minut po našem setkání. V suchém jaru jako je to letošní, se však pár milimetrů bleskových srážek v krajině skoro neprojeví. Později večer jsme spolu seděli v obývacím pokoji a mluvili o rozdílech mezi českou a polskou mentalitou. Ve chvíli, kdy přišla řeč na konexi státu a náboženství, jsem vyrukoval s první připravenou otázkou:

K propojování uzavřené komunity a sakrálního vnímání dochází i v rámci Křovinářského spolku. Příklonili jste se ke kultu Tlustého Ježíše dobrovolně, nebo si vás to podvědomě našlo?

Myslím, že prvotní impulz se objevil před lety v hospodě Žloutenka u Roudnice nad Labem. Byl to tenkrát výlet, v rámci kterého jsme chtěli zasvětit nové, začínající Křovináře. Jeden z těch kluků začal po třetím pivu notovat nějakou písničku typu na dlani jednu z tvých řas, a mě v tu chvíli začalo být jasné, že přesně tohle jsme hledali. Do té doby jsme tu rodící se mytologii pouze nezúčastněně cítili, samotný führer nám pořád kamsi unikal. Najednou do toho všeho vplul Honza Nedvěd se svým hnusným ksichtem a přišernými písničkami a my věděli, že dál hledat nemusíme.

V Křovinářském učení má své místo třeba i Wabi Daněk...

To další rozdělení je velmi podobné křesťanské mytologii ve smyslu mistra a jeho učedníků. Wabi Daněk je prostě takový šmudla, který pořád dokola stírá tu samou rosu na kolejích.

Bakalářka, kterou tímto rozhovorem uzavíráme, ponese název Botanikova expanze. Kde se v tobě bere tenze, která tě provokuje k akčnímu umění, nebo ke vstupu na pole literatury?

Když jsem šel studovat biologii, tak mě ze všeho nejvíce fascinovali pavouci. Hlavní problém tkvěl v tom, že bych je při studiu musel zabít. Nedokázal jsem se přes to přenést. Byl to taky jeden z důvodů, proč jsem nakonec skončil u botaniky. Po gymplu jsem se na univerzitu hrozně těšil, a tak jsem diplomku rozpracoval hned v prváku. Velmi brzy mě však překvapilo striktní nastavení limitů, které s sebou vědecká práce přináší. Všechno mi najednou začalo připadat ploché. Samozřejmě, že se to týkalo i přístupu některých pedagogů z Přírodovědecké fakulty. Vzpomínám si na své přijímačky, při kterých jsem přiřadil rostlinné čeledě k jednotlivým výtvarným směrům. U pohovoru jsem potom mluvil o secesních a barokních kytkách. Při pohledu na komisi jsem dokázal přesně rozlišit, koho z nich to zajímá a kdo patří do skupiny těch týpků, kteří žijí za zdmi univerzity jako v chránění dílně. V tu chvíli mi bylo jasné, že takhle nechci nikdy skončit. Někde tam začala etapa mého fanaticky-biologického směřování, která se postupem času přelila i do jiných částí života.

Jaký máš vztah k akademickým institucím?

Vlastně docela pozitivní. Dobrý akademik je nestranný člověk. Mám trochu problém s redukovanými závěry, které se v tomto prostředí často rodí. Na druhou stranu si mohu být téměř jistý, že vznikaly bez jakékoliv angažovanosti. Účelová manipulace s informacemi je něco, co nedokážu skousnout. Vědecké výstupy se díky své přehledné struktuře dají použít jako funkční základní kámen. Jejich hodnota tkví v tom, že jde především o účelové informace, které ti pomůžou vybarvit si určitou mentální kostičku.

Tvé ručně psané poznámky jsou vizuálně velmi podobné růstu expanzivní vegetace. Není pro tebe přesně tohle institucionální vybarvování kostiček příliš svazující?

Člověk si musí především uvědomit limity takového uvažování. Ty ho následně navedou k funkčnímu užití podobně formulovaných informací. Postupem času jsem si sám uvědomil, že v prostředí čistých faktů nejsem schopen dále fungovat. Ve finále to vedlo k mému odchodu z fakulty a neukončenému doktorátu. Kromě toho, že mi tenkrát někteří konzervativnější lidé dávali značně najevo, že s obhajobou své dizertace budu mít problém, to mělo i tuhle osobní rovinu. Asi ten svůj svět absurdit a vlastnoručně vymyšlených pastí bytostně potřebuju. Nedokážu zdůvodnit proč, ale mám pocit, že jsem se tak prostě narodil.

*Takže jsi ten svět suburbií vyhledal záměrně? Táhl tě tam způsob, kterým přirozeně uvažuješ, nebo tě do-
datečně zformovalo právě křoví?*

Nedokážu to teď přesně analyzovat, ale jsem přesvědčen o tom, že roští mě uvnitř ovlivnilo dost. Za-
fungovaly tam i vnější okolnosti, jako například postava profesora Sádla, který hrál v celém procesu
roli jakéhosi katalyzátoru. Nebyl to však úplně jenom jeho impulz, spíše se to v té době samovolně
objevilo jako dar z nebe. Každopádně si myslím, že jsem to měl vždycky v sobě. Na gymplu jsem trávil
většinu přestávek mezi hodinami právě v roští a nakonec jsem s ním i odmaturoval. Tenkrát jsem si
vybral výtvarku a k obhajobě jsem donesl několik velkoformátových maleb křovin. Bylo na nich takové
romantické světlo a ostré stíny, tohle mě vždycky bralo.

Myslíš, že jsi romantik ve smyslu 19. století?

Asi ne. K tomu je potřeba určitá naivita, kterou nemám.

Před chvílí jsi zmiňoval profesora Sádla. Existuje ještě někdo, kdo tě podobným způsobem ovlivnil?

Určitě to byl Zdeněk Kratochvíl. Vždycky se mi líbil jeho způsob uvažování. Jeho kniha Filozofie živé
přírody mi dodnes leží v hlavě, je to vlastně takový thriller. Kratochvíl mě taky fascinoval svým vystu-
pováním. V přednáškové aule se zkroutil tím nejnepravděpodobnějším způsobem za stůl a popíjel u toho
neskutečně silnou kávovou kaši s cukrem. V takových chvílích vypadal dost rachiticky.

Dokážeš komunikovat s rostlinami?

Bylo období mého života, kdy jsem si to myslel. Teď už si to nemyslím. Strávil jsem tím dost času
a postupně jsem získával pocit, že ty rostliny cítím ve čtyřech dimenzích. Byl jsem třeba schopný
sedět pět hodin před jediným stromem nebo kytkou. Na všechno jsem v těch chvílích zapomněl a
zaměřil se hlavně na strukturu. Dneska už jsem mnohem cyničtější a taky vím, že hodně záleží na
vnitřním módu. Jedna z věcí, která přetrvala, jsou obětinky. Ty pokládám na okraj spacáku, když
nocuju venku na místech, která se mi úplně nelíbí.

*Takže teď už k rostlinám přistupuješ pouze jako ke zkoumaným objektům? Jak sis tu percepční rovinu
nastavil?*

Rozhodně to nejsou jen zkoumané objekty. Kytky mám hrozně rád. Zkouším si s nimi povídat, ale v urči-
tou chvíli jsem si přestal být jistý, jakou má takové počínání odezvu.

Dají se některé jevy, které se odehrávají mezi rostlinami přirovnat k tomu, co se děje v současné společnosti?

Určitě. Jsem přesvědčen o tom, že existuje řada obecných jevů, které se objevují napříč různými společnostmi. Myslím si, že ekologie má velice blízko k ekonomii, stačí jen nahradit výměnu energie výměnou peněz. Jde pořád o totéž handlování s formulí cena a výkon. Většina lidí chápe ekologii jako ochranu přírody. Ve své podstatě je to však chladná věda, která se snaží popsat procesy probíhající v živé přírodě. Ekonomie zkoumá podobným způsobem vztahy zdrojů a finančních toků. Rozdíl je pouze v jednotce.

Můžeš být trochu konkrétnější? Dají se nalézt paralely mezi lidským a rostlinným chováním?

Kvantitativní parametry se razantně liší. Kytky jsou ve spoustě aspektů pomalejší, nebo naopak rychlejší. Jsou zakořeněné v půdě, nemohou změnit stanoviště, a proto se chovají mnohem plastičtěji. Lidé jsou geneticky konzervativní, neumí se skoro vůbec adaptovat. Ve chvíli, kdy ti selžou játra, tak máš problém. Rostlinám běžně narůstají celé části organismů znovu. Vazby lidské společnosti se však na vegetaci uplatnit nedají. Znáám lidi, kteří tvrdí, že v lese existují stromy matky a stromy otcové. Prý jsou propojení kořeny a vzájemně spolupracují. Takhle to však nefunguje. Vztahy mezi rostlinami jsou mnohem komplexnější a nedají se shrnout jednoduchou antropomorfizací.

Vraťme se zpět ke Křovinářům. Jsou pro tebe podstatnější činy, které se v rámci této komunity podařilo zorganizovat, nebo vzniklé mezilidské vazby?

Samozřejmě že šlo vždycky hlavně o tu skupinu lidí. Vypozoroval jsem to třeba na našem společném setkávání. Honzu Nováka, zakládajícího Křovináře, někdy nevidím i déle než půl roku. Pak se jedinkrát potkáme v roští a máme pocit, že se vídáme pravidelně. Důležitý je ten skrytý kód, podle kterého se všechno děje. Závisí to taky na charakteru každého Křovináře. Jeden kluk, který s námi jezdí, se často chová dost umírněně a nabádá nás, abychom v křoví tolik nechlastali. Nemyslím si, že to je úplně špatně, každopádně je zřetelné, že mu chybí jakýsi klíč pro čtení těch spontánních situací.

Při sledování fotek a videí z akce Shrubby days se nedokážu ubránit pocitu, že se tam tenkrát odehrálo cosi výjimečného. Jaký byl klíč ke vzniku animálních rituálů, do kterých se většina účastníků zapojila?

V takových chvílích je pro mě důležitý moment prolomení jakéhosi vnitřního tabu. Vždycky jsem měl problém s křesťanstvím. Chápu ho jako nedůvěryhodnou ideologii, která mě nikdy nepřitahovala. Myslím, že případy, kdy si svou mytologii vymyslíš a naordinuješ sám, tě mohou obohatit mnohem více, než neustálé opakování vyzkoušených rituálů. Jeden můj kamarád je i ve svých pětatřiceti anarchista. Dodnes nosí plátěné tenisky s áčkama a jezdí na různé srazy, nebo demonstrace. Jednou mi vyprávěl o touze, kterou v sobě dusil několik let. Potřeboval si někde v ústraní zahajlovat. Nakonec to během nějaké pařby nevydržel, odešel na pole a ve tmě svojí potřebu konečně uspokojil. Když o tom později mluvil s kamarády, zjistil, že není zdaleka jediný, komu se něco podobného přihodilo. Zásadní tabu je prostě důležité prolamovat. Rituály s Tlustým Ježíšem jsou ve své podstatě směšné, na druhou stranu jsem díky nim poznal tuto životní pravdu.

Kdy přichází chvíle, která tyhle pudové potřeby odstartuje?

Znáš ten ostrý pocit, kdy se události vymaní z běžné konveční roviny a ty najednou víš, že si můžeš dovolit udělat věci, které by sis před stejnými lidmi za normálních okolností nedovolil? Možná je v tom nějaký skrytý exhibicionismus, ale dělá mi dobře, když vím, že okolí je připravené na všechno. Křest knížky, kterou jsem napsal společně s Radkem⁴², probíhal v jedné malé vesnici za Kladnem. Když se

⁴² geolog RNDr. Radek Mikuláš, DSc.

všechno odbylo, navrhnul jsem, že by se společnost mohla přesunout na nedalekou haldu. Rozdělali jsme oheň a postávali kolem. Najednou přišel moment, kdy se všichni přítomní začali svlíkat. Rozhodně nešlo o žádné orgie, avšak ve vzduchu bylo cítit určité napětí. Chodil jsem tenkrát ve dvou stupních nad nulou pro dřevo a byl jsem úplně nahý. Necítil jsem žádnou bolest, pouze jsem si chvílemi uvědomoval, že mi cosi teplého stéká po lýtku. Byla to krev z ran, které mi udělalo roští. Nad ránem jsem se probudil a zjistil, že mám každý centimetr čtvereční rozedřený do krve. Kolem ohně leželi nazí lidé a sněžilo.

Skoro to vypadá, jako bys tyto útoky na ustálené struktury prováděl systematicky...

Máš pravdu. Je to však spíše to takový pokus o komunikaci, rozhodně nechci nikoho zbytečně dráždit. Nejzajímavější jsou chvíle, kdy se ti podaří strhnout lidi, kteří do toho systému oficiálně patří. Jakákoliv interakce mi připadá lepší než osamocená, přihlouplá rovina. Galerie mají tendence konzervovat artefakty, jejichž skutečná povaha je naprosto opačná. Právě proto mě do nich baví přemísťovat živý materiál. Před několika lety jsem dělal výstavu na univerzitě v Ústí nad Labem, v rámci které jsem do prostoru chodby navozil několik aut kytěk a hlíny. Přiznávám, že to tenkrát asi nebylo vůči těm živočichům úplně férové, protože tam všichni umřeli. Moment, kdy vylezli a vydali se na průzkum okolního prostředí, byl pěkný. Pozoroval jsem, jak na to lidé kolem reagují. Obzvláště uklízečky s tím měli zásadní problém a snažily se všechnu tu hmyzí havěť bezpodmínečně odstranit.

Několikrát jsme spolu mluvili o ohni. Mezi jeho povahou a chováním expanzivní vegetace vidím určitou paralelu. Myslíš, že by se takové kytky daly označit za další živel?

Úplně univerzálně to takto pojmenovat nelze. Hlavně z toho důvodu, že invazivní rostliny vždy využijí určité okno v daném rozpoložení krajiny. Třeba bolševník se v Západních Čechách rozrostl právě proto, že se po odsunu Sudetských Němců přestala podstatná část polí a zahrad užívat. Razantně obsadil všechny dostupné niky a provedl to takovým způsobem, že na tom dodnes dokážeme jen málo změnit. Je to asi taková situace, jakoby na Spojené státy zaútočili Číňané s palicemi v rukou. Bez ohledu na technologickou vyspělost jejich tanků by je ta obrovská tělesná masa prostě pohltila, převalila se přes dál a nechala je uhnít. Takže určitá podobnost mezi roštím a ohněm opravdu existuje. Obě veličiny však podléhají rozdílnému časoprostorovému upořádání. Invazivní rostliny využívají jakýsi jemnější styl šíření. Vytvářejí malé prostory, které jsou mozaikovitě rozprostřeny v krajině. Tím je to celé o poznání zajímavější.

Křovináři vykazují mnoho podobností s tím, co se odehrávalo v kontextu neoficiální kultury 70. let. Jak se k tomuto období vztahuješ?

Narodil jsem se v roce 1981, a proto jsem s tím nikdy nepřišel do přímého kontaktu. Pokaždé když nad tím přemýšlím, mám pocit, že se to muselo odehrávat v zimě. Má to skoro pohádkový nádech. Představuju si garážový koncert třeba někde v Teplicích, na kterém se setkávají obyčejní dělníci se zdiskreditovanými jadernými fyziky. Podstatný na tom všem je společný boj, který celé osazenstvo sjednocuje. Je to podobné jako u Křovinářství, které vůbec nerozlišuje existenciální pozadí samotných členů. Funguje v něm jakási automatická pojistka eliminující všechny kokoty, kteří přirozeně nikdy nemohou pochopit, o co nám jde. Křovinářství v sobě samozřejmě zhmotňuje i jakousi pořouchlou touhu někoho sem tam naštvat, nebo rozbořit ustálený společenský úzus. Uvědomuji si to pokaždé, když vylézám z roští kdesi na sídlišti. Kolemjdoucí babky na mě vylekaně třeští oči a nevědí, co si mají myslet.

16. května, Liberec

Závěr

Člověk vypaloval a mýtil lesy. Získanou půdu přeměnil na ornici, do které sázel plodiny svojí obživy. Tisíce let hledal cesty jak si každodenní dřinu ulehčit. Od kola po spalovací motor. Obdělávaná krajina se radikálně měnila a technologický pokrok se v ní usídlil stejně sebejistě, jako se to prve stalo se zemědělstvím. Kácení stromů v sobě neslo předzvěst osvícenství. Temné hvozdy skrývaly něco, čeho se lidé báli. Čím více jich v okolí ubývalo, tím více byli přesvědčeni o tom, že bůh sídlí nahoře, nikoliv někde v šeru mezi zkroucenými kořeny.

V květnu roku 2018 se procházím po pražské periférii. Po pravé ruce šedivé sklady, po levé čerstvě zaseta pšenice. Budovy z vlnitého plechu jsou mohutné a těžkopádné, spousta z nich vypadá opuštěně. Mezi polem, ohradou a dálnicí vznikají hluchá místa. Nejsou to nějaké zanedbatelné plácky, ale pořádné fláky země, které by dokázaly uživit jednu paleolitickou vesnici. Dnes na nich roste třtina křovištní, cizokrajné pajasany a akáty s čerstvě rozkvetlými bezy.

Krajina zbavená mytologického přízraků nemůže dlouhodobě existovat. Ve Střední Evropě jsme od počátků bojovali s nepřehlednými lesy. Káceli jsme je, sjednocovali, narovnávali kmeny stromů. Všechno co, nás na nich iritovalo, se vrátilo zadními dvířky v podobě křoví na předměstích. Prodírám se houštinami expanzivní vegetace, pot mi stéká do očí, svlačce se přichytávají na každý kus oblečení a náhle cítím, že mi za krk dýchnul Tlustý Ježíš. V křoví má člověk pocit, jakoby kdosi zhasnul světlo. Existuje pouze to, na co dopadne odlesk kmenového ohně. Většina Křovinářů pochází z prostředí jasně definovaného současnou ekologií. Vědou, která se neobejde bez pevných kritérií, sofistikovaných systémů a stabilních institucí. Práce, kterou ve svém oboru odvádějí, musí být na těchto základech postavena, jinak by neobstála. Přesto je cosi silného táhne zcela opačným směrem interní mytologie, pravěkých obřadů a vnitřního spiklenectví.

Ve své bakalářské práci jsem se pokusil popsat stěžejní principy Křovinářského spolku, které v současnosti považuji za charakteristické. Půdorys, na kterém jsem většinu kapitol vystavěl, naplňuje duktus subjektivně zabarvené interpretace. Jsem přesvědčen o tom, že nestranná analýza je v této chvíli nemožná především ze dvou důvodů. Prvním z nich je aktivní podstata analyzované komunity, jejíž hlavní charakter je definován právě tekutostí interních vazeb a vnitřních hodnot. Druhotný problém tkví v mé osobní angažovanosti v samotném Křovinářském společenství, bez které bych si jakoukoliv hlubší studii dokázal jen stěží představit. Velkou část svého výzkumu jsem prováděl pomocí metody zúčastněného pozorování. Jak už jsem v úvodu předestřel, byl jsem rovněž ovlivněn Non-reprezentativní metodologií Philipa Vanniho kladoucí důraz na subjektivní prožívání a celkovou nepostihnutelnost studované reality. V kapitole nazvané Mezi Tlustým Ježíšem a Fafejtou jsem užil ryze komparativní strategii, při které jsem vedle sebe kladl formální aspekty dvou umělecky aktivních komunit. Důvodem takového počínání nebyla snaha primárně poukázat na podobnosti mezi oběma srovnávanými skupinami, nýbrž definovat výchozí podmínky, které vedly k tolik blízkým typům autorských projevů.

Problematika neoficiální kultury 70. let se zásadním způsobem prolнула i kapitolou s názvem Energie vnitřních poznámek, při jejímž psaní jsem často vycházel ze závěrů předestřených v nové knize Hany Buddeus *Zobrazení bez reprodukce?*⁴³. Tato se pro mě stala jakýmsi intelektuálním modulem, který nejen nastavil diskurs mých následných mentálních konstruktů, ale poskytl i zdroj důležitých a dosud nepublikovaných materiálů. Naopak knihu Alberta Šturmy a Radka Mikuláška *Divoká příroda Prahy a blízkého okolí*⁴⁴ jsem v celé studii zmínil pouze okrajově. Mám za to, že jde o uzavřený populárně-naučný projekt, ve kterém oba autoři pracují s ryzím literárním formátem. Ten je s Křovinářskou filozofií neslučitelný především díky své přílišné koncepčnosti. Sám Šturma jí rovněž mezi křovinářské počiny neřadí.

43 BUDDEUS, Hana. *Zobrazení bez reprodukce?: fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*. V Praze: UMPRUM, 2017. ISBN: 978-80-87989-36-4.

44 MIKULÁŠ, Radek a ŠTURMA Jan Albert. *Divoká příroda Prahy a blízkého okolí: průvodce tou částí pražské přírody, o kterou se nikdo nestará, málokdo ji zná a skoro nikdo ji nemá rád*. Praha: Academia, 2015. ISBN: 978-80-200-2396-4.

„Skleniček pár a pár tahů z trávy, uteče den, jak večerní zprávy. Neuměj žít, bouřej se a neposlouchaj.“⁴⁵

⁴⁵ NEDVĚD, Jan. *Zpěvník: největší hity*. Praha: Fragment, 2009. ISBN: 978-80-253-0928-5.

Bibliografie

Publikace:

- BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra, 2005. ISBN: 80-86603-28-8.
- BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Společnost nevolnosti: eseje z pozdější doby*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. ISBN: 978-80-86429-80-9
- BUDDEUS, Hana. *Zobrazení bez reprodukce?: fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*. V Praze: UMPRUM, 2017. ISBN: 978-80-87989-36-4.
- DE DUVE Thierry. „Póza a momentka, neboli Fotografický paradox“. In.: CÍSAŘ, Karel, (ed.). *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN: 80-239-5169-6.
- GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filosofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010. Paprsek (Triáda). ISBN: 978-80-87256-04-6.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture the meaning of style*. London: Routledge, 1988. ISBN: 0203139941.
- HRABAL, Bohumil. *Něžný barbar: pedagogické texty*. Praha: Odeon, 1990. ISBN: 8020701109.
- HRUŠKA, Petr. *Obývání nepokoje*. Ostrava: Sfinga, 1995. ISBN: 80-7188-018-3.
- MCCARTHY, Cormac. *Cesta*. Praha: Argo, 2008. AAA (Argo). ISBN: 978-80-7203-973-9.
- MIKULÁŠ, Radek a ŠTURMA Jan Albert. *Divoká příroda Prahy a blízkého okolí: průvodce tou částí pražské přírody, o kterou se nikdo nestará, málokdo ji zná a skoro nikdo ji nemá rád*. Praha: Academia, 2015. ISBN: 978-80-200-2396-4.
- MORGANOVÁ, Pavlína. *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*. Praha: VVP AVU, 2014. ISBN: 978-80-87108-54-3.
- NEDVĚD, Jan. *Zpěvník: největší hity*. Praha: Fragment, 2009. ISBN: 978-80-253-0928-5.
- OVERSTREET, Martina. *In graffiti we trust*. Praha: Mladá fronta, 2006. ISBN: 80-204-1325-1.
- SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě: Plastic People, Primitives Group*. Praha: KANT, 2013. ISBN: 978-80-7437-091-5.
- SCHMELZOVÁ, Radoslava, (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN: 978-80-7331-184-1.
- VANNINI Phillip. *Nonrepresentational methodologies: re-envisioning research*. S.l.: Routledge, 2014. ISBN: 0415713013.
- Vladimír 518 a VESELÝ, Karel. *Kmeny: Současné městské subkultury*. Praha: Bigg Boss & Yinachi, 2011. ISBN: 978-80-903973-2-3.
- Vladimír 518. *Kmeny 0: Městské subkultury a nezávislé společenské proudy před rokem 1989*. Praha: Bigg Boss & Yinachi, 2013. ISBN: 978-80-903973-8-5.

Články:

- DOLNÝ Aleš. „Budou na odvalech chráněná území přírody?“. *ŽIVA*. roč. 2000, č. 4. 173 s.
- GIBAS, Petr. „Duchařský obrat společenských věd, aneb duchové (a lidé) v pražském metru“. *Sborník HMČ UK 7*. Praha: Univerzita Karlova 2008.

Online články:

- Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Kóan [online]. 2016 [cit. 20. 05. 2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=K%C3%B3an&oldid=14503788>

Filmy a videa:

Komentované promítání filmů Jana Ságla [online]. In: Středy na AVU, 2013 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/VN6sUR>

Křovinářský rituál na Ronně I. In: Youtube [online]. 4. 6. 2018 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/y8VuVt>

Křovinářský rituál na Ronně II. In: Youtube [online]. 4. 6. 2018 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/tiUxSo>

Křovinářský rituál na Ronně II. In: Youtube [online]. 4. 6. 2018 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/N6hRTd>

Pravá hloubka křoví. In: Youtube [online]. 4. 6. 2018 [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: <https://goo.gl/SwWqhN>

Václav Bělohradský: Nikdo neposlouchá. SEDLÁČEK Robert (rež). Česká televize, 2004.

Seznam ilustrací

1. Křovinářský oltář vytvořený v rámci akce Shrubby Days. Osobní archiv Jana Alberta Šturmy
2. Pozvánka na Křovinářskou akci u Mostu. Osobní archiv Jana Alberta Šturmy
3. Zdeněk Burian: Studie karbonské krajiny. Převzato z: <http://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/drahy-muzika-a-ji-ri-balcar-poprve-pres-milion>
4. Satelitní snímek odkaliště Venuše. Převzato z: <https://www.novinky.cz/domaci/383916-na-hladine-odkaliste-venuse-by-va-k-videni-pozoruhodna-malba.html>
5. Robert Smithson: Asphalt Rundown (1969). Převzato z: <https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/asphalt-rundown-1969>
6. Satelitní snímek vnitřní výsypky u Mostu. Reprodukováno z: <https://en.mapy.cz/letecka?x=13.6661768&y=50.5325250&z=16&source=muni&id=2048&q=most>
7. Oltář zasvěcený Tlustému Ježíšovi a jeho apoštolům u výtoky odkaliště Venuše na Mostecku. Autor: Epos 257
8. Zora Ságlová: Kladení plín u Sudoměře (1970). Reprodukováno z: Tanec na dvojitém ledě: Plastic People, Primitives Group. 2013. s 260.
9. Křovinářské mimikry během únorové výpravy na Mostecko. Autor: Epos 257
10. Dívka obalená peřím ve výložce F Clubu. Reprodukováno z: Tanec na dvojitém ledě: Plastic People, Primitives Group. 2013. s 102.
11. Záznam Křovínování v rámci akce Shrubby Days. Osobní archiv Jana Alberta Šturmy
12. Křovinatá masa ve filmu Prává hloubka křoví. Reprodukováno z filmu Prává hloubka křoví
13. Kominická sonda ve filmu Prává hloubka křoví. Reprodukováno z filmu Prává hloubka křoví
14. Shrubby Days na Ronně (2010). Osobní archiv Jana Alberta Šturmy
15. Pocta Obermanovi (1970), Reprodukováno z Tanec na dvojitém ledě: Plastic People, Primitives Group. 2013. s 253.
16. Karel Miler: Identifikace (1973). Převzato z: <http://www.artlist.cz/dila/3429/>
17. Detail oltáře vytvořeného v rámci akce Shrubby Days. Osobní archiv Jana Alberta Šturmy
18. Z Dokumentace akce Praha-Kladno. Osobní archiv Jana Alberta Šturmy
19. Dokumentace instalace na FUD UJEP v Ústí nad Labem. Osobní archiv Jana Alberta Šturmy
20. Dokumentace instalace na FUD UJEP v Ústí nad Labem. Osobní archiv Jana Alberta Šturmy
21. Oltář zasvěcený Tlustému Ježíšovi. Osobní archiv Jana Alberta Šturmy
22. Jan Albert Šturma v křovinářském tranzu během akce Shrubby days. Osobní archiv Jana Alberta Šturmy
23. Dekultivace Heřmanické haldy. Autor: Tereza Samková
24. Oheň spojuje gumu i dřevo na homogenní substance. Autor: Martin Netočný