

Barbora Bakošová, Kateřina Pařízková, Karel Stibral

Kapitoly z environmentální estetiky

Současná kulturní dimenze krajiny a přírody



KATEDRA
ENVIRONMENTÁLNÍCH
STUDIÍ

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této elektronické knihy nesmí být reprodukována nebo šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu vykonavatele majetkových práv k dílu, kterého je možno kontaktovat na adrese – Nakladatelství Masarykovy univerzity, Žerotínovo náměstí 9, 601 77 Brno.

muni
PRESS



Barbora Bakošová
Kateřina Pařízková
Karel Stibral

Kapitoly z environmentální estetiky

Současná kulturní dimenze krajiny a přírody

Masarykova univerzita
Brno 2015



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Tato publikace vznikla v rámci projektu OP VK s názvem „Internacionalizace, inovace, praxe: sociálně-vědní vzdělávání pro 21. století“ s registračním číslem CZ.1.07/2.2.00/28.0225. Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky. Více informací k projektu naleznete zde: <http://www.fss.muni.cz/cz/site/struktura/projekty/sova>.

Vědecká redakce MU / Scientific Editorial Board of Masaryk University:

prof. PhDr. Ladislav Rabušic, CSc.

Ing. Radmila Droběnová, Ph.D.

Mgr. Michaela Hanousková

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

doc. JUDr. Josef Kotásek, Ph.D.

Mgr. et Mgr. Oldřich Krpec, Ph.D.

prof. PhDr. Petr Macek, CSc.

PhDr. Alena Mízerová

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.

doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.

Mgr. David Povolný

Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.

prof. RNDr. David Trunec, CSc.

prof. MUDr. Anna Vašků, CSc.

prof. PhDr. Marie Vítková, CSc.

Mgr. Iva Zlatušková

doc. Mgr. Martin Zvonař, Ph.D.

Recenzenti:

Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Mgr. Michaela Zemková, Ph.D.

Mgr. Simeona Jedličková

© 2015 Masarykova univerzita

Text © 2015 Barbora Bakošová, Kateřina Pařízková, Karel Stibral

ISBN 978-80-210-7812-3

ISBN 978-80-210-7813-0 (online : pdf)

Obsah

Úvod.....	7
Pozadí vzniku environmentální estetiky (Kateřina Pařízková, Barbora Bakošová).....	11
1. Estetické hodnocení umění a přírody (Barbora Bakošová)	21
2. Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení přírody (Barbora Bakošová)	37
3. Narativní a ambientní dimenze estetické hodnoty environmentu (Kateřina Pařízková)	59
4. Pojetí environmentu (Kateřina Pařízková).....	79
5. Estetický prožitek environmentu jako reflektující akt (Kateřina Pařízková)	89
APENDIXY	
Estetické hodnocení krajiny v České republice (Kateřina Pařízková).....	113
Estetické preference přírodního prostředí a přírodní vědy (Karel Stibral)	129

Závěrem:	
Další možné kroky environmentální estetiky	155
Conclusion	163
Použitá literatura	171

Úvod

Ve druhé polovině 20. století se stále častěji objevují texty, jejichž ústředním tématem je estetická hodnota přírody a později životního prostředí – environmentu. Formuje se nově tzv. environmentální estetika, která vděčí za svůj vývoj jednak sílícímu environmentálnímu hnutí a jednak pohybu v oblasti samotné estetiky – tradiční dominance umění je oslabena a stále větší pozornost je věnována i estetickému mimouměleckému – oblasti hodnot každodenní zkušenosti, a tedy i světa přírody. Městské prostředí i pohyb krajinou je zdrojem estetických zkušeností, my však tyto zážitky většinou komunikujeme velmi rozpačitě a vágně. Říci o nějakém prostředí, že je krásné či ošklivé, kvality daného místa příliš neosvětluje.

Laickou veřejností bývá často přehlížen fakt, že estetika se již nesnaží lidem „diktovat“, „*co mají za krásné pokládat*“, ¹ spíše přispívá ke zvyšování citlivosti k určitým jevům a schopnosti jejich reflexe. Čtenáři, kteří doufají, že v knize naleznou návod či metodiku, které přírodní environmenty či prvky v nich chránit, zřejmě zůstanou zklamaní. Environmentální estetika je specifické odvětví filosofické estetiky a hlavním předmětem proto není konflikt konkrétních zájmů, ač mnozí z autorů rozvíjejí své teorie na základě praktických příkladů. V první řadě jde o kritickou reflexi tradičních konceptů estetiky a obhajobu specifičnosti přírodního fenoménu. Přestože se pozdější diskuze věnují i rozdílům mezi rozmanitými druhy environmentů, v centru našich úvah pak zůstává především příroda, neboť jen pro ni samotnou by bylo potřeba daleko více prostoru, než nám publikace umožňuje.

Cílem knihy je zprostředkovat diskuzi environmentálních estetiků, která doposud nebyla v českém prostředí systematictěji zachycena. Neklademe

1) Mukařovský, J.: *Studie*, sv. 1. Brno: Host 2007, s. 63.

si za cíl představit všechny autory, kteří se tématem zabývají. Spíše si vybíráme nejdiskutovanější a dle nás podstatná témata, která reflektují konceptuální proměny a hlavní konstitutivní problémy této oblasti. Nezůstáváme však pouze u prostého zachycení diskuze. Spolu s vybranými autory si i my kriticky klademe otázku, co vůbec znamená adekvátně oceňovat přírodu a environment a jakou roli v tomto procesu hrají vědecké znalosti. Navazujeme také více filosofičtější polemikou nad vybranými tématy.

Po úvodním přiblížení pozadí vzniku environmentální estetiky sledujeme motiv svébytnosti a odlišnosti oblasti přírodního estetična na rozdíl od uměleckého. Tato otázka je pak zásadní pro ukotvení našeho estetického postoje – jsou si umění a příroda tak vzdálené, že je pro přírodu třeba nového rámce estetického hodnocení?

Druhá kapitola navazuje na první a uvádí rozsáhlou debatu, která rozdělila environmentální estetiky na dva tábory označované jako kognitivistický a nekognitivistický. Ústředním tématem této debaty je tázání se, zda jsou vědomosti nutným prvkem našeho estetického hodnocení přírody, či nikoli.

Ve třetí části si klademe otázku, zda je vůbec možné oceňovat něco, co je ve své podstatě nenápadným pozadím, a nikoli nápadným objektem. Představíme si narativní a ambientní dimenzi estetické hodnoty a navážeme na tázání se po významu znalostí v estetickém oceňování přírody. Dostaneme se k výraznému charakterovému rysu přírody – jejímu „mlčení“.

Ve čtvrté kapitole problematizujeme samotné pojetí environmentu. Jak se ukáže, možnost environment ocenit je odvislá od toho, zda pro nás existuje jako objektivní geometrizovaný prostor, abstraktní koncept či pole významů.

Závěrečná kapitola navazuje na kapitulu první, věnující se oceňování přírody a umění a reflektuje proměny na poli estetické teorie a jejich vliv na myšlenky environmentálních estetiků. Hlavním tématem kapitoly je podrobnější diskuze o povaze estetické zkušenosti v souvislosti s konstitutivními problémy environmentální estetiky. Poslední kapitolu uzavřeme poukazem na limity přírodní krásy.

Appendix nabízí vhled do dvou vybraných podoblastí estetiky přírody: v prvním demonstrujeme některé z témat environmentální estetiky na praktické ukázce hodnocení krajinného rázu v České republice. V druhém pak předkládáme biologizující estetiku krajiny, která stojí mimo hlavní proud filosofické environmentální estetiky prostředí. Nabízí odlišný, nicméně

důležitý náhled na estetické oceňování prostředí, který se týká i významu přírodovědných znalostí, po kterých volají někteří kognitivističtí environmentální esteti.

Pozadí vzniku environmentální estetiky

Kateřina Pařízková, Barbora Bakošová

V knize Hany Librové *Láska ke krajině?* (1988) nalezneme zmínku, že v 19. století vzniká nový hodnotový postoj, při němž si člověk ke krajině vytváří vztah, aniž by s ní měl utilitární záměry osvícenců či měl vůči ní emoční nároky romantiků: „*Ocitáme se tak v době, kdy si při vysoké míře skepse můžeme přiznat, že v evropském sociálním vědomí rozeznáváme zrod skutečné lásky ke krajině.*“¹ Pokud by se podle Hany Librové podařilo rozvinout naši lásku ke krajině, „*můžeme se spolehnout, že estetický zjev krajiny by byl zaručeným, byť vedlejším důsledkem.*“²

Toto tvrzení obsahuje dva důležité a přitom problematické momenty. Za prvé, na kritice slovního spojení „*estetický zjev krajiny*“, dá se s trochou nadsázky říci, byla v posledních čtyřiceti letech vystavěna právě environmentální estetika, a za druhé, nelze si nevšimnout, že Hanou Librovou popisovaný postoj, ona „*vyšší forma lásky*“, je nápadně blízký specifické modalitě vztahování se ke světu – a sice **estetickému postoji**, jehož výsledkem je estetická zkušenost a estetická hodnota.³

1) Librová, H.: *Láska ke krajině?* Brno: Blok 1988, s. 120.

2) Tamtéž, s. 120.

3) Mukařovský, J.: Úkoly obecné estetiky, v: *Studie I.* Praha: Odeon 1966, s. 77–78. Dodejme, že postoj vystihující onu Hany Librové „*skutečnou lásku*“ formuloval Immanuel Kant již v 18. století v *Kritice soudnosti* (1790) a podrobněji se mu věnujeme v závěrečné kapitole.

Hovoříme-li společně s Hanou Librovoú o „estetickém zjevu krajiny“, to, co na krajině vnímáme jako „estetické“, jsou většinou určité formální kompoziční rysy. Onen estetický, často ve smyslu „hezký“ zjev, který nás v krajině oslovuje (respektive to, co se předpokládá, že v krajině budeme hledat), skrývá mnohá úskalí především právě proto, že vychází z tradice estetického oceňování umění.⁴

Můžeme troufale odložit stranou všechny rozmanité přírodovědné definice,⁵ neboť u zrodu pojmu *krajina* stojí čistě esteticko-kulturní důvody – snaha komplexněji uchopit určitý výsek světa a jeho charakter.⁶ Umění, konkrétně rozmach krajinomalby v 16. až 18. století a následně romantismus a emocemi zmítané oslavy divoké přírody, nám přírodu umožnily nahlédnout jinak – uchopit její určitý výsek, a to z jisté vzdálenosti a odstupu. Do té doby byl přírodní svět minimálně v Evropě předmětem estetické kontem-

4) Do příchodu romantismu nebylo běžné uvažovat ve vztahu k přírodě o ošklivosti. Tato kritika přírody se objevuje až s krajinomalbou a romantiky. Například Humboldt i Goethe jsou schopni krajině vytýkat, že jí chybí stromy či že by bylo vhodnější umístit určité skupiny dřevin o kus dále. Viz Stibral, K.: *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán 2005, s. 69, 103. Britský umělec a spisovatel William Gilpin, známý především rozpracováním teorie malebna, zase ve svých popisech zavádí poměrně striktní pravidla ideální malebné scenerie. Viz Gilpin, W., Humphreys, R. [1770]: *Observations on the River Wye*. London: Pallace Athene 2005, s. 7–11, 40. V jeho díle pak při popisu krajiny nacházíme výrazy jako „znechucení“ či „urážlivý“. Tamtéž, s. 19, 42.

5) Krajina je jakožto velmi komplexní pojem předmětem výzkumu řady vědních disciplín. Pro pojem *krajina* se používá různých definic uzpůsobených účelům jednotlivých vědních oborů a není možné ani jednu z nich považovat za „kompletní“. Krajina je vnímána jako systém ekologický, geografický, systém vjemu a *genia loci*, nebo systém environmentální. V závislosti na komplexitě pak můžeme krajinu vnímat jako materiální (reálnou) entitu: přírodní materiální entita – přírodní krajina (přírodní, fyzicko-geografický, respektive biofyzikální obsah reálné krajiny, která se však využívá a je v různém stupni proměněna člověkem); kulturní materiální entita: kulturní krajina (antropogenní obsah krajiny); totální materiální entita: geografická krajina; krajina jako totální realita je předmětem interdisciplinárního výzkumu; dále krajina jako entita vjemu a *genia loci* (vnímaná krajina, krajinný obraz); a jako poslední krajina jako environmentální entita (jako integrovaná entita fyzického a estetického stavu – životní prostor s materiálním vybavením a vnějším obrazovým a emočním vjemem), viz Ořáhel, J., Drdoš, J.: Krajina ako predmet výskumu, v: *Životné prostredie: revue pre teóriu a tvorbu životného prostredia*, 2/2009, s. 59–61.

6) Pařízková, K.: Kulturní a estetický rozměr pojmu „krajinný ráz“, v: *Fragmenta Ioannea Collecta, Suppl.*, 5/2012, s. 5–73.

place jen ve svých detailech, případně byla oceňována příroda v podobě zahrady či parku jako protiváha každodenního „obstarávacího života plného tahanic s okolním světem“ – ty estetickou kontemplaci přírody příliš nedovoľovaly. Nicméně v 18. a 19. století se díky oblibě krajinomalby stává příroda, již „s maskou krajiny“⁷, objektem zájmu širšího měšťanstva a stále častějším cílem turistických výprav.

Obrat estetické pozornosti k přírodě v 18. a 19. století obohacuje samotnou teorii o nové zásadní estetické kategorie – vedle tradiční kategorie *krásky* (*beauty*) se objevuje i kategorie *vznešena* (*sublime*) a *malebna* (*picturesque*). Termín vznešeno rehabilitoval Edmund Burke v textu *O vkuse, vznešeném a krásném* (1756). Teorie krásy byla v tomto období spojována s klidnou kontemplací působící potěšením, zatímco k prožitku vznešena se již přidával i negativní prožitek spojený s doslova přepadením silným zážitkem či stanutím před nevyčerpatelností kvalit přírodních objektů. Burke za nejvyšší pocit vznešena považoval až zhrození promíchané s úctou a obdivem.⁸ Pojem pak rozvíjel i Immanuel Kant ve své *Kritice soudnosti* (1790) – prožitek vznešena je pro Kanta možný pouze ve vztahu k přírodě. Jen v prožitku vznešena jsme schopni přesáhnout sami sebe, vnímat lidskou bezvýznamnost v kontrastu k přírodním silám a zároveň paradoxně obsáhnout i naši svobodu, morálnost a racionální bytí.

Sousloví „malebná krajina“ pochází z Holandska a označuje krajinu vhodnou pro potřeby malířů. Největší obliby tento pojem dosáhl v 19. století, kdy se malebná krajina stala cílem mnohých cestovatelů a ideálem přírodní krásy, jejíž reminiscence do značné míry doznívají dodnes. K její definici nejvíce přispěli britští autoři William Gilpin svou knihou *Three Essays* (1794) a Uvedal Price v díle *On Picturesque* (1794).⁹

7) Metaforu „krajina jako maska přírody“ používají v souvislosti s opomíjením přírody v krajině Zuska a Dadejčík (2007). Viz Dadejčík, O., Zuska, V.: Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity, v: *Estetika*, 1–4/2007, s. 28–44. O krajině, která může maskovat zemi či přírodu se zmiňuje i Malcolm Andrews v Andrews, M.: *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press 1999, s. 21.

8) Stibral, K.: *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005. s. 68.

9) Více o malebnu viz Stibral, K.: *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán 2011. S používáním tohoto pojmu se často setkáváme i dnes, i když v odlišném

Obdiv k přírodní krajině sílí bezpochyby romantismem a v návaznosti na ochranářská hnutí v pozdním 19. století se v Severní Americe předmětem obdivu stává i divoká příroda, *divočina* (*wilderness*). Texty Henryho Davida Thoreaua (1817–1862) o životě v přírodě poblíž jezera Walden inspirovaly ochranářská hnutí i mnoho dalších autorů. Jeho vnímavost pro lidmi neovlivněnou přírodu/krajinu byla ozvěnou romantické kritiky technologií a civilizace, které mají za následek odcizení od přírody. Divoká příroda byla ceněna především jako zdroj duchovní regenerace a posel morální pravdy.¹⁰

Naše současné vnímání přírody je tímto historickým vývojem do velké míry ovlivněno. Stále vyhledáváme výstupy na rozhledny a pohledy do daleké krajiny, oceňujeme divočinu, ale často jen tehdy, otevírá-li se před námi zdálky, nikoliv obklopuje-li nás bezprostředně. Vzdálené vrcholky hor jsou pro nás stále esteticky přitažlivější než procházka zbytky původního evropského pralesa.¹¹

Zastavme se nyní u druhého důležitého momentu v citaci Hany Librové, a sice u „vyšší formy lásky“ a našeho přirovnání této lásky k estetickému postoji. Estetická zkušenost bývá tradičně spojována s tzv. **nezainteresovaností** či bezzájmovostí – faktorem, který odlišuje estetickou zkušenost od zkušeností jiných (například praktického či teoretického zaměření). Při na první pohled paradoxním zaujetí bezzájmového postoje k objektu osvobozujeme naše vnímání od utilitárně-manipulativních záměrů a můžeme rozvíjet „*nezaujatou, vnímavou pozornost a kontemplaci kteréhokoli objektu jen*

významu. Zatímco v Anglii byly jako malebné oceňovány krajiny s nedotčenými kouty přírody či lidské formy zasažené destruktivními silami přírody (všeobecně tedy šlo o divoké nepravidelné tvary se známkami času – velmi oblíbené byly v malebné scénérii ruiny), v češtině je tento pojem spojován s útulností, útěšností a idyličností – například Třeboňsko bývá často označováno jako malebná krajina. Stibral, K.: Otakar Hostinský – Příroda ve vztahu k umění, v: Stibral, K., Dadejčík, O., Zuska, V. (eds.): *Česká estetika přírody ve střeoevropském kontextu*. Praha: Dokořán 2009, s. 83–84.

10) Brady, E.: Environmental Aesthetics, v: Callicott J., Frodeman R. (eds.): *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, vol. 1. Detroit: Macmillan Reference USA 2009, s. 314.

11) Dobře to demonstruje například turistické značení. Většina označených turistických tras směřuje k nějakému vrcholu, jenž garantuje výhled do krajiny.

pro něj samotný“.¹² Tento koncept, který můžeme vysledovat až k Platónově nezajímavé kontemplaci forem a který systematictěji rozvíjí Immanuel Kant ve své *Kritice soudnosti* (1790), je však terčem kritiky části environmentálních estetiků, neboť bývá často spojován s neosobním přístupem – k vnímání krajinné scény a obdivu formálních vlastností je třeba určitého odstupu –, proto bývá dáván do spojitosti s oceňováním krajinné scény, a tedy obdivem formálních vlastností.¹³ Krajina se tak měla stát jakousi maskou, přes kterou jen obtížně nahlížíme přírodu a zůstáváme lapeni v oceňovacím rámci, který jsme zvyklí aplikovat na umělecká díla. Tento model oceňování přírody je navíc vnímán jako antropocentrický, protože brání vidět přírodní prostředí jako živé, organické a dynamické.¹⁴ Pouhý vizuální požitek z krajinné scény – obdivování perspektivy a vzájemného postavení prvků – je v očích environmentálních estetiků vnímán jako relikt a neadekvátní. Cílem jejich počátečních snah je uměleckou masku přírodě strhnout a hledat její svébytnou hodnotu.¹⁵

Nicméně staré paradigma má i své obhájce. Koncept nezajímavosti je vnímán stále jako zásadní předpoklad pro adekvátní ocenění přírodního světa, neboť teprve vyřazení našeho zájmu (například praktického) osvobozuje proces oceňování.¹⁶ Pro Kanta měla příroda ve skutečnosti přednost před uměním i svébytný status, který nezajímavost, „základní stavební kámen“ v prožitku krásna a vznešena, umožňovala odkrývat: podle Kanta ten, „kdo se bojí, vůbec nemůže soudit o vznešenosti přírody, jako

12) Stolnitz, J.: *Aesthetic and Philosophy of Art Criticism*. Boston: Houghton Mifflin 1960, s. 35.

13) Carlson, A.: Environmental Aesthetics, v: Zalta, E. N. (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2010 Edition)*. Dostupné na: <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/environmental-aesthetics/> (staženo 25. 11. 2010).

14) Viz Brady, E.: Environmental Aesthetics, v: Callicott J., Frodeman R. (eds.): *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, vol. 1. Detroit: Macmillan Reference USA 2009, s. 318.

15) Ovšem environmentální estetika postupem času rozšiřuje svůj zájem od ryze přírodního prostředí i k environmentům, ve kterých je hlavním designerem člověk – prostředí měst, zahrad, ale i dalších.

16) Viz koncept integrované estetiky Emily Brady – Brady, E.: *Aesthetic of the Natural Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd 2003.

nemůže soudit o krásnu ten, kdo je zaujat náklonností a zálibou“.¹⁷ Přestože je tedy nezainteresovaný zájem předmětem kritiky i v oblasti uměleckého estetického, stále zůstává stěžejním pojmem.¹⁸

Vyloučení přírodního krásna a formování environmentální estetiky

Navzdory romantickému hnutí, které estetický zájem o přírodu zesílilo, dochází v 19. století ke zvratu a dominantní pozici v estetice si dobývá umění. Estetika přírody začíná být vnímána jako podružná a příroda se z tohoto hlediska stává zajímavou až tehdy, je-li zprostředkována pohledem umělce.¹⁹ Počátek ztráty zájmu estetiky o přírodní krásno, která částečně přetrvala až dodnes, bývá spojován s filosofií G. W. F. Hegela. Pro Hegela je estetika filosofií umění a přírodu vnímá jako hodnotnou potud, pokud je „oplodněna“ lidským géníem. Jak zmiňuje v úvodu své *Estetiky*: „*Vylučujeme z oblasti naší disciplíny hned na začátku krásno v přírodě*.“²⁰

Po Hegelovi se tedy estetika zaměřila zejména na svět umění. Důvodem tohoto odklonu nemusí být jen vliv Hegelovy filosofie, ale i posuny v samotném umění, které se stává především expresí lidské imaginace – na konci 19. a začátku 20. století dochází k posunu směrem k abstrakci spíše než k reprezentaci či naturalistickému zobrazení světa, ustupuje se od tradičních uměleckých forem a hledají se nové výrazové prostředky. Není pak divu, že velkým tématem umělců se stává pátrání po tom, co to umění vlastně je.²¹

17) Kant, I. [1790]: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975, s. 92.

18) Hlubší diskuze nad tímto tématem bude následovat v poslední kapitole.

19) Dadejčík, O.: Environmentální estetika, v: Zahrádka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia, vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister a Principal 2010, s. 373; Stibral, K., Dadejčík, O.: Úvodem k problematice estetiky přírody, v: Stibral, K., Dadejčík, O., Zuska, V. (eds.): *Česká estetika přírody ve střeoevropském kontextu*. Praha: Dokořán 2009, s. 39.

20) Hegel, G. W. F.: *Estetika I*. Praha: Odeon 1966.

21) Ranciere, J.: Estetická revoluce a její důsledky. Konfigurace autonomie a heteronomie, v: Zahrádka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia, vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister a Principal 2010, s. 314–328.

Opomenutí přírodního krásna estetickou teorií se v 2. polovině 20. století věnuje Theodor Adorno v knize *Estetická teorie* (1970), významná je i esej Ronalda Hepburna z roku 1966 *Současná estetika a opomíjení přírodního krásna*,²² která, dá se říci, tvoří jakýsi základ, ze kterého se environmentální estetika konstituuje.

Adorno o ztrátě zájmu estetiky o přírodu píše: „*Pro teorii je přírodní krásno, kterého se týkala nejpronikavější vymezení v Kritice soudnosti, sotva již tématem. Ne proto, že podle Hegelovy teorie by bylo ve skutečnosti překonáno v něčem vyšším: bylo prostě potlačeno. Pojem přírodního krásna se dotýká určité rány, u níž chybí jen málo, aby se zakryla násilím, které umělecké dílo, čistý artefakt, činí tomu, co je přirozené.*“²³ Podle Adorna zde proti sobě stojí umělecké dílo jako něco zcela vytvořené člověkem a cosi, co uděláno nebylo – příroda. Obojí je však dle něj na sebe navzájem odkázáno: příroda na zkušenost zprostředkovaného a umělecké dílo na přírodu, „*prostředkující reprezentantku bezprostřednosti*“.²⁴ Adorno považuje vědomí o přírodním krásnu za neopomenutelné pro teorii umění.

Hepburn taktéž považuje vyloučení přírody za negativní, a to nejen pro samotnou estetickou teorii. Každý teorií bezdůvodně ignorovaný soubor zkušeností bývá ignorován i praxí a stává se postupně méně přístupným, neboť pokud nemáme k dispozici smysluplný jazyk, kterým bychom své prožitky mohli popsat a který je v souladu s celkem našeho estetického diskursu, pak tyto prožitky zakoušíme rozpačitě a ztrácíme jistotu.²⁵ Tato situace je dobře patrná v textech souvisejících s ochranou a tvorbou krajiny v České republice – setkáváme se s řadou vágních či nereflektovaně používaných estetických termínů a mnohé estetické motivace jsou navíc často skryté.²⁶ Existence

22) Hepburn, R. W.: *Contemporary Aesthetic and Neglect of Natural Beauty*, v: Williams, B., Montefiore, A. (eds.): *British Analytical Philosophy*. London: Routledge, 1966.

23) Adorno, T. W. F. [1970]: *Estetická teorie*. Praha: Panglos 1997, s. 87.

24) Tamtéž, s. 87.

25) Hepburn, R. W.: *Contemporary Aesthetic and Neglect of Natural Beauty*, v: Williams, B., Montefiore, A. (eds.): *British Analytical Philosophy*. London: Routledge, 1966, s. 298.

26) Zuska, V.: *Krajinný ráz a „lidová estetika“*, v: Klvač, P. (ed.): *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Brno: Masarykova univerzita 2009; Pařízková, K.: *Kulturní a estetický rozměr pojmu „krajinný ráz“*, v: *Fragmenta Ioannea Collecta, Suppl.*, 5/2012; Pařízková, K., Stibral, K.: *Aesthetic Value of Nature – Pleasure or Appreciation?*, v: Fialová, J., Kubíčková, H.: *Public*

environmentální estetiky je pak mimo jiné „jednou z reakcí na potřebu racionální argumentace ve věci neredukovatelnosti a validity našeho estetického vztahu k našemu životnímu prostředí, ať už je poměr přírodního a kulturního v dané přírodě jakýkoli“.²⁷

Hepburn si klade řadu otázek, na které následně navazují i další autoři: Jak se liší estetické oceňování přírody od oceňování uměleckých děl? Co je v tomto odlišování rozdílné? Existují v případě oceňování umění vodítka, jaká tvoří historický kontext a žánry v případě umění?

Hepburn zdůrazňuje svébytnost přírodního světa – přírodu nelze omezit definitivním kontextem tak jako v případě umění. Naše estetické zakoušení přírodního světa by se nemělo omezit pouze na typické vnímání krajiny skrze tvary, barvy a vzory, a tedy její formální kvality, neboť budeme věnovat jen velmi málo estetické pozornosti přírodním objektům.²⁸ Budeme-li oceňovat přírodu skrze koncept krajiny, hrozí také nebezpečí oceňování převážně konvenčně „krásných“ prostředí oproti jiným, která jsou vnímána jako „nescénická“ (například mokřady či podmáčené smrčiny typické svou „uschlou“ částí lesa), která však lze také označit za esteticky cenná.

Nelze si však myslet, že environmentální estetika vděčí svému vzniku pouze zmíněné studii Ronalda Hepburna. Její vzestup, ale bohužel i celá řada konstitutivních problémů je zároveň odrazem událostí 20. století na poli estetiky, které souvisejí s uvolněním rámce umělecké tvorby a recepce. Do popředí se v estetické teorii dostávají témata doposud vytěsňená na okraj zájmu, jako například estetika každodenního života, genderová problematika či právě problematika přírody a životního prostředí. I v základu samotné estetické teorie probíhá diskuze na téma použitelnosti tradičního konceptu estetického oceňování a zvyšující se obtížnosti rozhodnout, kdy je objekt ještě uměleckým dílem. Uvažovat dnes o „konci umění“ není vůbec šokující.²⁹

Recreation and Landscape Protection – with Man Hand in Hand. Brno: Mendel University in Brno 2013, p. 7–13.

27) Dadejík, O.: Environmentální estetika, v: Zahrádka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milé-
nia, vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister a Principal 2010, s. 375.

28) Hepburn, R.: *Aesthetic Appreciation of Nature*, v: Osborne, H. (ed.): *Aesthetics and
the Modern World*. London: Thames and Hudson 1968, s. 53.

29) Dadejík, O.: Environmentální estetika, v: Zahrádka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milé-
nia, vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister a Principal 2010, s. 374–376. Viz

Základní snahou environmentálních estetiků je proto na pozadí těchto událostí oblast přírodního estetična rehabilitovat a podobně otevřít otázku použitelnosti tradičních estetických pojmů v oceňování přírody.³⁰ Ve hře je cosi podstatného, totiž fakt, že části pohlceného celku přírody přinášejí důkazy o dějích zcela nezávislých na záměrech a cílech lidského snažení.³¹ Zároveň, environmentální estetici si implicitně kladou i další nemalý cíl – nejde jen o hledání alternativy k domněle distancované/nezainteresované kontemplaci, ale především o potřebu nalézt vhodný model oceňování, který zohlední rozdíly rozmanitého množství environmentů. Environmenty mohou být různě rozsáhlé a kvalitní, výjimečné i všední. Environmentální estetika pátrá po tom, co onu výjimečnost a kvalitativní odlišnost i na první pohled bezvýznamných environmentů tvoří a jaký má dopad na naši estetickou zkušenost.

Závěrem úvodního vhledu do problematiky také zmiňme, proč environmentální estetici upřednostňují pojem **environment** (neboli prostředí) před pojmy příroda a krajina – tyto koncepty jsou mnohými považovány za historicky zatížené. Pojmy příroda a krajina jsou vnímány jako nejednoznačné a matoucí. V antropogenním prostředí, jehož hodnocení je determinováno sociálním, nikoli přírodním rozměrem, si pojem přírodní krajina protiřečí, neboť krajina je vždy přetvořená člověkem (ať už přímým zásahem, nebo zaměřením pozornosti). Pojem kulturní krajina se zas jeví jako pleonasmus.³² Pojem environment má estetikům usnadnit zvolení správného konceptuálního rámce a možnost odhalit hodnoty prostředí, které byly doposud opomíjeny.³³

také například Shusterman, R.: The End of Aesthetics Experience, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1/1997, s. 29–41.

30) Tamtéž, s. 375.

31) Viz Dadejík, O., Zuska, V.: Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity, v: *Estetika*, 1–4/2007, s. 42.

32) Berleant, A.: *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*. Lawrence: University Press of Kansas, 1997, s. 30–31; úskalí používání tohoto pojmu viz Dadejík, O., Zuska, V.: Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity, v: *Estetika*, 1–4/2007, s. 29.

33) Kaplický, M.: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, v: Stibral, K., Dadejík, O. (eds.): *Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009, s. 42–50.

Přestože se v českém kontextu jeví používání pojmu environment jako nadbytečné synonymum k pojmu prostředí, prozatím jsme se v návaznosti na environmentální estetiky rozhodli zůstat u používání tohoto pojmu.

Ve vývoji environmentální estetiky postupně krystalizují dva hlavní proudy – **kognitivní** a **nekognitivní**. Kognitivisté považují za hlavní rys adekvátního oceňování environmentu nutnost znát přírodovědný či kulturní kontext, který má pomoci vyvarovat se chybného úsudku. Nekognitivisté naopak vnímají v nutnosti znát kontext přírodních věd přílišné omezení pole estetického oceňování a obhajují význam smyslů, emocí a imaginace. Oba se neomezují jen na kritiku, ale nabízejí také dle nich adekvátnější modely oceňování. V současnosti tato diskuze utichá a environmentální esteticí se soustředí spíše na dílčí problémy estetického oceňování přírody. Můžeme pozorovat úsilí o lepší propojení environmentální estetiky s tradicí estetické teorie anebo širší promýšlení našeho vztahu k prostředí, které již překračuje hranice estetiky a dotýká se i oblastí filosofie a etiky.

1. Estetické hodnocení umění a přírody

Barbora Bakošová

Estetika první poloviny dvacátého století pokračovala v tradici století devatenáctého a plně se orientovala na oblast umění, z něhož čerpala příklady pro svá teoretická východiska. Zaměřila se tak na estetické prožitky *par excellence*, jimiž prožitky umění nesporně byly. Umělecké dílo bylo pro estetické hodnocení nejadekvátnějším objektem, protože zde dominovala estetická funkce oproti jiným (ekonomickým, sociálním, ekologickým a dalším). Umění v té době procházelo radikální transformací, odřezávalo se od tradičních forem, s čímž se bylo nutné vypořádat i na poli estetiky. Estetické teorie se spíše redukovaly na uměleckou kritiku a hledaly způsob, jak teoreticky přistupovat k tak různorodým uměleckým projevům. Moderna navíc nesměřovala k nápodobě vnějšího světa, ale k abstrakci a introspekci, u níž stála příroda jako umělecký objekt přirozeně stranou.

Tento odklon od zájmu o přírodní estetiku neprobíhal jenom na poli umění a estetiky, ale i v každodenní realitě. Světové války a hospodářská krize třicátých let mnoho prostoru pro budování vztahu k přírodě nenabízely a pozornost lidí směřovala spíše k řešení sociálních problémů. Karel Stibral (2005) v myšlenkovém klimatu tehdejší doby spatřuje neutichající víru v pokrok, jenž symbolizovala věda a technika, ne přírodní prostředí. „*Stěží lze jít do krajiny a hledat v ní ideje pokroku – příroda je spíše svědectvím o cykličnosti časové dimenze.*“¹

1) Stibral, K.: *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán 2005, s. 133.

Nebudeme tedy přehánět, když budeme o první polovině dvacátého století mluvit jako o době ústupu pozornosti vůči přírodnímu estetickému.² Na poli estetiky se toto „teoretické vakuum“ podařilo nabourat až v šedesátých letech již zmiňovaným textem Ronalda W. Hepburna *Současná estetika a opomíjení přírodní krásy* (1966). Hepburn si uvědomoval negativa opomíjení přírody v estetické teorii i našem každodenním životě. Naše interakce s okolní přírodou na rozdíl od umění trpí nedostatečně vytríbenou citlivostí a absencí smysluplného jazyka, prostřednictvím kterých bychom svůj vztah k přírodnímu mohli lépe uchopit. Dostáváme se tak do jisté smyčky – opomíjení přírodního krásna estetickou teorií se podílí na naší povrchní percepci přírodních objektů a jevů, a kvůli této povrchní percepci zase chybí materiál pro rozvíjení teorie. Takovéto opomíjení je podle Hepburna jednoznačně škodlivé, protože přicházíme o rozsáhlý soubor relevantních estetických zkušeností.³

Společně s Hepburnem tedy vnímáme, že je třeba estetickou teorii s oblastí přírody konfrontovat a reformulovat ji na základě této konfrontace. Avšak situace není vůbec jednoduchá a jedním z prvních problematických úkolů, kterému se v této kapitole věnujeme, je diskuze o vztahu estetické kontemplace přírody k již hlouběji teoreticky probádané zkušenosti s uměním. Nejdříve představíme, co podle jednotlivých autorů konstituuje hlavní rozdíly mezi estetickým zakoušením umění a přírody a jak tyto rozdíly ovlivňují jejich estetiku přírody. Důležitým pro nás bude právě Ronald Hepburn, který nejenom debatu započal a vymezil základní rozdíly mezi uměním a přírodou, ale zdůrazňoval, že i navzdory odlišnostem by se mělo estetické hodnocení těchto dvou oblastí vzájemně inspirovat. Ukážeme, že se od této myšlenky mnozí autoři odklonili a svou estetickou teorii postavili právě na rozdílnosti přírodní a umělecké sféry.

2) Nalezneme zde však i mnohé výjimky. V estetice se o přírodu zajímali například Američané George Santayana nebo o něco později John Dewey. V rámci kulturního klimatu zase můžeme mluvit o jisté rehabilitaci zájmu o přírodní esteticko v trochu zvrácené poloze v nacistickém Německu. O tomto tématu podrobněji viz Stibral, K.: *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán 2005; nebo Sax, B.: *Zvířata ve Třetí říši: domácí mazlíčci, obětí beránci a holocaust*. Praha: Dokořán 2003.

3) Hepburn, R.: *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, v: Williams, B., Montefiore, A.: *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul 1966, s. 287.

Hepburn ve svém textu pojmenovává hned několik rozdílů mezi oběma oblastmi. V případě umění je nám většinou okamžitě jasné, že jsou určena k estetické kontemplaci – tzv. **percepční bariéry** jsou dopředu odstraněny.⁴ Uvedme příklad poslechu skladby na koncertě filharmonie – automaticky filtrujeme zvuky, které nejsou součástí – kýchnutí, šustění papíru nebo ruch ulice. Městské nebo přírodní prostředí však chápeme spíše jako scénu pro naše aktivity a procházíme jím bez větší reflexe. Umění nás jednoduše dokáže rychleji „vtáhnout“ do estetického hodnocení a probudit naši estetickou pozornost.

Daří se mu to díky mnohým vodítkům, které nám ulehčují rozpoznání toho, co umělecké dílo vlastně je. Tradiční díla jsou jasně ohraničena a vyjmuta z okolního prostředí, abychom je mohli rychle identifikovat. Obrazy mají své rámy a sochy podstavce, tyto rámy navíc nemusí být fyzického charakteru, ale mají i mnoho dalších podob – oddělení pódia, na němž se odehrává představení, od jeho publika nebo přesvědčení, že součástí skladby jsou jen zvuky, které produkují členové orchestru. Vždy však vydělují umělecké dílo ze svého prostředí a zabezpečují jeho formální úplnost. Divák ho tak může snadno „nalézt“ a esteticky uchopit.

V protikladu k této izolaci uměleckých děl stojí přírodní prostředí, které je jen málokdy statické a orámované. Příroda na nás doslova útočí ze všech stran a stává se **multismyslovým zážitkem**,⁵ ve kterém mají vůně, zvuk i obraz obdobnou relevanci. Naše estetická zkušenost se s každým naším pohybem i pohybem přírodních objektů výrazně dynamicky mění. Větve vrby divoce se zmítající v silném větru oceňujeme zcela jinak než ten samý strom za bezvětřího počasí. A to samé platí i o proměně naší polohy – když ležíme, zdá se nám být vrba mnohem mohutnější a tajuplnější, než když ji vnímáme vestoje.

Hepburn tento aspekt nazývá **otevřeností** (*openess*) estetického hodnocení a klade ho do protikladu právě ke zmíněné **orámovanosti** (*frame*)

4) Tamtéž, s. 290–291.

5) Oproti tomu jsou tradiční umělecká díla orientována většinou jenom na jeden či dva smysly. Vzpomeňme, jak je v galeriích zakázáno dotýkat se soch a je nutné oceňovat je z patřičného odstupu. Dotyk by nám přitom mohl poskytnout zcela nové vjemy a rozšířit naši estetickou zkušenost novým směrem.

uměleckých objektů.⁶ **Nezarámovaná** (*frameless*) příroda navíc postrádá vodítko „jak a odkud začít“ kontemplovat. Hepburn však toto „ztracení se“ vnímá jako výrazně pozitivní, protože nás obohacuje o mnoho nepředvídatelných percepčních překvapení, která mohou zásadně ovlivnit naši zkušenost. Představme si, že se díváme na seskupení starých buků. Oceňujeme jejich pokroucené větve, majestátní košatou korunu, tajemné dutiny. Vtom ale uslyšíme zpěv ptáků, kteří se blíží k pozorovanému místu. I bez toho, že bychom je viděli, můžeme jejich zpěv včlenit do našeho estetického zážitku, obohatit pole vnímání o nový prvek. Tato ostražitost, rozvíjející se při vnímání přírody, vede dle Hepburna k obsáhlejší reflexi.⁷

Oproti uměleckým objektům, které nabízejí různá interpretační vodítka a kontextuální mantinely naší estetické odezvy, se v případě přírody rozpoutává **svobodná hra imaginace**. Oblak se může podobat zvířeti, stíny postavám, listové žíly žílám lidským. Tento úžas nad různými variacemi přírodních forem může z teistického hlediska vyvolávat úctu k božímu stvoření nebo z vědeckého údiv nad nezáměrnou mimezí.⁸

6) Tato situace však není tak jednoduchá, jak tvrdí Hepburn. Noël Carroll trefně poznamenává, že určité přírodní prostory přírodní rám samy nabízejí, například uzavřené prvky – jeskyně, údolí, kaňony, ale třeba i lesy. I prvky, které se na první pohled nezdají nijak ohraničené, pro nás přesto něčím vyčnívají, a tak lákají naši pozornost – tekoucí voda, zářivé třpytivé světlo. Samotnou zarámovaností dokonce může být i to, že jsme často navykli preferovat jevy, které jsou nesporně oblíbenější než jiné. Viz Carroll, N.: *On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History*, v: Kemal, S., Gaskell, I. (eds.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 251.

7) Hepburn, R.: *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, v: Williams, B., Montefiore, A.: *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul 1966, s. 291; negativum aspektu otevřenosti estetického prožitku přírody však spočívá v neschopnosti prožitek jasně sdílet v rámci vědeckých diskursů či v situaci, jsme-li nuceni tyto hodnoty obhajovat před útokem zdánlivě jasných instrumentálních zájmů. Více si k tomu řekneme v souvislosti s ambientní a narativní dimenzí ve třetí kapitole.

8) Rozpoznání takovýchto referentů má však své limity. Zatímco umělecké dílo, umělecký znak, vždy k něčemu odkazuje, ze své povahy znakové struktury něco zastupuje, přírodní prvky nemusí zastupovat v tomto smyslu nic. Jistěže mohou fungovat jako znaky – exemplifikují „práci“ erozních činitelů, jsou svědectvím, indexy geologických procesů apod. Rozpoznání těchto referentů se může také podílet na estetické recepci. „*Nereferují však, jak bylo řečeno, způsobem záměrných znakových struktur, tedy textů.*“ Viz Zuska, V.: *Krajinný*

Vzájemná interakce subjektu a objektu však není jediným typem našeho estetického vztahu k přírodě. Prožitek může být i více interní a reflexivní, obracející se k samotnému pozorovateli a způsobu, jakým vnímá sám sebe v prostředí, které ho obklopuje. Člověk se při estetickém hodnocení nachází v přírodě a je plně její součástí, z čehož může plynout hlubší reflexe této naší přítomnosti: „*Jsem aktérem stejně jako divákem, složkou v krajině zabývající se pocity, jaké je to být touto složkou, radující se z jejích různorodostí, aktivně si s přírodou hrající a ponechávající přírodu... ať si hraje se mnou a s mým smyslem o sobě.*“⁹ Představme si nyní, že jsme vešli do dutiny jednoho ze starých buků, jež jsme před chvílí obdivovali z dálky. Smíšený pocit strašidelnosti a zvláštnosti, jež v nás naše poloha vevnitř stromu vyvolává, je také typem estetické odezvy, jenomže více odkazuje k naší niternosti.

Hepburn si však uvědomuje jemné balancování mezi **oddělením** (*detachment*) a **začleněním se** (*involvement*) do přírody. Jsme sice aktivně včleněni do krajiny, která je zdrojem naší obživy i domovem, ale zároveň estetická zkušenost vyžaduje jistý odstup, distanci, při které s ní nemanipulujeme a nevyužíváme ji, jenom zakoušíme.

Přestože Hepburn vyjmenovává mnoho důležitých odlišností utvářejících jiné rozdíly naší percepce v přírodě než v umění, nepovažuje tyto dva typy estetického hodnocení za oddělené substance. Naše estetická citlivost k přírodě je formována našimi předešlými zkušenostmi – například zkušenostmi s uměním, a my z nich můžeme v estetickém prožitku s přírodou čerpat.¹⁰ V následující diskuzi se však tato myšlenka vytrácí a oceňování přírody je téměř striktně odděleno od oceňování umění. To má podle nás ve výsledku za následek podstatné ochuzení estetické teorie.

ráz a „lidová estetika“, v: Klvač, P. (ed.): *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 27. Je-li například na úpatí skalního útvaru umístěn nápis „Hlava paní starostky“, divák je nucen k přijetí sociálního rozměru, k interpretaci útvaru skrze zkušenost s uměním, a propadá tak systému znakových kulturních jednotek – příroda jako taková se ocitá mimo jeho horizont. „*Jeho recepce se omezí na rozpoznání povrchní podobnosti s jemu známým typem a u toho skončí. Bohatý potenciál estetických kvalit zůstává nevyužit. Stejně tak malebná kulturní krajina skýtá mimo jiné pocit bezpečí, jistoty chápání prezentovaného řádu, ontologickou jistotu.*“ Tamtéž, s. 27.

9) Tamtéž, s. 290.

10) Ke vztahu kultury a přírody v estetickém hodnocení viz podrobněji Hepburn, R.: *Nature Humanised: Nature Respected*, v: *Environmental Values*, 3/1998, s. 267–279.

Prvním, kdo započal tuto tendenci striktně oddělující oceňování obou oblastí, byl Allen Carlson v textu *Hodnocení a přírodní environment* (1979). Carlson zmiňuje **záměrnost** vzniku uměleckého díla stojící v pozadí oceňování umění, která je propojena s vnímatelovou schopností dílo „přečíst“ a porozumět mu. Umělec dílo tvoří cíleně, a to pak spadá do daného uměleckého stylu a techniky, které jsou vodítkem naší estetické kontemplace. Jednotlivé typy umění mají různý estetický význam a potřebují vždy odlišné hodnocení. Protože příroda nemá tvůrce, a neposkytuje nám tak náповědu jak ji esteticky hodnotit, nemůžeme na ni aplikovat ta samá vodítka jako v případě umění.

S absencí tvůrce souvisí, jak si všímá Donald W. Crawford (1983), i absence kulturního kontextu, jenž činí umělecké dílo smysluplným. Dílo totiž vyjadřuje záměrnost, emoce a ideje, které dokážeme v našem kulturním kontextu interpretovat a přiřazovat jim estetický význam. Přírodě tyto vlastnosti vkládáme sami, čímž ji ale opět interpretujeme skrze kulturní rámec.¹¹ Květina nás může dojímat svou křehkostí a zranitelností, ale že jsou tyto atributy pro nás esteticky relevantní, je již věcí kulturního kódu.

Carlson tvrdí, že příroda byla doposud oceňována převážně prisma-tem uměleckého světa, což vedlo k následování vodítek, která nereflektují její skutečnou povahu. Nicméně i v přírodě podle něj nalézáme vodítka pro oceňování, avšak zcela jiná než u umění, proto Carlson vnímá jako zásadní estetické hodnocení přírody emancipovat. Předmětem jeho kritiky jsou dva hlavní uměním zatížené modely nahlížení na přírodu, které podle něho negativně ovlivnily naše estetické hodnocení.

První Carlson pojmenovává jako **objektový model** (*object model*) a popisuje jej jako fixaci na jednotlivé fyzické objekty, které hodnotíme teprve tehdy, „vytrhneme-li“ je z okolního prostředí. Ač již tento argument, vztahující se spíše k tradičním formám umění, nelze považovat za nosný, staví zde Carlson na faktu, že dílo (ať už sochu či obraz) vnímáme jako samostatnou estetickou jednotku a mezi jeho určujícími estetickými vlastnostmi a okolím nezaznamenáváme žádný vztah.¹² Takto můžeme oceňovat i přírodní objekty – skálu můžeme obrazně i fyzicky vyjmout z jejího okolí a hodnotit

11) Crawford, D.: Comparing Natural and Artistic Beauty, v: Kemal, S., Gaskell, I. (eds.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge UP 1993, s. 189–191.

12) Carlson, A.: Appreciation and the Natural Environment, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3/1979, s. 267–275.

její linie nebo zabarvení bez prostorového kontextu. Carlson ale tvrdí, že nám tím uniká podstatná složka přírodní krásy, protože ji fragmentujeme na menší kousky odtržené od celku. Přírodní objekty tak hodnotíme optikou umění spíše jako nalezené umění (*found art*) nebo „readymade“. Skála jakoby ztratí svou vlastnost přírodnosti a stává se pro nás věcí bez vztahu k okolí. Zaměření se na skálu bez jejího prostředí podle Carlsona není úplně správné, neboť vytržením přírodního objektu ze svého okolí přicházíme o tzv. „organickou jednotu“ (*organic unity*) skály s jejím přirozeným prostředím. Carlson o tomto vztahu píše: „[T]yto objekty jsou součástí prostředí a vyvinuly se z jeho složek skrze činnosti sil mezi různými typy prostředí. Proto je prostředí, v němž vznikly, esteticky relevantní pro přírodní objekty.“¹³ Z těchto důvodů Carlson objektový model pro estetické hodnocení přírody zavrhuje a přesouvá svou pozornost k druhému diskutabilnímu modelu.

Krajinářský model (*landscape model*) vychází z estetického oceňování krajinomalby, jejíž definice evokuje výhled z dálky, se specifickým odstupem. Na přírodu se díváme jako na reprezentaci výhledu z určitého bodu. Pozornost je přitom soustředěna na formální vlastnosti – linii nebo barevnost, tedy estetické vlastnosti, které jsou dobře patrné právě až s jistým odstupem. Vznik takového typu estetického hodnocení můžeme vystopovat snad již od renesance, zejména však od osmnáctého století k ideji malebna (*picturesque*), která popularizovala turismus a „honbu“ za malebnými přírodními scenériemi. Tento přístup vyžaduje, abychom nahlíželi environment jako by byl statickou reprezentací, která je ve své podstatě „dvojdimenzionální“, a redukuje environment na scénu či vyhlídku. U krajinomalby je důraz oceňování na kvalitách, které mají vztah k barevnosti a celkovému tvaru viděnému z dálky. Pozůstatkem tohoto přístupu jsou současní turisté hledající vyhlídková místa a patřičnou vzdálenost, která napomáhá dojmu jemných barev a zajímavé perspektivy. „Moderní turisté touží po hotovém obraze v nejušlechtilější barevnosti a správné perspektivě.“¹⁴ Pohlednice či reprodukce tak poté mnohdy přitahuje víc než to, co reprezentuje.

13) Tamtéž, s. 269.

14) Carlson, A.: Oceňování a přírodní environment, v: P. Zahradka (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal 2011, s. 391–406.



Obr. 1: Carlson kritizuje, že na přírodu často nahlížíme z výhledu a s odstupem. Početné vyhlídky v české krajině jsou toho důkazem. Foto: Martin Vyhnaň.

Carlson zastává názor, že oba modely nejen oklešťují naši estetickou zkušenost, ale dokonce ji zcela zkreslují. Navrhuje nahradit je novým konceptem – **modelem přírodního prostředí, environmentu**. Jako je pro hodnocení umění potřebná znalost dějin umění, je pro hodnocení přírodního environmentu podle Carlsona nutné použít dostupné znalosti o přírodě, pocházející buďto z tzv. zdravého rozumu (*common sense*), nebo z přírodních věd: „[z]působem, jakým je umělecký kritik nebo kunsthistorik dobře vybaven pro estetické hodnocení umění, jsou přírodovědec a ekolog dobře vybaveni pro estetické hodnocení přírody.“¹⁵ Vědecké znalosti poslouží jako mantinely pro naše oceňování.

Carlsonův koncept tedy staví na oddělení způsobu oceňování umění a způsobu oceňování přírody a nedovoluje jakýkoliv průnik či interakci. Nic-

15) Carlson, A.: Appreciation and the Natural Environment, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3/37, 1979, s. 273.

méně je možné snadno odhalit, že jedno z největších úskalí Carlsonova „adekvátního“ modelu je, že si ve skutečnosti vypůjčuje systém hodnocení přírody od umění a nahrazuje jeden soubor dat (vědomosti z dějin umění) druhým (přírodovědnými znalostmi). Co víc, Carlson zcela neřeší svou neschopnost načrtnout rozdíl mezi estetickým oceněním a vědeckým výzkumem.

Oddělení estetického oceňování přírody a umění nalézáme i u Malcolma Budda (1996), pro kterého by estetické hodnocení přírody nemělo ustrnout na hodnocení formálních vlastností, ale mělo by především vycházet z její přírodnosti. Klíčovou formulací, na kterou klade důraz, je hodnocení přírody **jako přírody** (*as nature*).¹⁶ Domnívá se totiž, že ne každá estetická zkušenost s přírodním objektem k takovému oceňování patří. Nacházíme-li zalíbení ve vzoru sněhové vločky, ale nikoliv kvůli tomu, že je vločka výtvo-rem přírody, a oceňujeme-li duhové zabarvení kolibříka, ale ne kvůli vzhledu jeho křídel, neoceňujeme typ zkušenosti, kterou nám nabízí příroda. Máme tendenci na tyto estetické projevy nahlížet skrze umění. Hodnocení přírody *jako přírody* by mělo vyvěrat ze zkušenosti s přírodou *per se*, ne nahlížet na přírodní objekty jako na umělecká díla. Připomíná-li nám zpěv ptáků svým rytmem hudební skladbu, neoceňujeme na něm něco charakteristicky přírodního, nýbrž vlastnosti známé z estetiky hudby. Teprve pokud bychom tento zpěv vnímali jako něco specificky přírodního a obdivovali rozsah pěvce nebo hravost jeho melodie, jednalo by se skutečně o oceňování přírody *jako přírody*.

Podle Budda jsou si obě oblasti natolik vzdálené, že se hlubší porozumění jedné může jevit jako překážka pro pochopení druhé. „*Jedním druhem oceňování, vůči němuž je estetické oceňování přírody protikladné, je umělecké oceňování, tzn. že oceňování přírody jako umění je odlišné od estetického oceňování přírody. Proto tedy výsledná zkušenost diváka, který vůči přírodě zaujímá postoj, jenž by byl náležitý vůči uměleckému dílu, a pohlíží na ni, jako by byla takovým dílem, nebude estetickým oceňováním přírody, ačkoli bude estetická a zaměřená na přírodu.*“¹⁷

16) Budd, M.: The Aesthetic Appreciation of Nature, v: *British Journal of Aesthetics*, 3/1996, s. 207–222.

17) Tamtéž, s. 207–208; cit. dle Budd, M.: Oceňování a přírodní environment, v: Zahrádka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal 2010, s. 398.

Carlson i Budd tvoří z umění a přírody dva paralelní světy, k nimž by se podle nich mělo přistupovat skrze svébytné estetické hodnocení. Tento dialektismus se ještě vyostřuje v textech **Stana Godlovitche** (1994, 1998), který kromě uměleckých kategorií zahrnuje v estetickém hodnocení přírody i ty kulturní. Carlson vytváří nový, od umění nezávislý základ pro estetické oceňování založený na vědeckém poznání, Godlovitch však nesouhlasí a píše o nemožnosti pochopit přírodu bez toho, že bychom nesklouzli ke kulturním rámcům a antropocentrismu. Zahrnuje i různé stupně estetické hodnoty v přírodě, protože srovnávání estetických hodnot jednotlivých druhů opět vede ke kulturnímu porovnávání. Estetiku přírody tedy navrhuje brát jako **nekomparativní** (*non-comparative*) oblast estetické teorie.¹⁸ V umění je takováto komparace a různá kvalita děl na místě, protože se jedná o nám dobře známé kulturní artefakty, v případě přírody však takového hodnocení není možné. „*Příroda qua příroda je, nietzscheovsky vzato, za krásou a ošklivostí.*“¹⁹ Od přírody potřebujeme mít odstup, potřebujeme naši zkušenost odtrhnout od hodnotících soudů – teprve tento přístup je pro Godlovitche estetickou kontemplací přírody, radikálně odlišnou od té zaměřené na umění.²⁰ Příroda nás konfrontuje s tajemnem, které pramení ze skutečnosti, že je něčím cizím (není vytvořena člověkem), a to je pro Godlovitche cenným estetickým nábojem, který překračuje naše racionální vnímání. Zatímco umění spadá do našeho kulturního systému, příroda stojí vně, a proto nám její povaha nikdy nemůže být plně odhalena. Příroda nikdy nebude člověkem poznatelná, a to právě konstituuje její krásu.

Zcela opačný pohled přináší **Arnold Berleant** (1992), který usiluje spíše o rozvolnění estetického prožitku, jenž by nekončil jen u umění, ale zasahoval by i do naší každodenně žité reality, k estetickému ocenění našeho běžného (i přírodního) okolí. Umění nás učí smysluplnému srovnávání, rozvíjení našich percepčních schopností nebo zjemňování imaginace. Podle

18) Podrobněji viz Godlovitch, S.: Valuing Nature and the Autonomy of Natural Aesthetics, v: *British Journal of Aesthetics*, 2/1998, s. 180–197; anebo Godlovitch, S. [1994]: Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics, v: Carlson, A., Berleant, A. (eds.): *The Aesthetics of Natural Environment*. Toronto: Broadview Press 2004, s. 108–126.

19) Godlovitch, S.: Valuing Nature and the Autonomy of Natural Aesthetics, v: *British Journal of Aesthetics*, 2/1998, s. 191.

20) Tamtéž, s. 192; ke Godlovitchovi se ještě vrátíme v následující kapitole.

Berleanta není nutné (dokonce ani žádoucí), abychom zanechali staleté interakce umění a estetiky. Prožitek umění tříbil naši citlivost nejen k uměleckým dílům, ale i k přírodě či našemu okolí. Berleant raději prosazuje, aby se environment oceňoval kombinací různých způsobů, z nichž některé jsou uměním zjemňovány: „*[Normativní zkušenost s krajinou] zahrnuje rozmanité dimenze percepce, imaginace, paměti a vědomosti, které vstupují do našeho vztahu k prostředí,*“²¹ píše Berleant.

Takovéto prolínání estetického oceňování umění a přírody souvisí s Berleantovým návrhem rozrušit dichotomii mezi přírodním a kulturním. Neposkvrněná příroda podle něj v podstatě neexistuje, proto nedělá mezi jednotlivými typy prostředí rozdíly. Ani v přírodních rezervacích nebo národních parcích není příroda bez kulturního vlivu. To, že jsme tyto plochy původní přírody ponechali, ohraničili a rozhodli, že do nich nebudeme zasahovat, z nich dělá stejné kulturní prostory, jakými jsou třeba městské parky. „*Příroda je tedy fikce, i v těch nejdívočejších místech je příroda vždy kultu-rou.*“²² Environment podle Berleanta tvoří jednotný soubor, který nemusíme dělit na podčásti, abychom ho správně esteticky uchopili.

Tento Berleantův přístup však není neproblematický. Považujeme-li náš smysl pro přírodní estetiku vyplývající z rozdílného charakteru přírody, musíme namítat, že se tímto uvolněním hranic mezi přírodou a kulturou vytrácí specifické rysy estetického zakoušení přírody. Berleant si sice správně všímá, že mnozí estetikové vymezují hranice mezi přírodou a kulturou příliš ostře, jeho prohlášení přírody za fikci však nenabízí lepší řešení a boří přitom základní atribut přírody – její transcendentálnost vůči člověku a kultuře.²³

Je však cenné, že Berleant do diskuze vnáší otázku, kde jsou ony hranice mezi přírodou a kulturou a co jejich definování pro naše estetické oceňování znamená. Mnoho environmentálních estetiků si totiž tuto otázku do hloubky nekladlo, a svou teorii tím pádem stavělo na nejasně vytyčeném předmětu zkoumání. Většina autorů (jak Hepburn, tak Budd nebo Brady) definuje

21) Berleant, A.: *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*. Kansas: University Press of Kansas 1997, s. 24.

22) Tamtéž, s. 61.

23) Proti Berleantovu tvrzení lze také namítat, že neexistuje-li příroda, nemusí existovat ani kultura, která by nebyla bez přírody, protože člověka rovněž považujeme za součást přírody, a tedy každá kultura z přírody vychází.

přírodu jednoduše v protikladu k umělému, tedy produktu lidské aktivity. Tato definice však neproblematizuje mnohé interakce člověka a přírody – louky, staleté rybníky nebo zarostlé opuštěné budovy.

Objektivní povahu přírody nám není schopen odhalit ani vědecký výzkum – viz proměnu různých vědeckých paradigmat vůči přírodě. Musíme tak společně s Berleantem souhlasit, že definice přírody je proměnlivá a vázaná na naše kulturní hodnoty. Jak píše Dadejík: „*[s]ám pojem přírody postupně pozbývá své masky pouze popisného pojmu a odhaluje (stejně jako pojem kultury) svůj (převážně neblaze) hodnotící charakter.*“²⁴ Pojem přírody se proměňuje ve vztahu ke kulturnímu kontextu a přírodní sféru interpretujeme na základě kulturních předpokladů.

Rozmezí mezi kulturou a přírodou je tak podle Dadejíka závislé od kulturně relativních kontextů. Abychom však neupadli do epistemologické skepse o nemožnosti jakéhokoliv vytyčení hranic mezi kulturou a přírodou, navrhuje Dadejík vycházet z předteoretického poznání, kde se nám ona distinkce příroda/kultura jeví jako zřejmá:

*„Je rozdíl mezi tím, co je produktem člověka či lidské společnosti (kultury), a tím, čehož vznik a vývoj nebo individuální princip jsou na člověku nezávislé. Jakkoli lze protiargumentovat invazí člověka a lidské kultury do přírodního prostředí, ať už se jedná o manipulaci s velkými ekosystémy typu pralesa, krajiny či oceánu, nebo o experimenty s genetickým kódem, neztrácíme ani v těchto případech dostatek evidence o tom, že ne vše je dílem člověka, ne vše je člověkem řízeno.“*²⁵

24) Dadejík, O.: *Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině dvacátého století. Dvě kontroverze: Konec umění a znovuzrození přírodní krásy*. Praha: FF UK 2008 [disertační práce], s. 117.

25) Tamtéž, s. 119; Dadejík zde vychází z Pepperem (1942) diskutovaného vztahu mezi teoretickým a předteoretickým poznáním: „*Ve chvíli, kdy začneme uvažovat o vzájemných vztazích... na common-sensuální rovině stále ještě srozumitelných distinkcí,... zbavujeme se tím sice naivní samozřejmosti, pozbýváme tak však i výsady předreflexivní úrovně evidence, tj. možnosti nechat věci být tak, jak jsou, se všemi obsaženými rozpory a nesoulady.*“ Dadejík, O.: *Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině dvacátého století. Dvě kontroverze: Konec umění a znovuzrození přírodní krásy*. Praha: FF UK 2008 [disertační práce], s. 119. K Pepperovi se detailněji vracíme ve třetí kapitole.

I navzdory tomu, že v našem každodenním životě nepřicházíme s ryze přírodním prostředím téměř do kontaktu a jsme konfrontováni většinou s „kulturní přírodou“ (pole, louky, hospodářské lesy, rybníky a další), je pro naši estetickou pozornost rozlišení přírody od kultury stále jaksi důležité. „*Náš smysl pro krásu je na této distinkci založen – stejně jako vědomí toho, že dochází k ničení esteticky poutavé přírody,*“²⁶ píše Martin Seel.

Vraťme se nyní zpátky k Berleantovi, který upozorňuje na ještě jeden zajímavý moment, a to že jak Carlson, tak i mnozí další estetikové (včetně Hepburna) při popisu rozdílů mezi uměním a přírodou vyjmenovávají zejména starší příklady uměleckých praktik nejpozději z první poloviny 20. století. Umění však podle něj prošlo ve 20. století významnou transformací a posunulo se konceptuálnějším směrem. Umělecké dílo již nemusí být materiální povahy, může být procesuálnější a odehrávat se za stěnami galerijních prostorů. I pojem „dílo“ ztrácí na aktuálnosti a čím dál tím více se používá spíše termín „umělecký projekt“, který lépe vystihuje podstatu dematerializovaného uměleckého aktu.²⁷ Carlsonovy výtky se týkají starších uměleckých projevů, které jsou „zarámované“, jasně oddělené od okolního prostředí a zaměřené na vizuální zážitek. Podle Berleanta jsou nové formy umění pro estetické hodnocení zajímavé právě proto, že jsou mnohosmyslové, dynamické a často jim schází jasné ohraničení, čímž mají k povaze přírodních environmentů mnohem blíže než tradiční umění.²⁸

Zmíněné rozdíly mezi uměním a přírodou jsou tedy problematické kvůli posunům v současném umění, ale i kvůli příliš ostré polaritě, s jakou jsou

26) Seel, M.: *Aesthetics of Nature and Ethics*, v: Kelly, M. (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics* (Vol II.). Oxford: Oxford UP 1998, s. 342; cit. dle Dadejík, O.: Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn, v: *Estetika*, 1–4/2007, s. 2–27.

27) Termín „dematerializované umění“ poprvé použila americká teoretička a umělecká aktivistka Lucy Lippard v knize *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973). Dematerializací či odhmotněním (*dematerialization*) uměleckého objektu Lippard myslí směřování ke konceptuálnímu umění, kde je myšlenka a akce nadřazená a forma až druhořadá, méně významná a prchavá. (Lippard, L.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press 1997).

28) Berleant, A.: *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University Press 1992, s. 164–165. Viz také Bakošová, B.: Environmentally Engaged Art/Science Collaboration and Aesthetic Appreciation of the Environment, v: *19th International Congress of Aesthetics in Krakow*, 2013 [dosud nepublikováno].



Obr. 2: Rozdíly mezi uměním a přírodou mohou být o mnoho jemnější, než by se na první pohled mohlo zdát. Na fotce vidíme jeden ze šesti křídových balvanů instalovaných do krajiny britským environmentálním umělcem Andym Goldsworthym (*Chalk Stone Trail*, 2002). Goldsworthyho zájma-lo, jaký budou mít na tyto kameny-skulptury vliv změny přírodních podmínek. Foto: Anthony Tan (en.wikimedia.org), licence CC BY - SA 3.0.

tyto odlišnosti autory prezentovány. Mnohé z nich totiž neplatí absolutně a existují výjimky, které onu rozdvojenost zpochybňují. Patricia M. Matthews (2001) se domnívá, že mnohými popisovaná propast mezi těmito oblastmi je zveličována a pro jejich přemostění nám můžou posloužit různé paralely.²⁹ V přírodě sice nenarazíme na záměrnost autorovy krea-ce, ze které pramení náš údiv nad uměleckým provedením, můžeme ji ale připodobnit k údivu nad samočinně se utvářející přírodou, jejíž výsledek může vést ke stejnému estetickému prožitku jako obdiv mistrovské zručnosti.³⁰ Příroda sice není vyjádřením hodnot a idejí, ani v umění to však není nutnou podmínkou –

29) Matthews, P. M.: Aesthetic Appreciation of Art and Nature, v: *British Journal of Aesthetics*, 4/2001, s. 395–410.

30) Tamtéž, s. 409.

vzpomeňme například Rothkův abstraktní expresionismus, zaměřený spíše na působení barev na naše pocity než na obsahové sdělení.

Environmentální estetička **Emily Brady** (1998) se domnívá, že v případě přírody i umění začíná naše oceňování stejně – u percepce.³¹ Uvádí příklad obrazu Jacquesa-Louise Davida *Kupid a Psýché* (1817) – rozeznáváme rysy malby, zobrazené objekty, postupně interpretujeme, co vidíme. Rozpoznání a interpretace vedou k ocenění umělcovy kompozice a expresivity zobrazených figur (Kupidova arogance a senzitivita Psýché). V případě přírodního environmentu, jakým může být třeba pobřeží, na nás pak útočí daleko rozmanitější dění: „*Oceňuji perfektní křivky vln, bílou pěnu a ohromný zvuk, jak narážejí do písku. Oceňuji půvab klidného horizontu, který je mírumilovným a zároveň dramatickým pozadím vln.*“³² Jsme vedeni tím, co vnímáme, na druhou stranu výběr objektu k oceňování závisí na nás a našich schopnostech. Naše volba, jinými slovy percepční pozornost, je podle Brady spojena právě s imaginací. Mohlo by se zdát, že imaginace souvisí hlavně s tvorbou a prožitkem umění – umělecká díla bereme jako produkt lidské imaginace a cílem je rozluštit jejich imaginativní kontext – ve skutečnosti je však imaginace součástí celé řady zkušeností a umění je pouze jednou z nich. Tak imaginace prostupuje i do estetického hodnocení přírody a spoluformuje naši estetickou pozornost.

Shrnutím těchto integrujících postojů nakonec může být otázka, kterou si klade Ronald Moore (2004), zda-li fakt, že máme „hlavu plnou umění“, nutně znamená, že budeme přírodu estetizovat jako cosi umělé, a zda-li skutečnost, že na krajinu někdy nahlížíme s odstupem, předpokládá, že na ní oceňujeme jenom její scéničnost. V některých situacích tak tomu skutečně je, není to ale nutností.³³ V přírodě nalézáme množství analogií, citací nebo podobností s estetickými prožitky, jež jsme zakusili v jiném prostředí nebo v kontaktu s uměním. Využít tuto estetickou citlivost při oceňování přírody může být nápomocné i pro tříbení naší pozornosti k detailům, kterých bychom si jako nezkušení vnímatelé povšimli jen těžko.

31) Brady, E.: Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/1998, s. 142.

32) Tamtéž, s. 142.

33) Moore, R.: Appreciating Natural Beauty as Natural, v: Carlson, A., Berleant, A. (eds.): *The Aesthetics of Natural Environments*. Ontario: Broadview Press 2000, s. 214–231.

„Křivka listu a křivka nohy na malbě způsobují estetické zpozornění, neboť na křivkách je obecně něco, co na nás esteticky působí. To něco není specifické pro přírodu ani pro umění, ale nabízí se k zakoušení a vynořuje se jednou tady, podruhé tam, s narůstajícím dopadem na citlivého pozorovatele. Zajímáme-li se o krásu umění, můžeme být mnohem lépe připraveni na hodnocení krásy přírodní – ne jako krásy umělecké, nýbrž jako další oblasti, v níž nalézáme hodnotu.“³⁴

Směřování některých environmentálních estetiků k vytvoření nezávislého aparátu estetického hodnocení přírody, jenž v zásadě zavrhuje dlouhou dobu uměním zjemňované estetické sensibility, pro nás představuje ve výsledku odklon od Hepburnem započaté diskuze o vzájemné interakci těchto dvou sfér, a tedy její zúžení. To, že před námi stojí dva podstatně odlišné fenomény, ještě neznamená, že je hned nutné bez důslednějšího probádání také rozpoltit estetickou teorii. Estetické hodnocení můžeme chápat jako holistický akt, při němž se promíchává hra imaginace s kognitivním základem.³⁵ A právě imaginace byla vždy rozvíjena pomocí umění, které k jejímu rozletu ze své podstaty vybízí.

Pátrání po tom, zda-li může existovat estetické oceňování přírody, jenž by bylo nezávislé od estetického hodnocení umění, nás přivádí ke dvěma závěrům. Za prvé, specifické rysy našeho estetického zakoušení přírody nás vedou k přesvědčení, že snaha o rozvíjení estetického vztahu k přírodě je jak na poli teorie, tak i v běžné zkušenosti potřebná a nutná. Za druhé, toto rozvíjení by mělo stavět na reciproční povaze rozdílné estetické zkušenosti umění a přírody. Není třeba dvou různých modelů oceňování pro svět přírody a umění, namísto toho se můžeme více soustředit na zjemňování naší estetické citlivosti. Navíc se zde neztrácí ona svébytnost obou oblastí – neboť ve skutečnosti prožitek jedné oblasti předpokládá reflexi (vymezení) vůči druhé.

34) Tamtéž, s. 228.

35) Eaton, M. M. [1998]: Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature, v: Carlson, A., Berleant, A. (eds.): *The Aesthetics of Natural Environments*. Ontario: Broadview Press 2000, s. 179; podrobněji se roli imaginace a kognitivní složky věnujeme v následující kapitole.

2. Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení přírody

Barbora Bakošová

Vedle pátrání po společných a rozdílných rysech estetického hodnocení přírody a umění se další významnou diskuzí, která stojí v pozadí dělení environmentálních estetiků na **kognitivní** a **nekognitivní větev**, stala rozprava o roli informací v estetickém hodnocení přírody. Terčem kritiky významného množství textů environmentálních estetiků nebyla jen Kantova nezainteresovanost, jak jsme zmínili v úvodu, ale také tvrzení, že čisté krásno (a především to přírodní, které mělo pro Kanta dominantní pozici) se líbí **bez pojmu**. Kant rozlišoval soud na určující a reflektující – určující soud podřizuje vjem pod určitý známý pojem, a je tedy součástí kognitivního aktu ve smyslu racionálním. Estetický soud jako soud reflektující je pak „*výsledkem svobodné hry duševních mohutností, rozvažování a obrazotvornosti a nezávisí na pojmu, naopak, pojem by tuto svobodnou hru „ujařmil“ a v posledku znemožnil*“.¹ Mnozí z environmentálních estetiků se však vůči této tradici kantovské bezpojmovosti vymezují, neboť podle nich teprve vědomosti

1) Stibral, K., Dadejčík, O., Zuska, V.: *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán 2009, s. 21; Kant, I. [1790]: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975.

mohou odhalit specifičnost přírody oproti jiným objektům, co víc, mohou fungovat i jako jakési vodítko a zajistit, že naše hodnocení bude „správné“.²

Podle Yuriko Saito (1984) je zásadní poznat **příběh, který příroda vypráví** (*story that nature tells*)³ – znalosti nám dle ní mohou ukázat hlubší povahu objektů a zabránit subjektivnímu hodnocení bez kritického přístupu. Představme si, že jsme v lese a díváme se na dub zimní. Můžeme esteticky oceňovat jeho kontury, zkroucené větve nebo zabarvení listů, můžeme ale být taky fascinováni rolí, jakou strom sehrává v rámci ekosystému. Že jsou jeho tajemné dutiny zároveň domovem tesaříka dubového, nám otevře nový mód estetického prožitku, protože si uvědomíme nový účel této dutiny. Jedná se tedy o jistý způsob obrany vůči formalismu, respektive lpění čistě na designu objektů – barvách, tvarech či strukturách. Pokud se například u zmíněného dubu zaměříme jen na strašidelnost pokroucených větví, jedná se podle kognitivistů o mělký způsob estetického hodnocení přírody. Hlubší kontemplace bychom podle nich dosáhli, kdybychom vzali do úvahy vědomosti o přirozeném stanovišti nebo příbuzných druzích, které lépe odhalí objektivní estetickou hodnotu tohoto stromu.

Ne všichni esteticí však chápou přítomnost těchto informací v estetické zkušenosti jako ústřední, a právě proto se otevírá široká rozprava o tom, jaké místo ona **kognitivní složka** v estetickém hodnocení přírody vlastně má.

V této kapitole si tyto dva proudy představíme a budeme argumentovat, že mají v našem estetickém oceňování význam oba.

2) Environmentální estetikové tak v podstatě pokračují v tradici estetiky umění ve 20. století, která taky klade důraz na umělecký kontext a kategorie.

3) Saito, Y.: Is There a Correct Aesthetic Appreciation of Nature?, v: *Journal of Aesthetic Education*, 4/1984, s. 40.

Kognitivisté

Diskuzi zahajuje Allen Carlson svým článkem *Hodnocení a přírodní environment* (1979), ve kterém prosazuje přítomnost znalostí jako základní předpoklad autonomního a hlubšího estetického hodnocení přírody.⁴ Připomeňme, že Carlson kritizuje vnímání přírody jako krajinné scény či objektu a tvrdí, že se musíme od tohoto na umění navázaného přístupu oprostit.⁵ Postavíme-li však estetické oceňování přírody nezávisle od oceňování umění, budeme postrádat oporu kategorií, které v umění korigují náš soud. Různé umělecké styly, techniky nebo období pomáhají znalému vnímateli zařadit dílo do správného kontextu – ten slouží jako jakési vodítko pro adekvátní soud. Díváme-li se například v galerii na Duchampovu *Fontánu* (1917), jen stěží určíme její estetickou hodnotu bez toho, abychom poznali autorův záměr a dobu, v níž dílo vzniklo. Jsou však paralelní kategorie přítomny i v přírodě? Carlson se domnívá, že právě přítomnost vědeckých znalostí nebo obecného povědomí (*common sense*) může tuto úlohu zastat. „*Tyto vědomosti, v zásadě vědecké informace a obecné povědomí, se zdají být jedinými schůdnými kandidáty, kteří mohou hrát roli při oceňování přírody podobně jako umělecké typy a tradice při hodnocení umění.*“⁶ Vědomosti podle Carlsona eliminují naše „mylné odbočky“ při zakoušení oněch nevyzpytatelných přírodních fenoménů a poslouží jako mantinely vhodného estetického oceňování.

Ideálním typem znalostí pro estetické oceňování přírody jsou podle Carlsona přírodní vědy jako ekologie, botanika, zoologie anebo geografie.

4) V českém prostředí nalezneme kritické zhodnocení Carlsonových textů například u Martina Kaplického a Ondřeje Dadejíka. Viz Kaplický, M.: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, v: Stibral, K., Dadejík, O. (eds.): *Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009, s. 42–50; anebo Kaplický, M., Dadejík, O.: Kritika kognitivní estetiky přírody Allena Carlsona, v: Stibral, K., Binka, B., Dadejík, O. (eds.): *Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 47–55.

5) Podrobněji se Carlsonově kritice těchto uměleckých modelů věnujeme v předešlé kapitole.

6) Carlson A.: *Appreciation and the Natural Environment*, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3/1979, s. 273.

Především člověk disponující vědomostmi z těchto oblastí bude dobře vybaven i pro estetické hodnocení přírodních environmentů.⁷ Budeme-li znát provázanost vztahů mezi různými organismy a jejich prostředím, vzroste i naše estetická citlivost k danému ekosystému. Právě poznání tohoto typu nám odhalí vnitřní vztahovou povahu těchto přírodních jevů. Když si například uvědomíme, že zdánlivě neestetický environment – bažina – je vlastně druhově velmi rozmanitý ekosystém umožňující život jak vodním, tak suchozemským živočichům i rostlinám, můžeme se stát k tomuto prostředí vnímavějšími.

Carlson (1981) zavádí vědecké kategorie do estetického hodnocení především proto, že jeho cílem je učinit estetické hodnocení co nejvíce objektivním. Nesouhlasí s tím, že by přírodní objekt mohli dva lidé oceňovat diametrálně odlišným způsobem, přičemž by byly oba pohledy adekvátní, a přírodu považuje za esteticky hodnotnou nezávisle na vnímateři.⁸ Pokud oceňujeme Matterhorn jako majestátní a náš spolucestovatel, který v tu samou dobu a z té samé perspektivy prohlašuje horu za nudnou, není podle Carlsona možné, abychom měli pravdu oba. Musí existovat kategorie, které nás navedou k správnému estetickému uchopení tohoto přírodního objektu.⁹ Jak jsme zmínili výše, v umění jsou takovýmito kategoriemi například umělecké styly nebo techniky. Technika drobného tečkování nás navede k rozoznání, že se jedná o pointilistickou malbu, kterou můžeme přiřadit ke konci

7) Tamtéž, s. 273.

8) Carlson, A.: Nature, Aesthetic Judgement and Objectivity, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1/1981, s. 15–27.

9) Tamtéž; Carlson svůj objektivismus staví na objektivismu Kendalla L. Waltona, který ho spojuje s interpretací děl skrze kategorie. Ke správnému přiřazení uměleckého díla k dané kategorii vedou podle Waltona čtyři okolnosti. První jsou vlastnosti, které přiřazují dílo k nějakému uměleckému stylu – geometrické linie Picassovy malby *Guernica* (1937) nám napovídají, že byl obraz namalován v kubistickém stylu. Za druhé se nám dílo bude jevit srozumitelnější, když ho v mezích tohoto stylu i hodnotíme. Za třetí je autorovou intencí, že bude dílo publikem k danému stylu přiřazeno. A nakonec, i publikum, které dílo hodnotí, je se stylem obeznámeno. Z těchto okolností vyplývají dvě informace – že jsou jisté vlastnosti díla, které ho nutně přiřazují ke správnému stylu, a že víme, jak dílo prizmatem daného stylu hodnotit. Pokud jsou tyto body dodrženy, můžou nám posloužit jako aparát pro objektivní estetické hodnocení umění (Walton, K. L.: Categories of Art, v: *The Philosophical Review*, 3/1970, s. 334–367).

19. století. Takovéto zařazení nám pak umožní malbu hodnotit v rámci této doby a nedovolí nám oceňovat ji například jako dílo pop artu.

Při estetickém hodnocení přírody jsou to právě přírodní vědy, které dokážou vhodné kategorie poskytnout – když se díváme na vrbu, ale domníváme se, že se jedná o olši, nedokážeme strom adekvátně ocenit, protože správně neurčíme, jaké je její přirozené prostředí, podmínky výskytu nebo kupříkladu symbiotické druhy hub. Tyto vlastnosti můžou otevřít prostor pro nové estetické zakoušení. Carlsonovi jde o prosazení estetické zkušenosti postavené za každých okolností na pravdivosti – i když velrybu oceňujeme jako rybu, nikoliv jako savce, jedná se podle něho o špatné estetické zakoušení. A to i navzdory tomu, že přiřazení velryby k savci nemá vliv na ocenění jejích estetických vlastností, například její „obrovitosti“.¹⁰

Objektivismus je pro Carlsona zároveň základem pro ukotvení estetiky v ochraně přírody. Budou-li totiž estetické kvality pevně podloženy vědeckými kategoriemi, mohou sloužit jako zdroj dat pro kvantitativní ekologické výzkumy.

BOX 1

Toto Carlsonovo propojování estetického oceňování se znalostmi přírodních věd není nikterak nové a navazuje na tradici započatou již v devatenáctém století, kdy se kvůli rozvoji přírodních věd začala kritizovat kategorie malebna. Zmiňme esej známého amerického ochránce přírody Johna Muira *Bližší pohled na High Sierru* (1894), ve které společně se dvěma umělci, jimž dělá turistického průvodce, hodnotí pohled na toto pohoří. Zatímco jeho společníci oceňují spíše horskou scenérii a čerpají z tradice malebna, Muir díky svým geologickým znalostem obrací pozornost směrem k ocenění krásy přírodních procesů a vzájemných vztahů: „Nižší konec ledovce byl krásně zvlněn a zatarasen nečekanými hranami usazených ledových vrstev, reprezentujících každoroční sněžení a nepravidelnosti struktur způsobené zvětráváním ledovcových štěrbin nebo sněžením následovaným deštěm, krupobitím, táním, mrznutím a tak dále.“¹¹

10) Carlson, A.: Nature, Aesthetic Judgement and Objectivity, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1/1981, s. 15–27.

11) Muir, J.: *The Mountains of California*. New ork: The Century Co. 1894. Dostupné na: http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/the_mountains_of_california/chapter_4.aspx (staženo 31. 8. 2014).

Aldo Leopold, další, leč o půl století mladší americký ochranář, spatřuje estetickou hodnotu přírody v ekologické stabilitě a integritě. V knize *Obrázky z chatrče* (1949) nahrazuje geografické a geologické vědomosti ekologickými, na což pak navazuje také Carlson. Pro Leopolda je estetické vnímání úzce spjata s pochopením ekologických procesů a integrity ekosystémů. Percepční vlastnosti přírodních objektů podle něho odkazují k hlubším vztahům v přírodě, kupříkladu k funkcím v rámci ekosystému.¹² Takovéto hlubší poznání vztahů je pro Leopolda klíčovým pro adekvátní estetické zakoušení.¹³ K této tradici se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století hlásí i Carlson. I pro něho jsou přírodní vědy (a zejména ekologie) ústředním zdrojem poznání o přírodě, který významně napomáhá při určování její estetické hodnoty.

Mezi kognitivisty však nalezneme i ty, kteří si nemyslí, že jsou vědecké informace jediným relevantním zdrojem hlubší estetické zkušenosti. Ostatně i Carlson zmiňuje ono *obecné povědomí*, které chápe jako kulturně děděnou informaci (např. „ta věc, která padá ve vodopádu je voda“) analogickou k faktům přírodních věd.¹⁴ Další z kognitivistických autorů, Yuriko Saito (1998), svůj kognitivismus navíc obohacuje o mýty a lidové vyprávění. Všechny typy informací však musí zrcadlit přírodu **takovou, jaká je** (*on its own terms*).¹⁵ I věda podle ní stojí na morálních hodnotách, ukrytých za objektivními nástroji vědeckého poznání, které následně ovlivňují její způsob poznávání a interpretace přírody.¹⁶ Saito proto Carlsonův kognitivismus chápe jako

12) Podrobněji o Leopoldově „ekologické estetice“ viz např. Gobster, P. H.: Aldo Leopold's Ecological Esthetic: Integrating Esthetic and Biodiversity Values, v: *Journal of Forestry*, 2/1995, s. 6–10; nebo Callicott, J. B.: Leopold's Land Aesthetic, v: *Journal of Soil and Water Conservation*, 3/1983, s. 329–332.

13) Leopold doslova píše, že ekologovo oko vidí hlouběji pod povrch věcí a odhaluje vlastní krásu organismů tvořenou složitostí jejich společenství. Viz Leopold, A.: *Obrázky z chatrče a rozmanité poznámky*. Tulčák: Abies 1999, s. 203.

14) Carlson, A.: Nature, Aesthetic Appreciation and Knowledge, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4/1995, s. 400.

15) Saito, Y.: Appreciating Nature on Its Own Terms, v: *Environmental Ethics*, Summer, 1998, s. 135.

16) Karteziánský mechanistický pohled na svět, jeden z dominantních výkladů našeho vztahu k přírodnímu prostředí, byl výrazně antropocentrický a měl dopad jak na praktické za-

morální imperativ – vybíráme si takovou interpretaci přírody, která nám odhalí *její* příběh, ne příběhy, které se jí snažíme vnutit my. Věda pracuje s různými abstrakcemi přírody a my si pro naše estetické hodnocení musíme vybrat tu morálně nejsprávnější. Obdobně i mýty a lidové vyprávění dělí Saito na dva typy – jeden z nich chápe přírodu jako němou entitu, která ožije, až když se stane pozadím lidských příběhů. Druhý pomáhá přírodě říct *její* příběh o své minulosti a funkcích.¹⁷ Nejlépe je tato schopnost podle Saito promítnuta v tzv. **bioregionálních příbězích** (*bioregional narratives*), které jsou úzce navázány na lokální místo a dokážou jeho povahu osvětlit skrze zkušenost s konkrétním. Zdůrazňují se tak specifické rysy jednotlivých objektů – malý, kuželovitý kopec uprostřed louky je odlišný od strmé hory čnějící z prostředku jezera nebo asymetrické kaskádovité hory se zkoseným vrcholem, ale vždy je za jejich výzorem ukryta informace o tom, jak vznikaly a že se to dělo obdobným způsobem. Znalosti tedy podle Saito hrají v estetickém oceňování zásadní roli, musí však být posouzeno, zda jsou oproštěny od našich preferencí toho, jak by měla příroda vypadat.¹⁸

cházení s přírodou, tak na její upozaděné estetické ocenění. Příroda je pod tímto prizmatem podle Saito interpretována jako nástroj našich záměrů a cílů. Podobný postřeh o povaze vědy předkládá i Stan Gidlovitch, který se ptá, zda je věda vůbec objektivním nástrojem poznání. Domnívá se, že nikoliv, a vědu chápe jako další antropocentrický způsob uchopení přírody (Gidlovitch, S. [1994]: *Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics*, v: Carlson, A., Berleant, A. (eds.): *The Aesthetics of Natural Environment*. Toronto: Broadview Press 2004, s. 108–126.)

17) Saito, Y.: The Aesthetics of Unscenic Nature, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/1998, s. 106.

18) Podobnou argumentaci předkládá i Thomas Heyd, který také nesouhlasí s přílišným důrazem na vědeckost znalostí a poukazuje na kulturně relativní charakter vědeckého poznání. „Vědecké příběhy“ jsou sice v naší západní kultuře častou interpretací reality, jiné kultury však již na vědu tak fixovány nejsou a jejich čtení světa se opírá spíše o mytologii nebo vyprávěné příběhy. (Heyd, T.: *Aesthetic Appreciation and the Many Stories about Nature*, v: *British Journal of Aesthetics*, 2/2001, s. 125–137). Připomeňme ale, že mnohé jiné kultury neznají estetiku jako filosofickou disciplínu a necítí ani potřebu nějakým způsobem teoreticky uchopit svůj estetický postoj k přírodě. Navíc to, co bychom mohli nazvat jejich estetickým prožitkem, může být od toho našeho hodně vzdálené. V takovémto kontextu se zdá být Heydova námitka o roli vědy v pochopení vnější reality neopodstatněná.

I když připustíme, že má vědecké poznání v estetickém oceňování jistý význam, vyvstává otázka jeho míry. Ne všechny znalosti, které o objektu máme, musí být pro naše estetické zakoušení relevantní a často není v našich možnostech použít je všechny. Znamená to, zajdeme-li do extrému, že pokud nám nějaké vědomosti chybí, máme se estetického prožitku raději vzdát?

Při čtení Carlsonových textů by se mohlo zdát, že přítomnost vědeckých znalostí považuje za nezbytnou pro popis *každého* typu estetických kvalit přírody. To by znamenalo, že i v případě výroku „slunečnice se krásně vlní ve větru“ je nutné znát její původní stanoviště, což se zdá být absurdní. S tím souvisí i otázka, kterou nastoluje Robert Stecker (1997): Jaké typy vědeckých informací jsou pro naše estetické oceňování přínosné? „*Pokud neumíme rozlišit znalosti relevantní pro naše estetické hodnocení od znalostí nerelevantních, odvolávat se na vědomosti není velmi nápomocné. Byly by znalosti o chemické skladbě buněčných stěn střevíčníku relevantní pro jeho estetické ocenění? Mám podezření, že pro mnoho lidí nikoliv.*“¹⁹ Vědeckých kategorií z různých oborů je celé spektrum a jeví se jako nemožné pojmout všechny, natož je všechny zohlednit v naší estetické zkušenosti. Pokud by se to nějakému „nadčlověku“ podařilo, nevyčerpá to jistě potenciál všech dalších znalostí, které ještě zbývá odhalit. Pro posouzení, zda je slunečnice krásná, nebo nikoliv, nepotřebujeme znát chemické složení jejich buněčných stěn. Proto může být určení správné informace relevantní pro naše estetické hodnocení obtížné.

Saito (1998) se odpověď pokusila nalézt rozdělením věd na dvě skupiny, z nichž jedna je schopna ovlivnit naši smyslovou zkušenost (patří sem např. biologie nebo geografie), zatímco ta druhá nikoliv, protože se věnuje jevům mimo naše běžné percepční schopnosti (fyzika, chemie).²⁰ Proto nejsou znalosti z druhé skupiny přírodních věd pro naše estetické hodnocení nijak zvlášť zásadní. Toto příliš reduktivní a generalizující tvrzení se snaží poupravit Parsons (2002), který navrhuje aplikovat jen takové vědecké poznání, které souvisí s pozorovanými **neestetickými percepčními vlastnostmi** (*non-aesthetic perceptual properties*). Příklad si Parsons půjčuje od Emily

19) Stecker, R.: The Correct and the Appropriate in the Appreciation of Nature, v: *British Journal of Aesthetics*, 4/1997, s. 398.

20) Saito, Y.: Appreciating Nature on Its Own Terms, v: *Environmental Ethics*, Summer, 1998, s. 144–145.

Brady – když esteticky hodnotíme vlny oceánu, nezáleží nám, zda tyto vlny vznikly sopečnou činností nebo větrem, protože tato znalost nemění jejich vzhled.²¹ Pokud by byly vlny černě zabarveny od lávy, už je zde vysvětlující informace potřebná. Jedná se tedy o jevy, které ve světle dalších vědeckých kategorií dostanou smysl a vnímání před a poté je odlišné.²² Vědomosti, které pak k odlišnosti nevedou, jsou podle Parsonse zbytečné.

Malcolm Budd (1996) vnímá přítomnost vědomostí při estetickém hodnocení podobně, i když se domnívá, že vědeckých informací není třeba pokaždé. Čím obsáhlejší naše znalosti o přírodním světě jsou, tím více myšlenek, obrazů a emocí můžeme do naší estetické zkušenosti včlenit. Právě díky vědomostem můžeme podle něj někdy zakusit kantovský pocit vznešena fascinování propojeností přírodních jevů, případně velikostí a nekonečností vesmíru.²³ Na druhou stranu však nalezneme i situace, při kterých se bez znalostí o objektu obejdeme, proto Budd také navrhuje využít vědomosti jen v momentech, kdy by měnily percepční kvality objektů. Víme, že chemický vzorec vody je H₂O, tato znalost ale neovlivní naše různorodé estetické oceňování mlhy, sněhu, řeky nebo vodopádu. *„Aby mohli vědomosti o povaze přírodního fenoménu ovlivnit proměnu estetické zkušenosti subjektu, musí být toto poznání takové, které prostoupí nebo informuje vnímání fenoménu tak, že to, co vnímáme, je odlišné od toho, jak je vnímáno někým, komu toto nezbytné poznání schází.“*²⁴

Zmínění autoři tedy alespoň částečně nabourávají přílišnou vágnost kognitivismu Allena Carlsona. Z jejich příspěvků je nakonec možné vyvodit, že ne každé vědecké poznání je při estetickém hodnocení nutné a důležité je spíše jejich „odhalující efekt“, kdy nám informace ukážou objekt v jiném, novém světle, než ve kterém jsme jej viděli bez nich.

21) Parsons, G.: Nature Appreciation, Science, and Positive Aesthetics, v: *The British Journal of Aesthetics*, 3/2002, s. 279–295.

22) Tamtéž, s. 284; Carlson však v žádném ze svých textů blíže nevymezil, kde je hranice mezi esteticky relevantními a nerelevantními vědeckými znalostmi.

23) Nicméně pocit vznešena se podle jiných autorů dá navodit i bez znalostí o objektu. Ani samotný Kant roli informací v zakoušení vznešena ve svém textu nezmiňoval.

24) Budd, M.: The Aesthetic Appreciation of Nature, v: *British Journal of Aesthetics*, 3/1996, s. 218.

Nekognitivisté

V kontrastu ke kognitivnímu přístupu se formuje i přístup nekognitivní. Jeho zastánci přirozeně kritizují nedostatky podmíněnosti estetického oceňování znalostmi. Jejich záměrem je z většiny zachytit přirozenější odezvu člověka na přírodu. Nekognitivisté sice netvoří tak homogenní skupinu, avšak jejich upozornění na různorodost způsobů estetické kontemplanace a snaha estetický prožitek více subjektivizovat jsou neméně hodnotné.

Esej Nöella Carrollova *On Beeing Moved by Nature* (1993) je jednou z reakcí na Allenem Carlsonem rozvinutý model přírodního environmentu. Cílem Carrollova nicméně není tento koncept zpochybnit, nýbrž spíše upozornit, že se nejedná o jediný adekvátní model oceňování.

Carroll s nárokem kognitivistů ukotvit estetické oceňování přírody jejím náležitým porozuměním souhlasí, domnívá se ale, že naše zkušenost často mívá i jiný, subjektivnější rozměr – jsme-li ohromeni velkolepostí obrovského vodopádu nebo stojíme-li uprostřed tichého lesa bosí na vrstvách opadaného jemného listí, v nás může podněcovat uvolnění, zcitlivění či laskavost. Takovéto zakoušení přírodního environmentu je zcela běžné a jak sám Carroll tvrdí, je vyhledáváno dokonce i přírodovědci. Existuje tedy i další způsob zakoušení přírody, způsob, který Carlson opomíjí a který si zaslouží pozornost. Svůj koncept, který má odrážet naši méně rozumovou a více emoční či instinktivní odezvu na přírodu, pojmenovává Carroll soustředěním **být pohnut přírodou** (*being moved by nature*) či o něm píše jako o **modelu emočního vzplanutí** (*arrousal model*).²⁵

Carrollovou snahou není Carlsonův model nahradit, ale legitimizovat koexistenci obou. Výhody Carlsonova modelu spatřuje hlavně v tom, že nás vybaví klasifikačními rámci. Podle Carrollova však oceňování přírody u velké části z nás probíhá právě skrze ono *pohnutí* – otevíráme se stimulům přírodního světa, které nás uvrhnou do určitého emočního rozpoložení. „*Zakoušení je v tomto případě zároveň způsobem jejího oceňování.*“²⁶ Pokud jsme pohnuti vodopádem, naše pozornost se zaměřuje na určité přírodní aspekty –

25) Carroll, N.: *On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History*, v: Kernal, S., Gaskel, I. (eds.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 245.

26) Tamtéž, s. 250.

síla kaskád, výška, hlasitost vody a způsob, jakým celý prvek kontrastuje či interaguje s okolím. Tento přístup nevyžaduje žádné speciální vědecké znalosti, stačí jen být člověkem vybaveným smysly a zakoušet například svou malost oproti nedozírné síle dunících tun vody. Můžeme si také vychutnávat vlnící se stezku, která znepráhledňuje pokračování cesty, protože v nás přirozeně vzbuzuje pocit tajemnosti. Podstatný je pro Carrola fakt, že v případě modelu emočního vzplanutí nepotřebujeme vyvolávat jakékoli systémové znalosti o fungování přírody, ani ty kulturní, jak požaduje Yuriko Saito. Carroll však své pojetí emoční odezvy důsledněji nerozpracovává, a proto je lze jen velmi obtížně vnímat jako samostatný, alternativní způsob estetického oceňování, může být chápáno spíše jen jako jeho dílčí součást.

Další nekognitivistický vhléd do problému estetického oceňování přírody přináší Stan Godlovitch, jenž svůj koncept přírodní **tajemnosti** staví na předpokladu, že přírodu není možné racionálně zcela poznat.²⁷ Každá naše estetická zkušenost s přírodou je nutně antropocentrická, protože vychází ze subjektivní perspektivy vnímatele. Godlovitch přitom raději usiluje o prosazení **acentrismu**, tj. postoje neupřednostňujícího jednu formu života.²⁸ Je si zároveň vědom snadné kritiky – jak aplikovat acentrický přístup, když je estetické hodnocení řízeno našimi smysly, což předpokládá náš (lidský) úhel pohledu? Přesto se Godlovitch konceptu nevzdává a vybízí, abychom pracovali s tím, co jednoduše máme k dispozici, a to nejlépe, jak je to možné. Doporučuje pracovat s tzv. nesmyslovými (*non-sensory*) rámci – obohatíme-li jimi smyslovou zkušenost, u které estetické ocenění často začíná, můžeme se k acentrickému přístupu alespoň přiblížit. Tyto rámce nalézá Godlovitch tři – s prvním z nich jsme již dobře obeznámeni, protože je totožný s kognitivní složkou odezvy, jedná se o **intelektuálně-kognitivní rámec**. Druhým je pak rámec tzv. **emočně-posvátný** (*affective-reverential*) a třetím tzv. **účelově-mystický** (*objective-mystical*). Zatímco první dva jsou pro Godlovitche z pozice acentrismu napadnutelné jako nevyhovující, třetí z nich v kritice ob stojí. Dodejme, že i navzdory tomu, jak je model vágní a těžko uchopitelný.

27) Godlovitch, S. [1994]: Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics, v: Carlson, A., Berleant, A. (eds.): *The Aesthetics of Natural Environment*. Toronto: Broadview Press 2004, s. 108–126

28) Tamtéž, s. 109–111.

Výhody intelektuálně-kognitivního modelu, který Godlovitch ztotožňuje s vědeckým kognitivismem, pro acentrismus asi tušíme – věda nám umožňuje oprostít se od povrchního subjektivismu a poskytnout estetickému hodnocení objektivistický akcent. Godlovitch u Carlsona spatřuje úsilí o vytýčení vlastních kategorií pro přírodu, které by tvořily paralelu k těm kulturním. Nepopírá, že způsob, jakým vědecký kognitivismus pojímá, může být vodítkem pro acentrickou estetiku. Pozoruje však, že si Carlson nepoložil zásadní otázku – **je vůbec věda sama o sobě objektivní?** Dostává se tak o krok dál než jiní kritici Carlsona, kteří spíše zpochybňují příliš rozsáhlý objem vědomostí nutných pro estetickou zkušenost. Godlovitch považuje pozici vědy v estetice za obzvlášť slabou, protože podle něj objektivní není a „...nabízí jenom galerii námi artikulovaných obrazů“.²⁹ Ve vědě pozoruje stejné stopy antropocentrickosti jako v dalších lidských oblastech. Carlsonova snaha formulovat kritéria a uchopit přírodní krásu skrze vědecké kategorie není ve skutečnosti ničím jiným než aplikací přírodně-vědecké kategorizace a kvantifikace i na oblast estetiky. Příroda se v důsledku takového pojetí stává podle Godlovitche demytizovanou a ztrácíme důležitou část její estetické hodnoty. Zde je důležité zmínit, že Godlovitch ve své teorii klade velký důraz na mystickou složku přírodní estetiky. Ono těžko uchopitelné tajemno, pramenící ze skutečnosti, že je příroda něčím cizím (není vytvořena člověkem), je pro Godlovitche cenným estetickým nábojem, který překračuje naše racionální vnímání. I proto dokáže snadno zamítnout kognitivismus. Čím ho nahrazuje, se dozvíme později. Nejdříve si ozřejmíme jeho druhou cestu k acentrické estetice – cestu emočně-posvátnou.

Tento druhý přístup odkazuje na myšlenky etika Marka Sagoffa a zdůrazňuje hlubší vazby na přírodu, jež nenesou vzorce kulturní interpretace. Godlovitch se formulací tohoto druhého přístupu snaží demonstrovat koncept lásky a úcty k „velké matce Zemi“, k „pramenu všeho života“.³⁰ Láska a respekt k přírodě mohou být nicméně nestálé a vrtkavé, zejména v momentech, kdy jsou pro nás přírodní složky nebezpečné a strašidelné. Tímto se dostáváme do problematického bodu – čistě emoční odezva nepovede k úctě k přírodě v případě, že jsme konfrontováni s její nelítostnou tváří a vědecká fakta, která by často mohla onu strašidelnost emočně neutralizovat, Godlo-

29) Tamtéž, s. 117.

30) Tamtéž, s. 119.

vitch v tomto přístupu odmítá. „*Kognitivismus přírodu omezuje na objekt (anebo soubor objektů) lidského poznání; emocionalismus přírodu redukuje na to, co spadá pod hranice naší úcty.*“³¹

Právě zde je pro Godlovitche podstatný estetický **odstup** (*aloofness*), díky kterému si uvědomíme autonomii přírody a který zaručuje osvobození od smyslové i kategorické perspektivy. Jak má ale k takovému uvolnění dojít, Godlovitch dále nespecifikuje. Možnou formou odstupu je nezainteresovaný pohled, nicméně Godlovitch chápe „svůj“ odstup a Kantovu nezainteresovanost odlišně – vnímá ho jako izolovanější a vzdálenější mód estetické zkušenosti. Odstup „...*volá nejenom po odstranění funkčních a osobních úvah o objektu, ale i po odstranění všech limitujících měřítek [scalars] (kupříkladu smyslových)*“.³² Spočívá podle něj v zavrnutí všech zaužívaných způsobů estetické percepce, protože odkazují ke kulturně-centrickým vzorcům nahlížení na přírodu.³³

Godlovitch odmítá rozkouskování přírody na jednotliviny a na přírodu nahlíží jako na celek. Podobně odmítá i její kategorizaci. Nejčastěji ji definuje jako něco kompletně odlišného od člověka a jeho výtvorů, něco autonomního a nezávislého. Poněkud radikálně také popírá možnost použití imaginace – tu podle něj můžeme aplikovat jen na oblast artefaktů, kde se může uplatňovat abstrakce anebo idealizace; příroda je ale svébytnou entitou, nepotřebuje naši výplň, protože v ní nic nechybí. Tato poněkud mlžná definice tedy ve výsledku vede Godlovitche k již zmíněnému konceptu tajemnosti přírody, který podle něj jako jediný reflektuje přírodu nejlépe, a umožňuje tak cestu k acentrické estetice. Je možná trochu zvláštní, že by nám koncept záhady mohl něco vysvětlovat, Godlovitch ovšem na této paradoxnosti svou teorii staví. Tajemnost by mohla dva předešlé přístupy – intelektuálně-kognitivní a emočně-posvátný – nahradit, protože je umístěna někde mezi příliš subjektivizujícím a naopak příliš objektivizujícím módem hodnocení.³⁴

31) Tamtéž, s. 120.

32) Tamtéž, s. 123.

33) Zde nacházíme paralelu k estetické distanci koncipované E. Boloughem, kterou jsme zmínili v úvodu a ke které se ještě vrátíme v kapitole věnované nezainteresovanosti.

34) Godlovitchův model tajemnosti však není dovysvětlen a Godlovitch se ani nesnaží navázat na filosofickou tradici a tímto způsobem svůj na první pohled vágní koncept podepřít.

Environmentální estetička Emily Brady také vnímá, že Carlsonův model nevystihuje zcela zkušenost, kterou s přírodou zažíváme, případně kterou nám zažít dovoluje. Na rozdíl od Carrollova se soustřeďuje na roli **imaginace**.³⁵ Brady svůj koncept pojmenovává jako **integrovanou estetiku** (*integrated aesthetic*), neboť dle ní propojuje objektivní a subjektivní přístup k estetickému oceňování přírody. Integrovaná estetika staví jednak na percepci smyslových kvalit a obhajobě Kantova nezainteresovaného přístupu,³⁶ a jednak na imaginaci, emocích a znalostech, které se na rozdíl od předchozích dvou prvků orientují více na obsah. Podle Brady je významnou složkou estetické odezvy právě imaginace, neboť přispívá k jejímu rozšíření a prohloubení – proto se Brady snaží rozeznat její rozmanité projevy a demonstrovat způsob, jakým k obohacení přispívají. Znalosti, kterým ve své estetice také vyčleňuje místo, nemají v estetickém hodnocení tak významnou roli jako u Carlsona.

Brady identifikuje šest druhů imaginace – **asociativní** (*associative*), **metaforickou** (*metaphorical*), **exploatační** (*exploative*), **projektivní** (*projective*), **ampliativní** (*ampliative*) a **odhalující** (*revelatory*),³⁷ jež de-

Proto se jeví, jako by zahrhoval oba dva módy poznání – smyslový i teoretický – a z přírody udělal tak nezávislou entitu, že je nám v podstatě nepřístupná.

35) Imaginaci a jejímu významu se v případě zakoušení přírody věnují například Hepburn a Kant. Pro Kanta tkví role imaginace v nemalém úkolu – v osvobození mysli od omezení, které působí nejen na naše praktické, ale i intelektuální zájmy a umožňuje svobodnou hru asociací a reflexi. Brady však na rozdíl od Kanta nezastává názor, že imaginace je nezbytná podmínka pro estetickou zkušenost, protože někdy podle ní můžeme zůstat na percepci a zapojit pouze smysly (Brady, E.: *Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature*, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/1998, s. 143). Pro Hepburna síla imaginace spočívá ve schopnosti přesouvat naši pozornost z blízkých jevů na vzdálené, od detailu textury k celkové atmosféře. Podstatná je tedy schopnost měnit perspektivu a překonávat stereotypní a otřelé cesty nazírání (Hepburn, R.: *Nature in the Light of Art*, v: *Wonder and other Essays*. Edinburgh University Press 1984).

36) Přestože Brady opírá svou estetiku o koncept nezainteresovanosti formulovaný I. Kantem, nevnímá ho v rozporu s angažovaným oceňováním všemi smysly a považuje jej za relevantní součást hodnocení.

37) Asociativní a metaforickou imaginaci nachází u Kanta, exploatační, projektivní a ampliativní módy imaginace si z části půjčuje od A. Savila, který je rozvíjí v souvislosti s narativními malbami, viz Savile, A.: *Aesthetic Reconstructions*. Oxford: Basil Blackwell 1988. Poslední, odhalující imaginace, je její vlastní koncept.

monstrují různé módy, jak se naše imaginace podílí na oceňování přírodního světa. Můžeme využívat třeba jen jeden typ a imaginace může nabývat různého stupně bohatosti v závislosti na objektu a vnímáči.

První imaginace je spojena s vytvářením asociací, které obohacují naše oceňování – ty nám pomáhají nacházet spojitost s jinými, fyzicky nepřítomnými jevy.³⁸ Základem druhého typu imaginace je metafora – „*imaginace zde vytváří nové spojení mezi rozdílnými sémantickými vztahy, které konstituují metaforu*“.³⁹ Brady uvádí případ hory Ship Rock v jihovýchodní Americe – vyčnívající obrys skály uprostřed ploché pouště, který připomíná gotickou katedrálu. Pokud řekneme: „*Ship Rock je taková přírodní gotická katedrála*,“ mluvíme metaforicky, nechceme říct, že na místě opravdu stojí katedrála. Metaforické spojení zde není nahodilé a „...*metafory, které používáme ve spojitosti s přírodou, nám pomáhají osvětlit smysl toho, co vnímáme*“.⁴⁰

Exploatační imaginace je ze všech nejvíce svázaná s percepcí a napomáhá k počátečnímu odhalení estetických kvalit. Pokud kontempluji akát, vidím silně zvrásněnou kůru plnou propadlin a tlustých hřbetů. „*Začnu si představovat hory a údolí, na mysl mi vyvstane stáří stromu, které se na kůře podepsalo. Procházím se kolem stromu a vnímám rozsáhlý povrch kůry. Představuji si tvář životem ošlehaného starce s hlubokými vráskami. Prožívám strom jako oddaného stoupence a cítím k němu respekt, podobně jako ke starému mudrci*“.⁴¹ V tomto případě se podle Brady interpretace váže k percepčním kvalitám a asociacím, které tyto kvality podněcují. Dalším rysem této imaginace je, že přirozeně pátrá po jednotě. „*[V]e snaze uchopit různé aspekty vřesoviště imaginace nahrazuje chybějící detaily nebo doplňuje, co není vidět*“.⁴²

38) Brady, E.: *Aesthetics of the Natural Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2003, s. 150–153.

39) Tamtéž, s. 153.

40) Tamtéž.

41) Brady, E.: Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/1998, s. 143.

42) Brady, E.: *Aesthetics of the Natural Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2003, s. 154.

Využíváme-li další, tzv. projektivní imaginaci, promítáme na to, co vnímáme, určitý obraz. Brady píše o **vidění jako** (*seeing as*), kdy chceme zakusit odlišnou perspektivu a objekt si tak záměrně představujeme jako něco jiného. Do přírodních objektů můžeme například promítnout i sami sebe – můžeme se vcítit do alpské květiny a představit si, jaké je to žít v tak náročných podmínkách, ocenit obdivuhodnou sílu krásné květiny.⁴³

Funkcí ampliativní imaginace je zesilovat prožitek. Tento typ imaginace zvýrazňuje, co je dáno percepcí, a zároveň přesahuje samotnou projekci obrazů na objekty – neulpívá na čistě viděném. Vrcholí v hlubší imaginativní práci s objektem, a tudíž nám jej umožňuje zakusit v širších souvislostech. „*Při oceňování mořského oblázku si uvědomuji neustávající vlnění oceánu, které oblázek formovalo. Můžu si představovat, jak vypadal před opracováním, což podporuje můj zájem a potěšení. Pouhé oceňování oblázku by nebylo dostačující pro ocenění sametového povrchu.*“⁴⁴

V momentě, kdy ampliativní imaginace vede k objevení estetické pravdy,⁴⁵ pojmenovává Brady tento typ imaginace jako odhalující. Zde naše tvořivost dosahuje maxima a obvykle vede k uvědomění si určitého druhu pravdy či vědomosti o světě – jedná se o „*jakési zjevení v nenáboženském smyslu*“.⁴⁶ Prostřednictvím například kontemplanace údolí, ledovců a dalších jevů se nám může vyjevit nezměrná energetická síla Země. Podobně letmý pohled na jehně odhalí jakousi líbeznost, avšak až intenzivnější kontemplanace nám umožní objevit nevinnost v hlubším slova smyslu.

Na základě čeho můžeme odlišit případy, kdy se imaginativní procesy stále vztahují k objektu? Hlavní koncepty, kterými Brady „objektivizuje“ svůj model, jsou **nezainteresovanost** a tzv. **správné představování si** (*imagining well*). První z nich, kantovská nezainteresovanost, osvobozuje podle Brady estetické oceňování od čistě praktického a neinstrumentálního zaměření, míří na lidskou slabost, zaujatost či sklon k požitkářství. Brady koncept obhájí a vymezuje se proti snahám vnímat jej jako přístup, který činí oce-

43) Brady, E.: Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/1998, s. 143.

44) Tamtéž, s. 144.

45) K estetické pravdě nedocházíme způsobem, jakým se to obvykle děje v přírodních vědách či filosofii, ale spíše prostřednictvím zintenzivnění estetické zkušenosti.

46) Tamtéž, s. 144.

ňovatele pasivním či distancovaným.⁴⁷ Spíše jej distancuje od jeho vlastních slabostí, zájmů a automatizovaného přístupu. Ve skutečnosti „... se jedná o aktivní nestrannost nezainteresovanosti, která vyklidí hřiště pro svobodnou hru imaginace a zároveň je v pohotovosti v případě požitkářského přístupu“.⁴⁸ Nezainteresovanost nám tak pomáhá vyvarovat se zbloudilých myšlenek, které narušují naši estetickou kontemplaci.⁴⁹

Druhý koncept – správné představování si – se vymezuje proti scestné imaginaci. Brady tvrdí, že spíše pronikavá než mdlá percepce umožňuje objevit estetické hodnoty pustiny, imaginace se zdokonaluje praxí, která nás postupně učí odhadovat relevanci našeho oceňování. „*Správné představování si propojuje připravený estetický potenciál s citem čeho si všimnout a kde připnout křídla imaginace.*“⁵⁰ Takto můžeme zabránit plytkým, naivním či sentimentálním reakcím. „*Představujeme-li si jehně v dětských šatičkách, můžeme na první pohled zdůraznit estetickou pravdu jeho nevinnosti, ale jedná se o sentimentální odezvu, která má daleko k adekvátnímu ocenění. Praxe správného představování si nám má pomoci udržet pozornost ve vazbě na objekt. Imaginace tedy za těchto okolností může být hodnotnou alternativou.*“⁵¹

Brady se tématu oceňování environmentu věnuje pravděpodobně nejkomplexněji a nejadekvátněji ze všech autorů. Téměř jako jediná totiž propojuje své bádání hlouběji s filosoficko-estetickou teorií a věnuje se detailněji procesu estetické recepcce. Také se velmi důsledně věnuje konceptu nezainteresovanosti a připomíná jeho důležitý reflexivní rozměr, kvůli kterému si tento koncept i v současnosti udržuje svou pozici faktoru, který odlišuje estetickou zkušenost od jiných.

47) Podrobněji se nezainteresovanosti věnuje ve svém článku Brady, E.: Don't Eat the Daisies: Disinterestedness and the Situated Aesthetic, v: *Environmental Values*, 1/1998, s. 97–114. Zde obhájí nezainteresovanost proti obvinění, že nabádá hodnotitele k pasivitě a tzv. tupému pohledu krávy (*blank cow-like stare*).

48) Brady, E.: Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/1998, s. 145.

49) Při procházení po pláži například nepřemýšlíme nad tím, které mušle budeme sbírat, jakmile přijde odliv. Brady, E.: Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/1998, s. 145.

50) Tamtéž, s. 146.

51) Tamtéž, s. 146.

Poněkud stranou pak stojí estetika Arnolda Berleanta, který nesouhlasí ani s přístupem kognitivistů, ani s přístupem nekognitivistů. Těm prvním vytýká to co i klasické estetice – důraz na objektivismus a univerzalizmus estetického hodnocení. Za sporný též považuje limitovaný rozsah zkušeností, které se ke kognitivnímu oceňování vážou, a způsob, jakým jsou poznatky do estetického hodnocení včleněny. Nekognitivisty zase kritizuje za přílišné upnutí se na vysoce subjektivní odezvu, nerozpoznávající sociální a kulturní faktory. Berleant navrhuje alternativní uchopení, syntézu vědeckého a uměleckého přístupu.⁵² Z vědeckého kognitivismu přebírá důraz na poznání funkce, procesu, kontextu nebo chování, tedy biologickou část vědeckého poznání. Tyto znalosti jsou percepčně zachytitelné a Berleant se domnívá, že informace z jiných oblastí přírodních věd nejsou pro estetické hodnocení relevantní, protože se nedají smyslově uchopit.⁵³ Umění nás zase směřuje k citlivému vnímání a rozvíjení naší imaginace, proto Berleant vidí ve spojení těchto dvou složek základ kritického hodnocení krajiny.

Důležité však pro něj zůstává roztržštění dualismu člověk-prostředí. Environment už nedělí na přírodní a lidský jako jiní estetici, ale chápe jej jako jednolité celek, který se navíc prolíná se subjektem-vnímatelem. Jeho definici environmentu nevystihuje žádný zaužívaný termín, protože v prostředí vidí vzájemné provázání naší percepce, organismů a místa. Člověk v prostředí není *umístěn*, ale je jeho *kontinuem*.⁵⁴ Environment podle Berleanta není vzdáleným místem, které máme ve zvyku pozorovat s odstupem, ale „...rozplývá se do komplexní sítě vztahů, propojení a kontinuit těch fyzických, sociálních a kulturních okolností, které popisují mé aktivity, reakce a povědomí a tvarují náplň mého života“.⁵⁵ Naše hodnocení proto musí být hodnocením

52) Berleant navrhuje i tradiční rozdělení vědy na *Naturwissenschaften* a *Geisteswissenschaften*, tedy striktní separování věd přírodních a kulturních, které pochopitelně chápe pro tak definovanou oblast zájmu, jak ji postavil, jako neopodstatněnou.

53) Berleant sice zmiňuje jenom biologii, a ne třeba geologii nebo ekologii, pravděpodobně by však považoval za relevantní i tyto přírodovědné obory, protože i ony podávají informace o smyslově zachytitelných objektech anebo prostředí. Viz Berleant, A.: *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*. Kansas: University Press Kansas 1997, s. 22–23.

54) Berleant, A.: *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press 1992, s. 10.

55) Tamtéž, s. 4.

aktivního participanta v prostředí, musí vycházet z předpokladu, že v krajině nejenom žijeme, ale tvoříme v ní hodnoty. Estetická kritika environmentu se tak v širším kontextu podle Berleanta stává i kritikou naší civilizace.

Berleant takovouto živou estetickou zkušenost nazývá **estetikou angažovanosti** (*aesthetics of engagement*). Právě tento koncept by měl výše zmíněnou kritiku oddělení člověka od přírody odstranit, neboť estetické hodnocení staví na bdělé, zainteresované zkušenosti. To je v protikladu s kontemplativním a nezainteresovaným pojetím estetického prožitku vycházejícím z kantovské tradice, jež jsme viděli třeba u Emily Brady.⁵⁶ Estetická angažovanost je zkušeností fyzické přítomnosti, je participativní a čerpá z mnohohmyslové pozornosti jedince, jenž se v environmentu pohybuje.⁵⁷ Přítomný moment je zároveň spoluutvářen minulými zkušenostmi a vědomostmi: „Každý vnímatel danou situaci formuje nejenom skrze percepční aktivitu, ale i neviditelným rozměrem minulých zkušeností, vzpomínek a znalostí. Je to celý soubor osobních a kulturních faktorů, které – ať jsme si toho vědomi, nebo nikoliv – zabarvují naši aktivní smyslovou zkušenost.“⁵⁸

Berleantovy texty jsou zajímavé zejména proto, že přinášejí zcela nové pojetí estetického hodnocení, postavené na odmítnutí dichotomie člověk-příroda a subjekt-objekt. Berleant navíc dokázal na estetiku nahlížet jako na něco nikoliv exkluzivního, nýbrž jako na disciplínu, kterou mohou jiné vědecké obory v mnohém pozitivně ovlivnit. Jeho rozptýlení hranic mezi subjektem a objektem přineslo do soudobé estetické teorie množství otázek. Estetika postavená na holistickém pojetí environmentu a jednotícím uchopení estetického hodnocení různých typů prostředí nebo kontextů však s sebou nese i negativa. Berleant sice zavrhuje kontemplativní mód estetické zkušenosti i nezainteresovanost – připomeňme, že oba koncepty jsou pro

56) Podrobněji se k problému kantovské nezainteresovanosti v environmentální estetice vracíme v poslední kapitole.

57) Berleant, A.: Reconsidering Scenic Beauty, v: *Environmental Values*, 19/2010, s. 335–350. Takovýto multismyslový aktivní zážitek, kdy se neustále mění naše poloha, úhel pohledu nebo se proměňuje prostředí (zabarvením, osvětlením, pohybem jeho částí) zároveň podle Berleanta nemůže být objektivně esteticky uchopitelný. Je totiž podmíněn pluralitou různorodých estetických preferencí jednotlivců a vnějšími podmínkami, které tyto preference vytvářejí. Berleant je tedy obhájcem subjektivismu v estetickém hodnocení environmentu.

58) Tamtéž, s. 345.

estetickou teorii zásadními a dobře ukotvenými modely –, ale nepředkládá žádné alternativy, jak oddělit estetické hodnocení od jiných typů zkušeností a jak konkrétně by mělo ono všeobjímající hodnocení vypadat.

S odstupem času by se dalo říci, že diskuze započatá Carlsonovým prvním textem (1979) se až příliš polarizovala na dva tábory, které z většiny nepromýšlely možné vzájemné obohacení.⁵⁹ V tom spatřujeme výrazné ochuzení estetické teorie a domníváme se, že tyto dva přístupy mohou vedle sebe fungovat paralelně a vzájemně se doplňovat. V podobném duchu se nese i jeden z prvních textů environmentální estetiky, Hepburnův článek *Současná estetika a opomíjení přírodní krásy* (1966), ve kterém autor přirozeně pracuje s oběma polohami estetické zkušenosti. Jejich vzájemnou součinnost zastřešuje pojmem „**uvědomění si**“ (*to realize*), stavem, kdy se objekty nebo jevy pro naši percepci zviditelňují. *Uvědomění si* nám pomáhá vytvářet jednotlivé asociace, které jsou zároveň vedeny pravdivostí. Hepburn zdůrazňuje, že odkaz k pravdivosti je **zabudován** (*built-in*) v uvědomování si estetických vlastností, což dokládá na následujícím příkladě: Procházím se po mokřím písku na opuštěné pláži, vnímám pocit divokosti a radostné prázdnoty. Vtom si ale *uvědomím*, proč je ten písek vlhký – kvůli přílivu poháněnému silou měsíce. Můj estetický postoj je obohacen o *znepokojivou zvláštnost* (*disturbing weirdness*) protože odhalím, že se ocitám na místě, které je zbytek dne zalito vodou.⁶⁰ Tento příklad má ke kognitivnímu přístupu hodně blízko, zdůrazňuje poznání pro hlubší estetickou zkušenost.

Vztah mezi *uvědoměním si* a pravdivostí je tedy velmi blízký: z dálky pozorujeme sílu a pevnost kmene stromů. Ale když k němu přistoupíme blíž, *uvědomíme si*, že je shnilý a poškozený. Oba dva momenty můžeme nazvat estetickou zkušeností, v obou případech jsme oceňovali zjevné vlastnosti objektu a oba můžeme považovat za legitimní. Lhostejnost k pravdě může být

59) Výjimkou je Noël Carroll, který usiloval o jisté sblížení kognitivistického a nekognitivistického přístupu a neodmítal relevanci kognitivní složky v našem estetickém hodnocení. Taktéž Emily Bready znalosti nevyklučuje, ač jim přikládá podstatně menší význam než kognitivisté.

60) Hepburn, R.: *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, v: Williams, B., Montefiore, A.: *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul 1966, s. 295.

částí naší definice estetického. I tak se ale Hepburn domnívá, že druhý moment je pro nás cennější. Pokud totiž chceme, aby byly naše estetické zkušenosti stabilní, měli bychom se snažit uchopit objekt nebo scénu co nejdůsledněji, aby nové informace neodhalovaly, že jsou naše vjemy postaveny na iluzi. Krásu přírody můžeme stupňovat podobně jako krásu umění od jednoduché ke složité a estetický soud, zahrnující pravdivé znalosti o objektech, patří podle Hepburna ke stupňům vyšším.

Tento nárok na pravdivost našeho estetického oceňování, jak píše Hepburn ve svém novějším textu (1996), však může, ale nemusí mít kognitivní charakter. Onu pravdivost naší estetické zkušenosti není nutné hledat ve vědě a „kolonizovat“ estetický soud pravdivými tvrzeními z jiných oborů, ale můžeme ji nalézt právě v neustálém vracení se a zjemňování estetického prožitku, jenž by měl podle Hepburna vytvořit stabilní estetický vztah člověka k přírodě.⁶¹ Přistoupení ke kmeni stromu, zmiňované výše, je další možností našeho estetického zakoušení, a my se musíme naučit tyto možnosti rozpoznávat. Hepburn nenamítá, že by ekologické, geologické, biologické nebo jiné poznatky o přírodě nebyly pro její estetické hodnocení relevantní. Vadí mu ale, že jim někteří estetiци dávají autoritu k potlačování jiných elementů. Věda nakonec nabízí jen jistý úhel percepce, který značně racionalizuje vnímanou realitu. Estetická zkušenost oproti tomu podle něj obohacuje jemnou schopnost rozlišování.⁶²

V estetickém hodnocení přírody je podle Hepburna nesmírně důležité neustálé balancování mezi jednotlivými typy zkušenosti. Někdy je například těžké odhadnout, zdali ono *uvědomění si* přispívá k plnější estetické kontemplaci, nebo nikoliv. Rozměr *uvědomování si* totiž někdy může být poměrně rozsáhlý a v jistém momentu pro estetické oceňování negativní. Často tedy jde o hledání kompromisů a vyváženosti: „*V některých případech si můžeme říci: ‚Toto je nejbliž, kam můžu ve svém úsilí o vynalézavé oživení toho, co o objektu vím, dojít. Mé uvědomění pořád není příliš adekvátní mému poznání; ale pokud bych šel tímto směrem jen trochu dál, mohl bych zcela ztratit kontakt s pohledy, zvuky nebo pohyby viditelného světa, viděného z lidského úhlu pohledu. A to by ochudilo, ne obohatilo mou estetickou*

61) Hepburn, R.: Landscape and the Metaphorical Imagination, v: *Environmental Values*, 5/1996, s. 191–204.

62) Tamtéž.

zkušenost.“⁶³ Důležité pro Hepburnovu estetickou koncepci je úsilí o rozlišení vážného od triviálního estetického hodnocení přírody,⁶⁴ přičemž jenom první z nich nám může poskytnout hloubavou a pravdivou kontemplaci. Naše pozornost může mít různé podoby – může být pečlivá i nedbalá, rozlišovací nebo nenáročná, živá nebo líná. A právě v posuzování těchto atributů tkví rozhodnutí o tom, zda je náš pohled na přírodu zkreslený, nebo nikoli. Za důsledným estetickým soudem stojí trénink a citlivost správně přesouvat *zaměření* naší pozornosti.

V takovémto pojetí spatřujeme příslib pro adekvátní rozvíjení našeho estetického oceňování přírody. Neupřednostňuje ani jeden z výše diskutovaných přístupů a zdůrazňuje svébytnost estetické zkušenosti. Hepburnovo *uvědomění* si nás směřuje k vhodnému estetickému oceňování, k němuž nám dopomáhá jak kognitivní, tak nekognitivní přístup. Zároveň jej nemůžeme chápat jako normu, ale spíše jako cestu k vytváření estetické senzitivity. Tato cesta je často o zvažování různých možností a vybírání té nejvhodnější, proto je ze své podstaty otevřená a nekončící stejně jako bohatost impulsů, které se k nám z okolního prostředí dostávají. V současné diskuzi na poli environmentální estetiky se už polarita mezi kognitivismem a nekognitivismem vytrácí a pozornost se obrací k dílčím tématům, nicméně onen výchozí bod, kterým pátrání po povaze estetického oceňování přírody bezesporu je, stále zůstává otevřeným.

63) Hepburn, R.: *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, v: Williams, B., Montefiore, A.: *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul 1966, s. 307.

64) Detailnější popis triviálního a vážného estetického hodnocení nabízí autor v Hepburn, R.: *Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature*, v: Kemal, S. (ed.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.

3. Narativní a ambientní dimenze estetické hodnoty environmentu

Kateřina Pařízková

„V prosinci roku 1968 jsme mohli poprvé spatřit, jak tohle stabilní a bezpečné místo vypadá. Appolo 8 kroužilo kolem Měsíce a astronauti fotografovali místa, kde by mohly přistát další výpravy. Během čtvrtého obletu se velitel Frank Borman rozhodl stočit loď tak, aby okna směřovala k měsíčnímu obzoru – potřeboval to kvůli upřesnění polohy. Jenže místo toho se před ním rozevřel pohled na vycházející Zemi. ‚Bože, tamhle vychází Země,‘ zvolal. Další člen posádky, Bill Anders, popadl fotoaparát a stiskl spoušť. Jeho snímek, možná nejikoničtější fotografie vůbec, byl později pojmenován Východ Země. Je na něm modrobílý oblázek vznášející se na pozadí nedozírného vesmíru, který stoupá nad pustý Měsíc bez známky života. Borman později prohlásil, že to byl ‚ten nejnádhernější pohled mého života, který mě vzal za srdce a zaplavil tesknou touhou a nesmírným steskem po domově. Bylo to to jediné v celém vesmíru, co mělo nějakou barvu. Všechno ostatní bylo buď bílé, nebo černé. Jen Země ne.‘ Třetí člen posádky, Jim Lovell, to vyjádřil jednodušeji: Země mu připadala jako ‚nádherná oáza‘.“¹

1) McKibben, B.: *Eaarth: Making a Life on a Tough New Planet*. New York: Henry Holt and Company 2010, s. 10–11.



Obr. 3: Východ Země (*Earthrise*) je jméno fotografie Země, pořízené kosmonautem Billem Andersem roku 1968 z vesmírné lodi Apollo 8 v průběhu letu na Měsíc a zase zpět. Foto: Bill Anders, NASA (www.upload.wikimedia.org).

Ve své knize *Země* (2010) Bill McKibben popisuje důležitý moment vztahu člověka k planetě Zemi. Než bylo Appolo 8 vystřeleno do vesmíru, byl kosmonaut, stejně jako každý člověk na planetě, její součástí – ponořen v určitém jejím výseku a Země byla jeho životním prostředím. Při pohledu z vesmíru se však náhle Frank Borman a Bill Anders ocitají ve zcela nové pozici –

Země před nimi poprvé doslova „vychází“ – tento „modrobílý oblázek“ již tedy není prostředím, ale objektem.²

Zkušenost kosmonautů nazvěme jako estetickou. Každodenní realita kosmonautů byla narušena a oni konfrontováni se zcela novou perspektivou.³ To, čeho byli ještě nedávno součástí, v čem byli ponořeni, se najednou objevuje v dálce před nimi. Uvedme z psychologie a filosofie vnímání známý faktor tzv. „figury a pozadí“ – při vnímání jakéhokoli objektu (figury) se tento jeví vždy na určitém pozadí. Budeme-li považovat estetickou zkušenost „jako konkrétní a individuální prožitek estetického objektu“,⁴ ve zmíněném úryvku se Země jako estetický objekt objevuje kosmonautům na pozadí vesmíru.

Podobně jakýkoli objekt na povrchu planety Země se nám jeví ve vztahu ke svému pozadí/prostředí. Avšak možnost uchopit samo pozadí a učinit z něj předmět našeho oceňování, se jeví jako nemožná. Prostředí je souborem objektů, z nichž by ani jeden neměl být v našem oceňování dominantní. Přestože se tedy v textech environmentálních estetiků setkáváme s „estetickými hodnotami environmentu“, ve skutečnosti se jakýkoli „environment v centru estetické pozornosti“ jeví z hlediska teorie jako problematický.

Na tento paradox oceňování prostředí upozorňuje Francis E. Sparshott v eseji *Figuring the Ground* (1972). Samotný environment je něčím, co ve vnímání naší každodenní reality ustupuje do pozadí.⁵ Sparshott charakterizuje

2) Podobně jako v případě „modrobílého oblázku“ se první a nejznámější snímek plně osvětlené Země z prosince roku 1972 před kosmonauty zjevil jako „modrá skleněnka“ (*Blue Marble*), po které byl také pojmenován (viz obr. 5).

3) Za estetickou kvalitu můžeme považovat něco, co nás oslovuje a má tendenci narušit nám spojitý tok každodenních činností. Může se jednat pouze o určité ozvláštnění praktické či kognitivní zkušenosti. Toto „cosi navíc“, co překračuje náš utilitárně-manipulativní přístup, je jakousi možností, aby se stalo krystalizačním centrem hlubší estetické zkušenosti. Dadejčík, O., Zuska, V.: Více než příběh: dvojdimenzionální estetika lesa, v: Stibral, K., Dadejčík, O., Peprník, M. (eds.): *Kauza les: Environment jako estetický problém*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 2010, s. 164. V uvedeném případě vzletu do vesmíru je estetická zkušenost navozena jaksí „lehce“, neboť si lze jen stěží představit, že by takový zážitek byl snadno ignorován.

4) Zuska, V.: *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton 2001, s. 36.

5) Sparshott, F. E.: *Figuring the Ground: Notes on Some Problems of the Aesthetic Environment*, v: *Journal of Aesthetic education*, 6/1972, s. 13–14.

naši zkušenost s environmentem jako **pozad'ovou**.⁶ Klade si pak otázku, jak můžeme zakoušet něco, co je pozadím a čeho si téměř nejsme vědomi?

Carlson, zástupce kognitivistické větve environmentální estetiky, má na proces estetického hodnocení pozadí zdánlivě neproblematický názor – dle něj stačí uchopit upozaděné prostředí a udělat z něho nápadné popředí (*obtrusive foreground*) – „*naskytne se nám tak možnost ocenit všechno, co se v environmentu nachází a nic nezůstane opomenuto*“.⁷ Přístup, který Carlson navrhuje, by se dal popsat jako postupné „rozsvěcování“ a propojování významů.⁸ Carlson čerpá z oceňování umění 20. století, které má na rozdíl od jím kritizovaného formalistického umění konceptuální povahu. Pokud jsme konfrontováni s dílem, jako je například známý „readymade“ objekt Duchampova *Fontána* (1917), forma samotná nám nic neřekne, musíme se opřít o **příběh** (*story*) vztahující se k objektu. Tyto příběhy vedou dle něj k adekvátnějšímu ohodnocení a jsou jakýmsi průvodcem estetickou zkušeností. Proto i přírodu můžeme oceňovat jako výslednici sil, které zapříčinily její současnou podobu.⁹

Navazme na pojetí dvou dimenzí estetické hodnoty soudobé americké filosofky Cheryl Foster (1998). Dle Foster Carlsonův přístup reflektuje pouze část estetické zkušenosti, která souvisí s tzv. **narativní dimenzí estetických hodnot**, a **dimenze ambientní** zůstává Carlsonem opomenuta. Ambientní dimenze estetické hodnoty pak souvisí spíše se zážitkem, který se rozvíjí v přímé konfrontaci, který můžeme připodobnit k zážitku atmosféry spojené s jevem.

6) Sparshott nastiňuje čtyři základní vztahy člověka ke svému okolí, které podle něj osvětlují povahu environmentu: vztah uživatele k užívanému; vztah cestovatele k místu/cíli cesty; vztah subjektu a objektu ve smyslu vnímajícího a vnímaného; a poslední, čtvrtý vztah je pak vztah jedince k jeho okolí, vztah organismu k jeho přirozenému prostředí, jehož je zároveň součástí. Právě poslední ze zmíněných vztahů hodnotí Sparshott jako nejadekvátnějšího adepta zrcadlícího pravou povahu environmentu. Tamtéž, s. 12.

7) Carlson, A.: Appreciation and the Natural Environment, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3/1979, s. 272.

8) Tento koncept Carlson pojmenovává jako tzv. **oceňování řádu** (*order appreciation*). Carlson, A.: Appreciating Art and Appreciating Nature, v: Kernal, S., Gaskell, I. (eds.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 213.

9) Tamtéž.

Narativní dimenze dle Foster „svazuje vnímatelné rysy přírodního prostředí s nejrůznějšími konceptuálními rámci a lokalizuje estetickou hodnotu ve schopnosti vnímatele vykonávat oceňující soudy týkající se určitých rysů přírody v rámci či odkazem ke kontextům, prostřednictvím kterých jsou nahlíženy“.¹⁰ Environment tak považujeme za pole fascinujících mytologických, historických nebo vědeckých příběhů, které nám pomáhají porozumět a představit si, co krajina odhaluje skrze svůj povrch.¹¹ Jak poznamenává další obhájce kognitivismu Holmes Rolston III: „Bez vědy nemáme žádné ponětí o hloubce času, ani o geologické či evoluční historii a minimum o ekologii. Věda kultivuje zvyk prozkoumávat dění v přírodě nejen z blízka, ale i v dávných dobách.“¹² Hloubka času v pozadí formálních a percepčních rysů nemůže být „viděna“, a tudíž podle Rolstona III musí být rozuměna. Můžeme být alespoň zprostředkovaně svědky „neviděného pochodu událostí a procesů, které v historii environment utvářely“.¹³ Rolston a Carlson upřednostňují „značkování“ environmentu kontextem přírodních věd, podobný přístup, avšak založený na znalostech kulturní historie, obhájuje i Yuriko Saito.¹⁴

Způsob oceňování environmentu pomocí určitého příběhu má však svá úskalí – jak si všímá Foster, Carlson si ve skutečnosti neuvědomuje, že jeho koncept oceňování řádu, který má zajistit objektivitu hodnocení, ve skutečnosti zaměstnává metaforu příběhu.¹⁵ Pokud reflektujeme prostředí pouze jako systém vzájemně na sebe odkazujících indexů, zkušenost může končit tzv. **indexikálním bludem** (*indexical falacy*) – tedy stavem, kdy všechny estetické hodnoty „zkolabují“ do pouze narativní dimenze, tedy do pouhé

10) Foster, Ch.: The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Special Issue: Environmental Aesthetics*, 2/1998, s. 128.

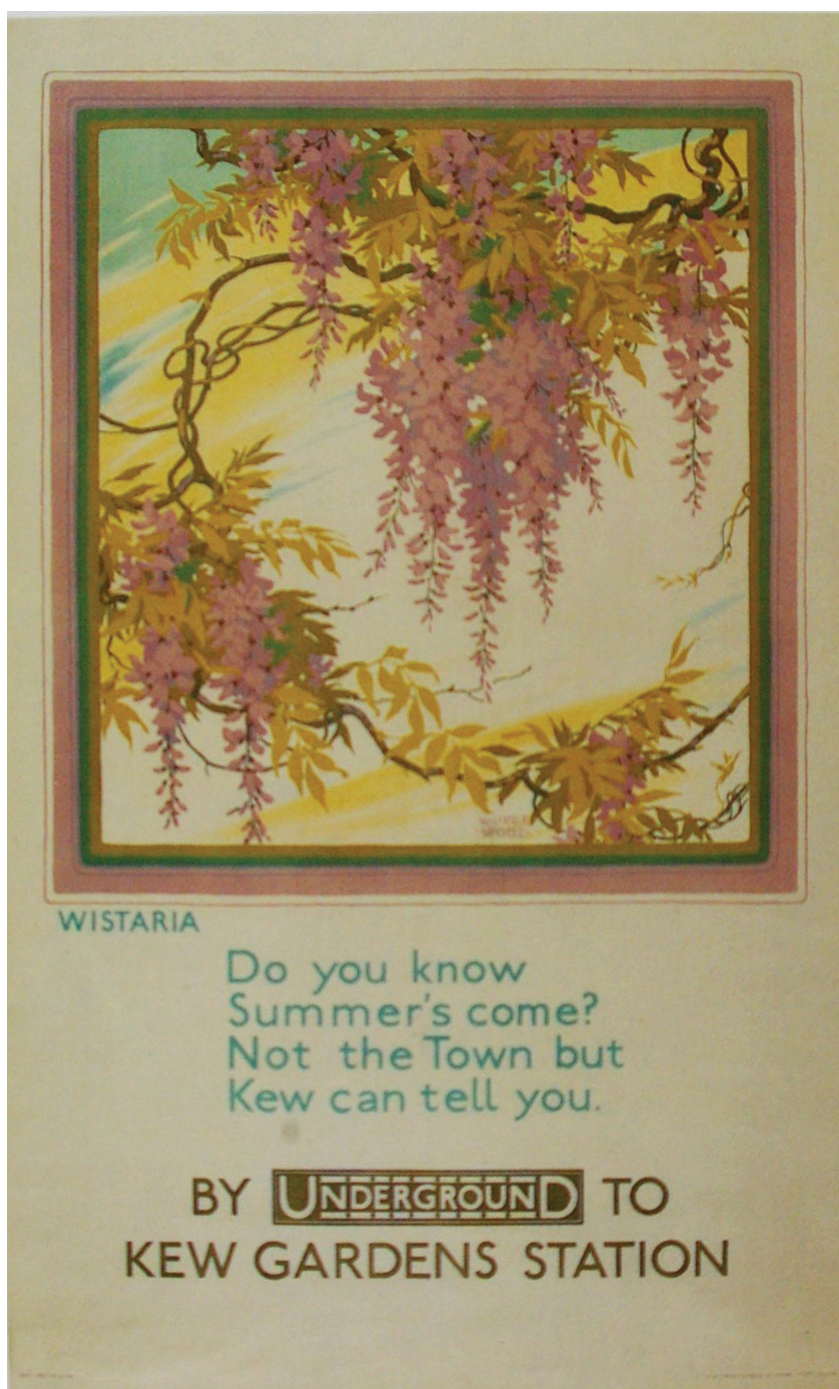
11) Tamtéž.

12) Rolston III, H.: Does Aesthetics Appreciation of Landscape Need to be Science-Based? v: *The British Journal of Aesthetics*, 35/1995, s. 376.

13) Tamtéž.

14) Například viz Saito, Y.: *The Aesthetics Appreciation of Nature: Western and Japanese Perspectives*. Madison: University of Wisconsin-Madison 1983.

15) Foster, Ch.: The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Special Issue: Environmental Aesthetics*, 2/1998, s. 128.



Obr. 4: Fotografie z propagačního plakátu londýnských dopravních podniků z roku 1929 ze sbírek Muzea dopravy v Londýně, který měl sloužit jako lákadlo k návštěvě Královské zahrady Kew, ležící na stanici metra „Kew Gardens“. Plakát s malbou od Wilfreda Wooda obsahuje báseň: „Je tu léto / všimli jste si? / Město vám to nepoví, / zato Kew ano.“

indexikální exprese procesů a souvislostí.¹⁶ Takto třeba podle Foster funguje forma mraku *cumulus* jako index konvektivního proudění vzduchu. Podobně žlutá barva slouží jako index javorového listu, který se zbavuje živin.¹⁷ Určitou jednostrannost narativní dimenze vystihuje i příklad popisu podzimní proměny různých opadavých stromů v Nové Anglii:

„Jak list stárne, růstový hormon auxin přestává pracovat a buňky na bázi řapíku se rozdělí. Dvě či tři řady malých buňek ležících v pravých úhlech k ose řapíku reagují s vodou, poté se oddělí a nechají řapík viset pouze na pár vláčknech xylému. Přijde lehký vítr, a listy jsou uneseny větrem.“¹⁸

Ať už se jedná o neviděné změny v pozadí zapřičiňující opad listů, či například proces chromatických změn v podzimních listech na škále od zelené po žlutou, oranžovou a ombré, tento přístup vynáší na povrch dynamický a neviděný proces buněčných změn, jehož nemůžeme být přímými svědky. Avšak, jak doplňuje Foster, zcela nám zabráňuje zažít a vnímat, co je to vlastně podzim či sezóna (viz obr. 4).¹⁹ Ve výsledku pak pouze nereflektovaně přidáváme data do „obchodu komunikatibilních znalostí světa“,²⁰ a naše estetické oceňování postrádá hloubku.²¹ Podle Foster přehnaný důraz

16) Tamtéž, s. 131–132. Zde chápeme index jako druh znaku, kdy mezi znakem a jím označovaným objektem existuje věčná souvislost. Tak nás například postavy hráčů ve hře zajímají jen jako zástupci svých rolí. V případě narativní dimenze v souvislosti s přírodou se naše setrvání u objektu může vyčerpat rozpoznáním v rámci kontextu či referencí k dalšímu indexu.

17) Foster, Ch.: The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Special Issue: Environmental Aesthetics*, 2/1998, s. 131.

18) Ackerman, D.: *A Natural History of the Senses*. New York: Vintage Book 1991, s. 259, cit. dle Foster, Ch.: The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Special Issue: Environmental Aesthetics*, 2/1998, s. 131.

19) Foster, Ch.: The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Special Issue: Environmental Aesthetics*, 2/1998, s. 130.

20) Tamtéž, s. 131.

21) Nevzdálíme se příliš, dáme-li toto negativum do souvislosti s pojetím tzv. postmoderního diváka. Ten vytváří sérii larválních, dále se nerozvíjejících estetických objektů, nebo je

na narativní dimenzi zrcadlí význam, jaký kognitivisté přisuzují informaci. Tato preference má pak navíc být ukázkou toho, jak současná kultura vnímá adekvátní konstituci znalostí – chceme-li argumentovat ve prospěch estetických hodnot environmentu, musíme mít důvěru, že premisy našich argumentů zůstanou pevně podloženy – v případě narativní dimenze je podstatně snazší mluvit o „**estetické znalosti**“.²²

Doposud jsme se věnovali estetickému oceňování pozadí způsobem, kdy z pozadí učiníme nápadné popředí formou sítě různých významů – takto „protkaný“ environment můžeme přirovnat k souhvězdím ve vesmíru. V případě indexikálního bludu však dochází ke zneviditelnění komplementární dimenze ambientní, což může vést k úplnému zastínění jevů, které se obtížně „hlásí o slovo“ – podobně vedle hvězd nacházíme ve vesmíru i daleko rozsáhlejší temnou hmotu.

Zaměříme se nyní blíže na druhou dimenzi estetické hodnoty – **ambientní**. „*V ambientní dimenzi ustupuje environment jako index konceptuálních rámců do pozadí a my se střetáváme s přírodou jako s odhalujícím se vnějškem, místem, kde se zkušenost nás samých drasticky vzdaluje každodennosti. [...] Náš zvyk kognitivního třídění do kategorií se rozpadá v otevřené konfrontaci s něčím, co se samo prezentuje, přinejmenším na povrchu, jako radikálně odlišné. [...] tak se alespoň na chvíli zdržujeme toho, abychom vše balili do úhledných kognitivních balíků.*“²³ Foster zdůrazňuje jev **seznámení se** (*acquaintance*). Učí-li svou čtyřletou neter o stromech v jejím okolí, vynechává fakta, která sice vysvětlí mnohé procesy související s životem stromů, a spíše nechá neter „...*těžit ze seznámení*“.²⁴ Citlivost k ambientní dimenzi estetických hodnot může rozvíjet i naši empatii vůči odlišnému. V souvislosti

vůbec nevytváří. Proces je de facto bez završení, bez finální syntézy smyslu – to je nejen bez celkové, ale i bez jakékoli jen trochu komplexnější hodnoty. Dovršování estetické recepce a konstituce estetického objektu, dosažení celkové estetické hodnoty proto zpětně ovlivňuje každodenní život co do hloubky uvědomování si vztahů a hierarchizace hodnot. Viz Foster, Ch.: *The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics*, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Special Issue: Environmental Aesthetics*, 2/1998, s. 123–125.

22) Tamtéž, s. 131.

23) Tamtéž, s. 133.

24) Tamtéž, s. 134.

s postojem lidí k životnímu prostředí mluví Foster o reflexi „prostřednictvím setkání [...], aby mohli zažít ambientní dimenzi estetického oceňování jako pravděpodobně první a nejtrvalejší hodnotu v jejich postoji k přírodnímu světu. Ambientní dimenze estetické hodnoty může fungovat jako katalyzátor zvnitřnění citlivosti k environmentu...”²⁵



Obr. 5: Slavnou fotografii Země s názvem Modrá skleněnka (*Blue Marble*) pořídila 7. 12. 1972 posádka Apolla 17 ze vzdálenosti okolo 45 000 kilometrů. Foto: NASA (www.upload.wikimedia.org).

25) Tamtéž.

Připomeňme metaforu Země jako modrobílého oblázku či modré skleněny. Přestože se zdánlivě jeví, jako by kosmonauti hodnotili pouhé formální kvality, design (připomeňme Carlsonovu kritiku objektového modelu), ve skutečnosti se vyjevuje mnohem více – jsme konfrontováni s jevem, který se před námi doslova **rozbaluje** (*enveloping something*).²⁶ Formální rysy jsou výsledkem množství jevů a vazeb, které by však bez ambientní dimenze estetické hodnoty přišly o svou „plnost“ (viz obr. č. 6).²⁷ Můžeme zde použít přírůbek ke konfrontaci s vysoce informačně koncentrovaným jevem, který náš ve své podstatě nepružný kognitivní aparát neumožňuje převést do podoby komunikovatelných indexů. Možná proto je člověk často nucen vyslovit „vágní“ soud, například týkající se krásy. To však ale neznamená, že by takto „vágnímu“ sdělení nepředcházela hodnotná zkušenost. Jak píše Foster:

*„Narativní dimenze sice vede k epistemologické komunikaci a možná slouží také jako inspirace toho, co si vybereme k prožitku, avšak občas přehlíží, **jak kontemplujeme svět určité konkrétní ztělesněné entity**... Toto hloubání je dle mého názoru mimořádně důležité a jako forma hodnoty zůstává pod teoretizováním a znalostmi jako trvalý zdroj estetické znalosti. Uznání této opomíjené ambientní dimenze zprostředkovává živější přístup k plnému spektru potenciálních estetických hodnot ve vztahu k přírodním environmentům.“*²⁸

26) Foster, Ch.: The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Special Issue: Environmental Aesthetics*, 2/1998, s. 133.

27) Toto tvrzení však, i když by se to zde nabízelo, nelze spojovat s v předchozí kapitole zmínovanými Carlsonovými expresivními vlastnostmi, o které se snaží opřít ve snaze vymezit se vůči kvalitám formálním. Expresivní kvality současně demonstrují jak smyslově vnímatelný povrch, tak i obsah, který objekt „vyzařuje“. Expresivní krása se neopírá jen o fyzický zjev (tzv. mělký význam – *thin sense* – krásy), ale i o jisté vlastnosti, které objekty vyjadřují (tzv. hluboký význam – *thick sense*). Carlson však tvrdí, že pro jejich rozpoznání potřebujeme mít teoretické znalosti. Viz Carlson, A.: *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. Columbia University Press 2009, s. 98.

28) Tamtéž s. 132. Můžeme se setkat i se snahou vymezit rozdíl mezi ambientním/narativním estetickým a taktéž i mimoestetickým, viz Dadejík, O., Zuska, V.: Více než příběh:

Bohužel však podle Foster jedna z nejmocnějších a nejvíce obohacujících zkušeností, zkušenost ambientní, odolává přímému či jasnému jazykovému uchopení.²⁹ Nejsme však zcela bezmocní – při „zrcadlení“ ambientní dimenze se osvědčilo právě umění: „...*překladatelský mechanismus umění nachází cestu artikulace, kde se artikulace nedá nalézt s lehkostí.*“³⁰ Tuto zkušenost přírody můžeme vyjádřit například prostřednictvím metafor:

„Jeden pohled na jarní strom
vás naučí víc o člověku,
morálce, zlu i dobru
než všichni mudrcové světa.“³¹

Zde není přihlédnuto k určité strukturní podobnosti mezi kulturou a přírodou.³² Přestože lidskou aktivitu nelze přirovnat (vědecky) například

dvojdimenzionální estetika lesa, v: Stibral, K., Dadejčík, O., Peprník, M. (eds.): *Kauza les: Environment jako estetický problém*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, s. 177–178. „Mimoestetický prožitek ambientní dimenze“ dokládají případem turisty, jenž se sluní na mořské pláži a zakouší fyziologickou libost z „příjemné homeostázy svého organismu v daném ambientním prostředí“. Zdá se nepřesné hovořit o ambientním prostředí, tedy koncept, který vznikl v estetické zkušenosti, je zde převeden na určitou formu fyzické reality, i když se to v souvislosti se španělským *ambiente* nabízí. Podobně nemluvíme o prostředovém prostředí. Fakt, že o této dimenzi můžeme mluvit, dle nás již předpokládá estetický prožitek, proto se domníváme, že ambientní požitek je vždy estetický. Neboť již samotné slovo „podzim“, „environment“ či ambientní dimenze předpokládá určitý stupeň reflexe. V opačném případě se v prostředí nacházíme, ale nereflktujeme jej. V souvislosti s tímto vezmeme například v potaz nový hudební žánr *ambient*, který zprostředkovává zvuky prostředí jako formu „hudby“.

29) Tamtéž, s. 128.

30) Připomeňme, že většina environmentálních estetiků považuje za nezbytné pro adekvátní ocenění přírody užívat jiný rámec hodnocení než pro umění.

31) Wordsworth, W.: *The Complete Poetical Works*. London: Macmillan and Co. 1888; Bartleby.com 1999. Dostupné na: www.bartleby.com/145/ (staženo 15. 10. 2014).

32) Expresivní kvality přírody a jejich pojetí skrze metaforu (přenášení významu na základě strukturální podobnosti) podrobněji rozvádí Jane Howarth ve svém článku *Nature's Moods*, viz: Howarth, J. M.: *Nature's Moods*, v: *British Journal of Aesthetics*, 2/1995. Klade si otázku, co znamenají slovní spojení jako „zamračená obloha“, „melancholický podzim“ nebo „hravý

k aktivitě vody, můžeme pomocí této metafory reflektovat určitý ideál – můžeme mluvit o „*poddajné integraci našich aktivit v proudu našeho života*“.³³ „*Tak jako metafora v básni inspiruje čtenáře k reflexi prismatem věci jiné, stejně tak přírodní fenomén pro toho, kdo jej čte poeticky, náleží k slovníku symbolů, které pobízejí k reflexím a propůjčují jim naléhavost, kterou by si jinak neužili.*“³⁴ Podobně i metafora Země jako modré skleněny nekončí u srovnání Země s kuličkou na hraní.

Můžeme si všimnout, že v rámci environmentální estetiky nám koncept narativní a ambientní dimenze ukazuje negativa jednostranných přístupů kognitivistů i nekognitivistů. V případě pouze kognitivistického důrazu na znalosti (srovnejme se zmíněným důrazem na indexy) hrozí snadné sklouznutí k indexikálnímu bludu. V případě důrazu některých nekognitivistů na prožitek přírody související s ambientní dimenzí estetické hodnoty se setkáváme s obtížnou uchopitelností a komunikovatelností hodnot. Můžeme si všimnout, že pojetí ambientní dimenze je blízké úvahám, které nalézáme u některých nekognitivistů – připomeňme koncept „být pohnut přírodou“ Nöela Carrolla a „přírodní tajemnosti“ Stana Godlovitche.

Přestože Foster zmiňuje nebezpečí indexikálního bludu, jsou pro ni obě dimenze stejně hodnotné: „*Ani jeden z přístupů ve své izolovanosti nemůže plně artikulovat zkušenost s přírodou...*“³⁵ Její snahou je spíše upozornit na nebezpečí převládající dominance dimenze narativní. V názoru na komplementaritu obou dimenzí nacházíme podobnost s myšlenkami R. Hepburna.

potůček“. Je původ těchto spojení v přírodě samotné, v nás, anebo v našem vztahu či interakci s ní? A pokud se jedná o vztah, jaký je to typ vztahu?

Hepburn se zase věnuje mysticismu naší „jednoty“ s přírodou a v souvislosti s fenoménem metafory upozorňuje, že člověk skrze to, jakým způsobem přiřazuje emoce přírodě a přírodní fenomény člověku, humanizuje přírodu a zároveň zpřirodňuje člověka. Viz: Hepburn, R. W.: *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, v: Williams, B., Montefiore, A. (eds.): *British Analytical Philosophy*. London: Routledge & Kegan Paul 1966.

33) Cooper, D. *The idea of Environment*, v: Cooper, D. E., Palmer, J. A. (eds.): *The Environment in Questions*. London: Routledge 1992, s. 174.

34) Tamtéž, s. 174.

35) Foster, Ch.: *The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics*, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Special Issue: Environmental Aesthetics*, 2/1998, s. 128.



Obr. 6: Úvahu nad fotografií o povaze ambientní a narativní dimenze estetických hodnot necháváme na čtenáři. Foto: Petr Foltýn (www.petrfoityn.com).

Jak jsme zmiňovali v druhé kapitole, Hepburn v jedné ze svých studií navrhuje balancování, které je dle něj při estetickém soudu časté a nutné. Připomeňme citovaný úryvek: „V některých případech si můžeme říci: *„Toto je nejbliž, kam můžu ve svém úsilí o vynalézavé oživení toho, co o objektu vím, dojít. Mé uvědomění pořád není příliš adekvátní mým vědomostem; ale pokud bych šel tímto směrem jen trochu dál, mohl bych zcela ztratit kontakt s pohledy, zvuky nebo pohyby viditelného světa, viděného*

z lidského úhlu pohledu. A to by ochudilo, ne obohatilo mou estetickou zkušenost.“³⁶ Vrátime-li se zpět ke Sparshottovi a jeho paradoxu oceňování pozadí, zdá se, že součinnost ambientní a narativní dimenze estetických hodnot tento paradox částečně řeší. My se však navíc domníváme, jak bude řešeno později, že v tomto případě hraje důležitější roli ambientní dimenze estetické hodnoty a narativní dimenze pak spíš slouží jako jakýsi nástroj, který však, stává-li se skutečností samotnou, nás vede ke zmíněnému indexikálnímu bludu.

Druh estetické znalosti

Zastavme se na chvíli u otázky, jaká znalost může plynout z ambientní zkušenosti. Uvedme příklad poznání „červené věci“ Franka Jacksona (2003): vědkyně Mary, která nikdy neviděla červenou věc, může mít velmi podrobné vědomosti o tom, k jakým procesům dochází v nervovém systému člověka, který červenou věc vidí. Z osobní zkušenosti však plyne zcela odlišná znalost.³⁷ Podobné úvahy jako o dvou dimenzích estetické hodnoty a potřebě „vzájemně korigovat jednu dimenzi druhou“ nalézáme i v epistemologicky zaměřeném pojetí **nekritické** (předanalytické) a **kritické evidence** Stephena C. Peppera (1942), týkající se povahy a počátků vývoje poznání.³⁸ Nekritická evidence, chápáná ve smyslu předteoretického poznání, nebývá z většiny pokládána za druh poznání, nýbrž za něco, co má být teprve zpracováno či nahrazeno procesem kritické evidence ve smyslu specializovaného, propracovaného poznání.³⁹ Jak tvrdí Dadejík, „...zbavujeme se tím sice na-

36) Hepburn, R.: Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty, v: Williams, B., Montefiore, A. *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul 1966, s. 307.

37) Viz Jackson, F.: The Knowledge Argument, v: *Richmond Journal of Philosophy*, 3/2003, s. 2.

38) Tamtéž.

39) V případě této široké oblasti předteoretické evidence se Pepper opírá o část filosofické tradice tzv. **zdravého rozumu** (*common sense*). Je nicméně opatrný, neboť jakýkoli termín nám nepomůže vystihnout předteoretickou evidenci adekvátně, neboť „adekvát-

*ivní samozřejmosti, pozbýváme tak však i výsady předreflexivní úrovně evidence, tj. možnosti nechat věci být tak, jak jsou, se všemi obsaženými rozpory a nesoulady.*⁴⁰

Znalost v podobě ambientní dimenze estetické hodnoty pak může být důležitou součástí našeho předteoretického poznání a fungovat podobně jako Pepperova „hladina“, na kterou člověk vždy vyplave, vrátí-li se z hlubokých kognitivních ponorů po vystřízlivění z iluze o odhalitelnosti konečných základů reality do „pravé povahy věcí“.⁴¹ Podobné úvahy o obecném povědomí můžeme nalézt už u Aristotela a později u Anthonyho Ashley Coopera, lorda ze Shaftesbury (1671–1713), který se navíc v návaznosti na Aristotela zmiňuje o „vnitřním oku“ pro nekonečné „skryté/utíkající (*absconded*)“ krásné formy za jednotlivými přírodními objekty“ (viz box 3 v páté kapitole).

Implicitní objasnění tohoto typu rozumění nacházíme i u A. F. Whiteheada (1938), který píše o typicky **estetickém** rozumění našemu prostředí, kdy prožíváme zprvu vágně pociťovanou kvalitu celku, ve kterém teprve později rozlišujeme dílčí detaily. Toto rozumění je podle Whiteheada v protikladu k rozumění **logickému**, kdy poznáváme danou věc z opačného směru – od jednotlivých detailů k abstraktnímu celku.⁴² Pro Whiteheada je estetická zkušenost druhem rozumění environmentu, které není redukovatelné na žádný jiný způsob chápání – estetický zájem udržuje co nejblížší vztah ke konkrétnímu.⁴³ Jak zmiňuje Kaplický:

ně“ pro něj znamená přiklonit se zpět k evidenci kritické. Pepper, C. S.: *World Hypotheses. A Study in Evidence*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1942, s. 39.

40) Dadejík, O.: *Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině dvacátého století. Dvě kontroverze: Konec umění a znovuzrození přírodní krásy*. Praha: FF UK 2008 [disertační práce], s. 119. K Pepperovi se detailněji vracíme ve třetí kapitole.

41) Metaforu Pepper používá pro osvětlení povahy nekritické evidence.

42) Whitehead, A. N.: *Modes of Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1938, s. 86–87.

43) S Whiteheadem však podotkněme, že je pravděpodobně utopické myslet si, že environment bude možné poznat beze zbytku. Whitehead, A. N.: *Modes of Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1938, s. 86–87, dle Kaplický, M.: Environment a jeho estetické hodnoty: Sparshott, Carlson, Whitehead, v: Stibral, K., Dadejík, O., Peprník, M. (eds.):

„Na rozdíl od logiky tedy estetika nebude ignorovat základní kvalitativní tón zkušenosti.“⁴⁴

Jevící se příroda chce mlčení

Přestože jak Foster, tak Hepburn zdůrazňují komplementaritu obou dimenzí v naší estetické zkušenosti, domníváme se, že to, k čemu směřuje lidské snažení, je spíše odkrývat dimenzi ambientní, neboť to, co jsme schopni již pojmenovat, předpokládá „vydělení“ z jakéhosi ambientního pel-melu.⁴⁵ V souvislosti s tímto tvrzením proto navažme hlubší úvahou o povaze naší estetické zkušenosti s přírodou.

Německý filosof a estetik Theodor W. Adorno se ve své *Estetické teorii* (1997) věnuje jako v té době jeden z mála i přírodní krásě. Adorno hovoří o tom, že vymezení přírodního krásna se pod tlakem malířství měnilo. Prý se až příliš poznamenávalo, že kýčové obrazy nakazily i samy západy slunce.⁴⁶ Tak přírodní krásno dle něj přechází ve věku svého totálního prostředkování ve svou karikaturu. Zvolání „Ó, jak je příroda krásná!“ pak ve výsledku ruší ocenění přírody, neboť je „napjatou koncentrací, která je přiměřená k uměleckým dílům, nikoli k přírodě“.⁴⁷

Kauza les. Environment jako estetický problém. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, s. 161.

44) Kaplický, M.: *Environment a jeho estetické hodnoty*: Sparshott, Carlson, Whitehead, v: Stibral, K., Dadejík, O., Peprník, M. (eds.): *Kauza les. Environment jako estetický problém.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, s. 161.

45) V této souvislosti zmiňme poznámky Petra Pokorného na téma zrodu biologického myšlení, ve kterých implicitně nacházíme diskuzi o povaze ambientní dimenze estetické hodnoty v základech vědeckých výzkumů. Viz Pokorný, P.: Nesoustavné a zřejmě i strašně naivní poznámky na téma zrodu biologického myšlení, v: Bartoš, M. (ed.): *Mozaika zamýšlení z polyfonické zahrady EDO, Sborník vybraných příspěvků z Ekologických dnů Olomouc 2013: Chvála polyfonie.* Dostupné na: www.filosoficky-klub.cz/mozaika-zamysleni-z-polyfonicke-zahrady-edo-autor-michal-bartos/.

46) Adorno, T. W. F [1970]. *Estetická teorie.* Praha: Panglos 1997, s. 100.

47) Tamtéž, s. 96.

Adorno hovoří o jakési inherentní povaze přírody, která se brání uchopení. „*Jestliže je barbarské o něčem v přírodě říci, že je krásnější než něco jiného, pak nicméně nese pojem krásna v přírodě jako něčeho nerozlišitelného takové barbarství teleologicky v sobě, kdežto vzorem šosáka zůstává ten, kdo je vůči krásnu v přírodě slepý. Základem je zde enigmatičnost řeči přírody.*“⁴⁸ Této úvaze se přibližuje i Stan Godlovitch (viz druhá kapitola), který, připomeňme, svůj koncept přírodní **tajemnosti** staví na nemožnosti racionálně přírodu zcela poznat.⁴⁹ V druhé kapitole jsme uvedli pochybnost, že by nám mlhavý koncept Godlovitchovy záhady mohl něco vysvětlovat. Podobné je to však i s Adornovou „enigmatickou řečí“ přírody. Domníváme se spíše, že obojí vysvětluje něco velmi podstatného.

Zkomplikujme proto ještě situaci a obraťme se ke Kantově transcendentální estetice v jeho *Kritice čistého rozumu*. Kant vysvětluje, jakým způsobem se pořadají počítky do názoru: „*To, co v jevu odpovídá počítku, nazývám jeho materií, zatímco to, co způsobuje, že rozmanitost jevu může být uspořádána v určitých vztazích, nazývám formou jevu. To, v čem se mohou počítky jediné pořádat a v čem mohou získat určitou formu, nemůže být samo opět počítkem, a proto je nám materie všech jevů dána jen a posteriori, ale jejich forma musí být připravena v mysli a priori a musí ji být možno zkoumat odděleně od všech počítků.*“⁵⁰

Smyslovost podle Kanta souvisí se získáváním představ tak, jak jsme zasahováni předměty.⁵¹ Názorům, jako určitým danostem, tudíž musí předcházet jakési prvotní rozumění. Abychom mohli lépe uchopit následující myšlenku, pomůžeme si J. F. Lyotardovým výkladem Kanta v knize *Rozepře* (1983): nazírání se podle Lyotarda neukazuje jako bezprostřední.⁵² Neznámý adresant (a můžeme také říci objekt či věc o sobě) vysílá materii (doslova „mluví matérií“) směrem k adresátovi, „*který je schopen*

48) Tamtéž, s. 101.

49) Godlovitch, S.: *Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics*, v: Carlson, A., Berleant, A. (eds.): *The Aesthetics of Natural Environment*. Toronto: Broadview Press 2004, s. 108–126.

50) Kant, I. [1781]: *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH 2001, s. 54.

51) Tamtéž, s. 54.

52) Lyotard J. F.: *Rozepře*. Hradec Králové: Filosofia 1998, s. 113–114.

tento idiom vnímat, který ho chápe alespoň v tom smyslu, jak je jím zasažen“.⁵³ Vzhledem k tomu, že věc o sobě je nepoznatelná, obsah „citové“ věty zde uniká. Roli subjektu je zde možno vykládat jako pasivní, neboť je-li zasažen z vnějšku počitkovou matérií, projevuje se to tak, že subjekt větu-matérii není schopen „číst“. Ona mluvící matérie je pouze citová věta, která o sobě dává vědět pouhým zasažením (připomeňme Foster zmiňovaný význam *seznámení se*). „*Auřak první adresant, ten, který zasáhne subjekt smyslovým vnímáním, zůstává subjektu neznámý. To znamená, že idiom-matérie, když je vnímán, není subjektem pochopen, a sice v tom smyslu, že tento subjekt neví, a podle Kanta nikdy vědět nebude, k čemu se vztahoval smyslový ujem, který zakouší ve větě prvního adresanta.*“⁵⁴ Aby citová věta dostala objektivní komunikovatelný charakter, musí přijít aktivní subjekt, který transformuje tuto větu do „nového univerza“ – časoprostorových souřadnic formy názoru (a my tudíž můžeme zjednodušeně říci, že jí dá komunikovatelné sdělení). Zatímco první věta sděluje pouze, že se „něco“ stalo, druhá už má komunikovatelný obsah.

Zvláštním případem věty je podle Lyotarda **mlčení**: „*Proto je nezformovaný ujem modem pocitu, to znamená větou, která čeká na své vyjádření, pohnutým mlčením.*“⁵⁵ Nepřítomnost věty je tedy také druhem věty: „*Větou může být mrknutí, pokrčení ramen, dupnutí, prchavé uzardění, rozbušení srdce. – A psi vrtění ocasem, nastražené uši kočky? – A přehánka, ženoucí se od západu přes moře? – Mlčení?*“⁵⁶ To vše jsou podle Lyotarda věty.

V *Rozepři* se setkáváme s příkladem tzv. „osvětimské lži“: člověk popírající existenci plynových komor, žádá přímé svědectví o jejich existenci. Paradox samozřejmě spočívá v tom, že ten, kdo zahlédl plynovou komoru, o ní svědectví podat nemůže. Nemůžeme dostat původní prezentaci věty-matérie, což se rozum snaží kompenzovat syntézou „formy názoru“. Právě proto Lyotard hovoří o „křivdě“ (rozepři), která vzniká spolu s každým poznáním,

53) Tamtéž, s. 113.

54) Tamtéž, s. 114.

55) Tamtéž.

56) Tamtéž, s. 124.

kdy zapomínáme na prvotní ovlivnění materií: „V rozepři něco ‚si žádá‘, aby bylo zformulováno ve větách, a trpí křivdou, že se tak v dané chvíli nemůže stát.“⁵⁷

Odhaluje se nám podstatný charakter přírodního estetična – příroda je pro nás něco, co je pro svůj ambientní rozměr vysoce neprezentovatelné, co si však zároveň prezentaci vyžaduje. Spolu s Lyotardem můžeme říci, že kultura se vyznačuje kultivovanou schopností dospívat či reflektovat ony materie, které nás zasahují zvenčí a které můžeme připsat přírodě. Zajímavá je pak v souvislosti s výše kritizovaným upřednostňováním narativní dimenze Lyotardova poznámka, že „slovo kultura znamená už dnes spíše uvádění informací do oběhu nežli práci, kterou je třeba udělat, aby se dospělo k prezentování toho, co není prezentované v tom, co vyvstává.“⁵⁸ „To, co vyvstává“, ambientní dimenze estetické hodnoty, pak můžeme přirovnat k něčemu mlčícímu nikoli proto, že by „to“ nemělo co říci, ale proto, že naše schopnost „po-chopit“ tento jakýsi zjednodušeně vysoce komplexní či „informačně koncentrovaný“ jev, má velké limity a který tedy můžeme reflektovat/ocenit vždy jen do určité míry. Nebude pak příliš troufalé tvrdit, že není divu, že kultura začala s interpretací přírody či obdivu její krásy od jednoduchých geometrických obrazců a řádů, které dnes již ustupují úvahám, že i chaos je řád, který je pojmenován jako chaos pouze proto, že mu nejsme schopni rozumět.⁵⁹

57) Tamtéž, s. 42.

58) Tamtéž, s. 287.

59) Více k tématu chaosu v této souvislosti viz Storch, D.: Ekologie aneb Hledání harmonie a řádu, v: Bartoš, M. (ed.): *Mozaika zamyšlení z polyfonické zahrady EDO, Sborník vybraných příspěvků z Ekologických dnů Olomouc 2013: Chvála polyfonie*. Dostupné na: www.filosoficky-klub.cz/mozaika-zamysleni-z-polyfonicke-zahrady-edo-autor-michal-bartos/.

4. Pojetí environmentu

Kateřina Pařízková

Po předchozí diskuzi o možnostech esteticky ocenit pozadí, která vedla k hlubší polemice nad přehlíženou ambientní dimenzí estetické zkušenosti s přírodou, se dostáváme k diskuzi o pojetí environmentu – chceme-li pátrat po možnostech jeho ocenění, je třeba se věnovat i tomu, jak tento pojem chápeme a vykládáme.

V rámci potřeby formulovat environmentální hodnoty se setkáváme s použitím pojmu prostředí v mnohých souvislostech – může se jednat o městskou čtvrť, divokou přírodu, celý svět až abstraktní přírodní řád či živoucí celek. Spolu s rostoucí společenskou potřebou reflektovat vztah člověka k životnímu prostředí a důsledky tohoto vztahu (či spíš, jak se později ukáže, ne-vztahu) roste však i mlhavost pojmu environment, který nabývá až „mystického rozměru“.¹ Tato rostoucí obsažnost je předmětem kritiky Davida Coopera (1992), který se zaměřuje na vágní rétoriku jím označené tzv. „nové environmentální etiky“. Výsledkem mnohých takto laděných textů je vyprázdněnost frází souvisejících s hodnotami přírodního prostředí, což dle něj tvoří překážku v naplnění původních dobrých úmyslů.² Cooper sestavuje

1) Cooper, D.: The Idea of Environment, v: Cooper, D., Palmer, J. A. (eds.): *The Environment in Questions*. London: Routledge 1992, s. 168.

2) Jako příklad pak uvádí autory Engel a Engel (1990), dále pak Sprigge (1984). Cooper kritizuje snahu zahrnout pod environmentální zájmy téměř vše – od ochrany přírody po rozvoj, dosažení rovnosti a sociální spravedlnosti. Tato „všeobsažnost“ pak dle něj znesnadňuje vnímání relevance každého z nich zvlášť, navíc pokud se vše schovává pod onen mystický pojem environment. Určité morální zájmy jsou shrnuty společně s jinými pod pojem environmentální etika a takto začleněné nemohou dostát významu, který si zaslouží. Velkochovy a laboratorní chov zvířat nemohou být zastřešeny etikou, pro kterou je primární slovo

jakousi ukázkou jím kritizované rétoriky přítomné ve značném množství knih, článků či pořadů:

*„Nová eko-etika je rozšířením spravedlnosti. Tato etika zajistí úctu, bázeň a respekt k živým bytostem a systémům, vlastně k celému environmentu. Tak bude ceněna jejich posvátnost a vlastní hodnota sama o sobě. Základem tohoto postoje bude ocenění našeho **světa jako souvislého celku, ekosféry, Gaiy, ve kterém má každá bytost, i člověk, své integrální místo**. Tato etika bude přírodní, neboť bude založena na pozorování přírodních systémů, nikoli dále zkreslena antropocentrickou vědou a filosofií. Pouze tato etika bude mít sílu zvrátit proces environmentální devastace.“³*

Cooper upozorňuje na vyprázdněnost (*hollowness*) frází, které nás nabádají **uctívat** (*reverence*) „všezahrnující“ jsoucna typu ekosféry či Gaiy, a tento požadavek dívat se na vše v přírodě s úctou či bázní kritizuje jako slepý: „*Neuctívám amazonský prales, protože jsem neuctivý či povrchní, ale protože jsem nikdy nepřišel s tímto pralesem do kontaktu a jakékoli vyznání z mých úst zní proto ve skutečnosti nepatřičně*.“⁴ Důsledkem této prázdnoty může být ztráta citlivosti k rozlišení konkrétních přírodních fenoménů jako výjimečných. Některé z textů dle Coopera vyznívají tak, jako by bylo žádoucí, aby naše citlivost vůči environmentu byla podobná jako citlivost Inda vůči řece Ganze – avšak je „*absurdní předpokládat, že tento druh přístupu zaujímaný hinduistou k jeho řece může být zaujímán kýmkoli k čemukoli*“.⁵ Do určité míry může být ona úcta k environmentu vynucena (jako morální pravidlo). Toto vynucení má však svou daň, a sice, že tato úcta je spíše **falešná** (*hollow piety*). Situaci navíc komplikuje i jistý paradox – environment je na jednu stranu chápán jako něco **odlišného** (*the other/otherness*),

divočina, příroda, ekosystém atd. „*Dříve nebo později bude narušen plášť harmonie mezi environmentálními zájmy*.“ Tamtéž, s. 164–168.

3) Tamtéž, s. 164.

4) Tamtéž.

5) Tamtéž, s. 172.

k čemu bychom měli chovat úctu, ale zároveň jsme i my sami součástí této **jednoty** (*oneness, unity*).

Takový environment často není ničím menším než samotným přírodním řádem či kosmem a enviromentální zájem každého z nás by měl být zacílen všude, „od nároží ulice po stratosféru“. ⁶ Takto „nafouknutý“ globální environment (*global environment*) pojmenovává Cooper jako **Environment s velkým E** (*The Environment*). ⁷

Ono velmi abstraktní pojetí se navíc mísí s geografickým pojetím prostoru – prostředí je vnímáno jednoduše jako to, co se nachází v dosahu, v kruhové vzdálenosti v metrech či kilometrech. ⁸ Obdobná rozporuplnost obklopuje i pojem krajina – určitý způsob nazírání na prostředí je spojován s „objektivně“ existujícím prostorem (viz box 2). V případě spojitosti environmentu s jakýmsi superorganismem je stále ještě možný určitý dialogický vztah, a tedy i vztah úcty. ⁹ Nicméně v případě, že je environment chápán ve smyslu „kauzálních akcí a reakcí v rámci lhostejného času a prostoru“, ¹⁰ jednotu střídá odlišnost. Lidská kultura pak není harmonickou součástí, nýbrž vzniká vydělením či vymezením. V tomto případě „odkouzlené“ přírody možnost dialogu chybí a stejně tak chybí i požadovaný vztah úcty. ¹¹

6) Tamtéž, s. 165.

7) Tamtéž, s. 169.

8) Tamtéž, s. 165–166.

9) Dadejčík, O.: Prostor a prostředí: O aktualitě Patočkova pojetí zkušenosti prostoru. *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica VI*, 2013, s. 74.

10) Podle Coopera převažuje i v ekologii snaha popisovat svět v objektivních kategoriích a jediné vztahy, které na tomto poli existují, se týkají **času, prostoru a kauzality**. Reflexi této samozřejmosti dle něj v ekologii nenalézáme, stejně tak jako reflexi implicitně skryté přítomnosti kategorií ošklivosti a krásy v biologických teoriích. Přestože se dle Coopera říká, že ekologové jsou mnohem citlivější ke smyslu a hodnotám světa, ve skutečnosti hodnoty do ekologie nepatří o nic víc než do evoluční teorie. V tomto případě je ekologie na stejné úrovni jako jakákoli jiná tvrdá věda, pokud je environment, kterým se zabývá, pouze instance obecných mechanických procesů. Tamtéž.

11) Tamtéž, s. 74.

BOX 2

Krajina, podobně jako krajinný ráz, působí svou mnohoznačností v euroamerickém prostředí značné potíže, a to proto, že jsou tyto pojmy spojovány jak s určitým místem, tak i s určitým způsobem vidění světa – vyvstává zde rozpor mezi jejich uměleckou a vědeckou povahou.¹² Podobně můžeme hovořit i o pojmu environment jako poli významů a pojmu environment jako sumy určitých objektů a kauzálních jevů.

Minca (2007) vidí příčinu rozporu ve výkladu pojmu *krajina* v počátcích vývoje geografie. Pojem krajina vstoupil na pole geografie jako původně umělecký koncept, jenž měl propojit romantické pohnutky vzdělaných vrstev společnosti a jejich pozdější zájem o vědeckou a apolitickou teorii poznání – tímto způsobem propojení se zabýval přírodovědec a geograf Alexander von Humboldt.¹³ Před Humboldtovým vlivem byla představivost bohatého měšťanstva založena na malebných vyobrazeních, což mimo jiné dokládá i název jeho první knihy *Ansichten der Natur – Pohledy na přírodu* (1807). Tato kniha později podnítila ke studiu fyzického světa a právě v tomto bodě dle Mince krajina přechází z umělecké reprezentace do geografie a dostává nový význam.¹⁴ Humboldtovo dílo bylo tedy klíčové pro uvedení konceptu krajiny do geografické analýzy a umožnilo německé společnosti posunout se od rozjímavého postoje k vědeckému. Humboldtův „projekt“ podle Farinelliho (2003) dokonce znamenal vědeckou revoluci, postavenou na jiném představování a fungování krajiny. Toto přetvoření prý mohlo začít pouze u uměleckého obrazu.¹⁵ Humboldt uvažoval o tom, jak dosáhnout vědění, které se posune dál za pouhý vjem. Nahlížíme-li přírodu očima malíře, vyvstává celkový charakter krajiny, který je však nakonec vyjádřen spíše termíny vědeckými než estetickými. Pro Humboldta není vědění nic jiného než překlad dojmu či vjemu, „*který není vědecký, ale bez kterého by celá věda nebyla možná*“.¹⁶

Postupem času však byla krajina objektivizována německým pozitivismem, následně kartograficky interpretována francouzskou humanitní geografii a později uchopena v rozměru velké vize *Landschaftskunde* (věda o zemi) v roce 1919.¹⁷ Geografie se postupně omezuje na popis skutečného a konkrétního a je ochuzena o reflexi jejího ontologického

12) Minca, C.: Humboldt's Compromise: Or, the Forgotten Geographies of Landscape, v: *Progress in Human Geography*, 2/2007, s. 179.

13) Tamtéž, s. 180.

14) Tamtéž.

15) Tamtéž.

16) Farinelli, F.: *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Turin: Einaudi 2003, cit. dle: Minca, C.: Humboldt's Compromise: Or, the Forgotten Geographies of Landscape, v: *Progress in Human Geography*, 2/2007, s. 187.

17) Minca, C.: Humboldt's Compromise: Or, the Forgotten Geographies of Landscape, v: *Progress in Human Geography*, 2/2007, s. 180.

postavení. Krajina se ve Francii stává vyjádřením kartografické pravdy o daném území.¹⁸ Zásadní vliv pak přišel s německým geografem Siegfriedem Passargem, který měl zcela udusat vědomí konstruované povahy geografického vědění. „Spolu s ním mizí poetický rozměr – neviditelný stav bytí – přítomný ve všech předchozích pojetích krajiny.“¹⁹

Cooper se tedy ptá, jak adekvátněji vymezit environment, který umožňuje rozvíjet vztah, a tedy i úctu k „lokálnímu“ environmentu, která však zároveň přesahuje i jeho hranice? Ve svých úvahách se nechává vést staršími koncepty francouzského *milieu* a španělského *ambiente*. O těchto termínech by však bylo nepřesné uvažovat v souvislosti s určitou kruhovou vzdáleností či kauzalitami. Jak tvrdí Cooper, pláž na konci zahrady je mým environmentem, navzdory tomu, že je daleko od domu. Podobně, někteří obyvatelé města mohou vzájemně environment sdílet méně než farmáři žijící na míle daleko.

V Cooperově pojetí se tedy jedinec v prostředí nenachází „jako rozinka v housce“. Používá spíše příklad žáka ve škole: „Žák ví, jak se dostat z bodu A do bodu B, jak oslovit lidi, komu se vyhnout, co nosit za oblečení a jaké pocity vyjadřovat a jaké na sobě raději nedat znát. On či ona jsou ve škole, mohlo by se říci, jako doma.“²⁰ Milieu je tedy podle Coopera něco, co má k dispozici, a zároveň to, co jedinec určitým způsobem ví – avšak nikoli ve smyslu vědeckého bádání: „Můžu být vyzbrojen mapou, abych zdolal složitý terén, a zoolog možná může o prostředí, ve kterém žije jezevec, vědět víc než onen jezevec, avšak toto nejsou typy znalostí, které činí terén či jezevcův podzemní tunel environmentem.“²¹ Cooper tedy dochází k vymezení environmentu ve smyslu **pole významů** (*field of significance*),²² které „ohraničuje“ naše

18) Tamtéž, s. 189, 190.

19) Farinelli, F. *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Turin: Einaudi 2003, cit. dle: Minca, C.: Humboldt's Compromise: Or, the Forgotten Geographies of Landscape, v: *Progress in Human Geography*, 2/2007, s. 189, 190.

20) Cooper, D.: The Idea of Environment, v: Cooper, D., Palmer, J. A. (eds.): *The Environment in Questions*. London: Routledge 1992, s. 166.

21) Tamtéž, s. 169.

22) Tamtéž, s. 167. Cooper o tomto vztahu píše s odkazem k fenomenologickému chápání intencionality.

praktická, nereflektovaná obeznámenost.²³ „Je-li například člověk přemístěn na neznámé místo, třeba po seskoku padákem, není schopen začít se ihned chovat se stejnou kontinuitou a plynulostí jako ve svém environmentu.“

Rozdíl v pojetí Environmentu a zmíněného pole významů demonstrujeme na příkladu, který Ondřej Dadejík (2011) používá v diskuzi o odpovědnosti empirického poznání vůči faktům (ve smyslu předteoretické evidence), která se může velmi snadno „v soběstačné síti nejpřesnějších měření a konzistentních formulací vytratit“.²⁴ Dadejík demonstruje vztah předteoretické a teoretické evidence (viz předchozí kapitola) na úryvku textu Michaela Serrese,²⁵ který popisuje situaci, jíž se stal sám svědkem – inspektor zajišťující pravidelnou kontrolu námořních map a navigačních přístrojů jedné rybářské lodi zjišťuje, že její kapitán ani jedno ze zmíněného nikdy nepoužil.²⁶ Na inspektoru otázku, jak se tedy může v období lovu tresek dostat na přesné vzdálené místo na moři bez map a přístrojů, kapitán odpovídá:

„Musíte si představit krajinu bez ukazatelů cest. Který venkovan by ale zabloudil, když jde na návštěvu do sousedního statku? Na konci zelených křovisek zahne doleva, pokračuje až přímo k ořechu, pak sejde kolem kamenné zídky a to už je vidět dole v úvalu červenou střechu sousedova stavení, trochu skrytou za cedry. Tyhle otázky se prostě nekladou. Odpovědi se člověk učí současně s chůzí, řečí anebo viděním. A takhle se pluje do Saint-Pierre: napřed k zapadajícímu slunci, až tam, kde se vlní zelené řasy, pak se dáte doleva, ale jen trochu, dokud všechno velice nezmodrá, nemůžete se mýlit ani zabloudit, vždyť jsou to oblíbené končiny sviňuch, je to přece tam, kde stálý proud teče na sever, tam, kde převládající vítr vane mírně v krátkých nárazech, tam jsou vždy krátké vlny a velké šedé plochy, pak přijde místo, kde protnete cesty velkých lodí – jak je uvidíte, je tady první velký tah ryb, po větru.“²⁷

23) Tamtéž.

24) Dadejík, O.: Deskriptivní definice Stephena C. Peppera a common sense. *Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny*, 1/2011, s. 41.

25) Serres, M.: Skutečnosti, v: *Scientia & Philosophia*, 2/1991, s. 89–95.

26) Tamtéž.

27) Tamtéž, s. 89–90.

Tento příklad osvětluje rozdíl mezi „abstraktním světem map a konceptů“ a konkrétním environmentem kapitána rybářské lodi, který dokáže zdánlivě jednotvárnou mořskou hladinu citlivě vnímat jako „plastickou krajinu plnou jednotlivých údolí, rozrůzněnou obdobami lánů, mokřin, vinohradů“. ²⁸ Jak Dadejík podotýká, kapitánův popis zachytil do nejmenších detailů cosi, co mizí ze světa převrstveno výsledky „dostatečně ověřených měření“.

Podle Coopera je důležité, aby měl jedinec environment, se kterým se poměřuje. ²⁹ V případě, kdy se naše jednání v prostředí stává zvykem, je jedinec součástí prostředí a prostředí součástí stvoření. Připomeňme zde příklad kosmonautů z úvodu předchozí kapitoly. Cooper navíc tvrdí, že „pokud oceňuji svůj život a místo, které znám, jsem schopen ocenit také důležitost tohoto pocitu pro ostatní (jak lidi, tak zvířata a rostliny, které by také měli mít své environmenty) a budu schopný ucítit se i do jejich potřeb a mít zájem na tom bránit jejich snahy o ochranu“. ³⁰ Velmi důležitým momentem však je, že tento ideál Cooper ve skutečnosti nevnímá jako etický, ale spíše jej spojuje s estetikou existence. ³¹ Přestože se Cooper zmiňuje o poli významů jako o tom, co je udržováno praktickou nereflektovanou obeznámeností, nevyklučuje jeho reflexi, avšak hlouběji se tomuto podstatnému tématu již dále nevěnuje. Proto, jak tvrdí Dadejík (2013), je Cooper jaksi na půli cesty k adekvátnímu pojetí prostředí. ³² Zůstává zde „nevysvětlen nejen výše rozpoznáný pocit ohledu, uvědomovaného respektu vůči tomu, co přesahuje hranice našeho domova, ale zůstane nevysvětlena i úcta, vážnost či vděk, které

28) Dadejík, O.: Deskriptivní definice Stephena C. Peppera a common sense. *Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny*, 1/2011, s. 187.

29) Cooper, D.: The Idea of Environment, v: Cooper, D., Palmer, J. A. (eds.): *The Environment in Questions*. London: Routledge 1992, s. 167.

30) Tamtéž, s. 178.

31) Tamtéž, s. 168, 177. Estetika existence viz například Foucault, M.: O genealogii etiky, v: Polášek, S.: *Myšlení vnějšku*. Praha: Hermann & synové 1996, s. 265–298; Foucault, M.: *Sen a obraznost*. Liberec: Dauphin 1995; Zuska, V.: Život jako umělecké dílo. Několik poznámek k Foucaultově vizi, v: Zuska, V.: *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film. Aesthetics and Film*. Praha: Filosofická fakulta, Univerzita Karlova 2010, s. 111.

32) Dadejík, O.: Prostor a prostředí: O aktualitě Patočkova pojetí zkušenosti prostoru, v: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica*, VI/2013, s. 77.

přisuzujeme vlastnímu prostředí, neboť tohoto vztahu nelze dosáhnout jinak než dočasným vystoupením mimo „vybudovaný“ kontext.“³³ Farmář může vnímat náladu svých hor, tedy něčeho, co by náladami trpět nemělo. Přivádí nás to tedy k určité formě reflexe, k určitému „nepřímému dialogu se sebou samým, resp. k dialogu s vlastním prostředím“.³⁴ Environment ve smyslu pole významů umožňuje reflexi, a tedy ocenění. Můžeme jej chápat jako jakési výchozí hmatatelné „pole či síť“ pro reflexi.³⁵

Můžeme identifikovat dvě hlavní pojetí environmentu, mezi kterými se často příliš nerozlišuje, nicméně jejichž rozdílný charakter má vliv na to, zda a do jaké míry můžeme environment ocenit – v jednom případě zde máme Environment jako abstraktní koncept (zde se může jednat i o environment jako prostředí obsahující abiotické a biotické složky) a environment jako tzv. pole významů, kdy se jedná vždy o „něčí environment“. Jaký je zde rozdíl v možnostech tyto environmenty ocenit? V případě oceňování Environmentu nám hrozí kolaps do oné prázdnoty, kterou zmiňuje Cooper, kdy předkládaný Environment bude natolik abstraktní, že se bude ocenění či úctě jednoduše bránit.

Nabízí se zde návrat k předchozí kapitole. Pokud reflektujeme pole významů a rozšiřujeme jej o významy nové, v případě narativní dimenze nám může být útěchou, že máme k dispozici jakousi oporu a vodítka v podobě komunikovatelných znalostí a příběhů. Uvěříme-li však v platnost pouze této dimenze, můžeme snadno ustrnout v indexikálním bludu – k ocenění nemusí dojít a bez vztáhnutí k hmatatelnému, reagujícímu sice zakusíme Environment, ale naše zkušenost bude postrádat osobní rozměr a možnost tvořit vztah.³⁶

33) Tamtéž.

34) Tamtéž.

35) Environment spíše než jako objektivní prostředí můžeme ve smyslu pole významů chápat také jako horizont či rámec možných percepcí a narativních syntéz jedince (zmíníme ještě v následující kapitole). Při prožitku odlišného či prostředí pak dochází k fúzi dvou horizontů – stávajícího horizontu vnímatele a horizontu odlišného, nového. Tato fúze je pak chápána jako forma poznání. Fúze pak umožňuje jakési rozboření našeho horizontu a možnost nových vyprávění. Dadejík, O., Zuska, V.: Více než příběh: dvojdimenzionální estetika lesa, v: Stibral, K., Dadejík, O., Peprník, M. (eds.): *Kauza les: Environment jako estetický problém*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, s. 182, 185.

36) Zmiňme, že oslabí-li se zřetel k fyzické realitě, což se může dít i povrchní recepcí, a zkušenost zakrní do podoby příjemné/nepříjemné (a dodejme také do podoby pouhého síťování

Připomeňme si případ rybáře. Náš rozum má kromě schopnosti odkrýt stopy času také moc **činit viditelné neviditelným**³⁷ – v tomto případě dochází k vyloučení či opomenutí kvalit, které jsou přehlédnuty a odchází do neviditelného. Může tedy dojít ke zneviditelnění ambientní dimenze estetické hodnoty. V příběhu o rybáři a „jeho“ mořské hladině může „komplikovaná“ hladina zmizet z paměti těch, pro něž byla životním prostředím. Jak zmiňuje Dadejík: *„Pokud dojde ke ztrátě schopnosti rozlišování, těžko bude zaznamenáno i samo zmizení ‚rozlišitelného‘.“*³⁸

Přesto má však ono „nezaznamenání zmizení“ své limity. Umění je známo svou tzv. podvratnou rolí, kdy odhalení uměleckého díla, postavení jej na piedestal či náhlé překvapení nečekaným kontextem může výrazněji podnítit nástup estetické reflexe. Podobně je to s letem do vesmíru, kterým jsme začali předchozí kapitolu – mizením Země jako prostředí se objevuje Země jako objekt. Reflexe nového rozměru našeho pole významů se tedy děje prostřednictvím reálné změny, která naruší náš stávající kontext. Co se environmentu jako pole významů týče, málokdy si ho je jedinec vědom tolik, jako při jeho mizení (připomeňme příklad seskoku padákem do neznámého prostředí). Avšak v případě ztráty kvalitních životních prostředí, jejichž součástí je beze vší pochybnosti i přírodní složka, může být zkušenost „šokem“ až příliš draze zaplacená. Tato reflexe pak pravděpodobně stojí i v pozadí zvyšujícího se strachu *„...že je stále více těžší vyvinout si familiérní vztah s polem významů, které člověku umožňuje uchopit svět – nikoli ve smyslu podrobování si ho, ale způsobem přiblížení se mistrovství ‚svého vlastního jazyka‘.“*³⁹

informací), nechává se recipient unést vlastní fantazií či požítkem, případně nenastoupí estetický prožitek vůbec. Vztah reflektovaného vědomí není adekvátní příslušnému fyzickému objektu a recipient tedy není schopen hodnotit adekvátně. Viz Zuska, V.: *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton 2001, s. 123–125.

37) Dadejík, O.: Deskriptivní definice Stephena C. Peppera a common sense. *Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny*, 1/2011, s. 187–188.

38) Tamtéž.

39) Cooper, D.: The Idea of Environment, v: Cooper, D., Palmer, J. A. (eds.): *The Environment in Questions*. London: Routledge 1992, s. 175.

5. Estetický prožitek environmentu jako reflektující akt

Kateřina Pařízková

V závěrečné kapitole navazujeme na kapitolu první, která se věnuje otázce svébytnosti přírodního estetična a jeho odlišnosti od estetična uměleckého. Zamýšlíme se nad oceňováním environmentu v souvislosti s estetickými pojmy „distance/nezainteresovanost“ a „estetická zkušenost“, protože se domníváme, že i to nám odhalí mnohé o blízkosti vztahu přírodního a uměleckého estetična. Diskuse environmentálních estetiků, jak jsme již zmínili v úvodu, zrcadlí daleko masivnější proud tekoucí v hlubinách pod zdánlivě povrchnějšími „tahanicemi“. Představení environmentální estetiky by proto bylo neúplné, kdybychom alespoň částečně netematizovali významný společenský posun, který se promítá v potřebě redefinovat oblast umění a estetickou zkušenost vůbec.

Tradičnímu umění bývá vyčítáno elitářství. John Dewey (1934), zastupce pragmatické estetiky, hovoří o tzv. „muzejní koncepci umění“ – tradiční umění „držené za zdi“ jen obtížně pronikalo do života většiny. Toto dle Deweyho není žádoucí. Umění by nemělo být odděleno od každodennosti, estetická zkušenost by naopak měla být s každodenností úzce provázána.¹ Dle Richarda Shustermana (1997) je hluboká potřeba estetické zkušenosti

1) Dewey, J. [1934]: *Art as Experience*. New York: The Berkeley Publishing Group 2005, s. 11.

vlastní i široké veřejnosti, která však nemá jinou možnost, než svou potřebu uspokojit mimo oficiální svět současného umění. Proto je její estetický zájem namířen především směrem k populárnímu umění.² To si vybírá svou daň – Shusterman zmiňuje výzkum³, jehož výsledky odhalují většinovou preferenci umění – je vyhledáváno takové, které zajistí pozitivní a koherentní emoční zkušenost.⁴ Současné umění se však neomezuje jen na vyvolávání příjemných emocí prostřednictvím srozumitelných a jednotících uměleckých forem. Jedny z dnes nejhodnotnějších uměleckých setkání zapojují nepříjemný šok a fragmentaci. Současné umění dle Shustermana odráží společenskou změnu – z kultury, jejíž zkušenost je více koherentní, došlo k posunu směrem ke kultuře fragmentované zkušenosti.⁵ Nicméně, slabou stránkou současného umění je, že poté, co umění dokončilo svou filosofickou obrodu a přišlo o finanční podporu, které se v osmdesátých letech těšilo díky spekulacím, najednou zjišťuje, že přišlo o své experimentální ostří i o veřejnost, která by je podpořila.⁶

Není divu, že se zmíněnými kulturními změnami dochází také k diskuzím o povaze estetické zkušenosti. Tradiční pojetí estetična, které souvisí s „prostorem galerií“, tedy s oceňováním „velkých“ uměleckých děl, zahrnuje faktor nezainteresovanosti jako nezbytnou součást estetické zkušenosti. Zmíněný faktor můžeme zjednodušeně popsat jako postojovou změnu, kdy každodenní utilitárně-manipulačních zájmy ustupují do pozadí a my můžeme kontemlovat objekt pro něj samotný. Tento prožitek je však vnímán jako jen těžko slučitelný s životem běžných lidí, a tedy jako „elitní“. Proto je s rozvojem

2) Shusterman, R.: The End of Aesthetics Experience, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1/1997, s. 33.

3) Umělecké duo Komar and Melamid spolu s The Nation Institute provedli výzkum veřejného estetického vkusu, aby mohli vyvinout (ironicky myšleno) novou formu „plastického umění“, která by zasáhla lidi tak široce a mocně, jako se to daří populární hudbě. Komar, V., Melamid, A., Meyer, P., Navasky, V., Heuvel, vanden K., Wypijewski, J.: Painting by Numbers: The Search for a People's Art, v: *The Nation*, 258, 10/1994, s. 334–355. Jedná se především o odpovědi na otázky 68 a 70.

4) Shusterman, R.: The End of Aesthetics Experience, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1/1997, s. 33.

5) Tamtéž.

6) Tamtéž.

oblasti mimouměleckého estetického nezainteresovanost problematizována – vzdaluje prý esteticky (i to přírodní) životu „obyčejného člověka“. Spolu se snahou estetickou zkušenost propojit s každodenností je pak zdůrazňována potřeba stojící v protikladu – potřeba naší angažovanosti či ponoření se. Jinými slovy, pro adekvátní ocenění je vyžadována naše aktivní účast. Jedním ze zastánců tohoto přístupu je i Arnold Berleant se svou estetikou angažovanosti. Taktéž se vymezuje vůči faktoru nezainteresovanosti – ten má dle něj za následek oddělení člověka od objektu oceňování a vytvoření nežádoucího dualismu subjekt vs. objekt či divák vs. krajina. Jako alternativu k distancované kontemplaci nabízí angažovaný multismyslový prožitek.

Nezainteresovanost, případně zdánlivě podobný koncept – tzv. **psychická distance**, jsou však prozatím stále stěžejní pro vymezení estetické zkušenosti od zkušeností jiných (viz box 3).⁷ Navíc, výklad nezainteresovanosti, který zastává i Berleant, je terčem nikoli nevýznamné kritiky. Podle environmentální estetiky Emily Brady je nezainteresovanost mylně přirovnávána k **prázdnému zírání krávy** (*cow blank stare*), které vyjadřuje absolutní pasivitu a distancovanost vnímatele. Tento pak dle ní zcela chybný výklad pojmu opomíjí podstatný rozměr nezainteresovanosti, jenž souvisí se svobodou oceňovacího procesu.⁸ Navíc, jak Brady trefně upozorňuje, anglo-americká estetika taktéž neoprávněně zanedbává nezainteresovanost v souvislosti se zážitky vznešena, které jsou vyhledávány možná častěji než dříve, jelikož „*místa, která kdysi bývala vzdálená a nedostupná, jsou nám díky zážitkové turistice a podobným aktivitám mnohem blíže*“.⁹

Navzdory prvotnímu zdání neslučitelnosti s multismyslovým prožitkem se tedy domníváme, že koncept nezainteresovanosti či obecněji estetické distance není v rozporu s angažovanou estetikou Arnolda Berleanta a že v naší estetické zkušenosti nejen s přírodou hraje klíčovou roli. Proto naše další úvaha směřuje k obhajobě tohoto tvrzení.

7) Dodejme ještě, že mezi nezainteresovaností a psychickou distancí existuje důležitý rozdíl, více viz box 3 a následující podkapitola.

8) Brady, E.: Don't Eat the Daisies: Disinterestedness and the Situated Aesthetic, v: *Environmental Values*, 1/1998, s. 101–102.

9) Brady, E.: *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge: Cambridge University Press 2013, s. 186.

BOX 3**Nezainteresovanost jako náboženský, později estetický faktor¹⁰**

Pojem nezainteresovanosti měl v historii zásadní vliv na estetickou teorii, uměleckou tvorbu i kritiku a tento vliv bude mít patrně ještě dlouhé trvání. Pro lepší pochopení textu poslední kapitoly, se alespoň letmo pokusíme přiblížit vývoj tohoto pojmu spolu s nejdůležitějšími rozdíly v pojetích jednotlivých obhájců a kritiků.

Kořeny tohoto pojmu můžeme vysledovat k Platónovi a jeho nezaujaté kontemplaci forem. V neoplatónské křesťanské filosofii pak má tento koncept především náboženský rozměr – jediné skrze nezainteresovanou kontemplaci se můžeme přiblížit Bohu. Pro Mistra Eckharta (1260–1328) je třeba našeho co největšího odpoutání se od pozemských objektů, abychom mohli být otevřeni zážitku Boha. První souvislost tohoto pojmu s estetikou pak nacházíme u Aristotela, jenž nezainteresovaný zájem spojuje s tzv. obecným povědomím (*common sense*). Pro Aristotela je obecné povědomí základní lidská kapacita pro vynášení základních soudů. Koncept nezaujaté kontemplanace ve spojení s obecným povědomím při zakoušení krásy tedy nalézáme o mnoho dříve, než se zformovala estetika jako samostatná disciplína v 18. století.

Teprve Anthony Ashley Cooper, lord ze Shaftesbury (1671–1713) je jedním z autorů, kteří již znatelně přesouvají tento pojem z oblasti náboženství do oblasti estetiky. Podle lorda Shaftesburyho vyžadují adekvátní soudy o kráse nezainteresovanou kontemplaci objektu pro něj samotný. U Shaftesburyho nacházíme také zmínku o jakémsi „vnitřním oku“ pro nekonečné „skryté/utíkající (*absconded*)“ krásné formy za jednotlivými přírodními objekty. Ono vnitřní oko dává Shaftesbury do spojitosti s aristotelovským obecným povědomím.¹¹

Poslední spojitost mezi náboženskou a estetickou zkušeností pak přetínají Joseph Addison (1672–1719) a Edmund Burke (1729–1797), kteří estetickou zkušenost připisují pouze pěti lidským smyslům. Také opouštějí úvahy v souvislosti s obecným povědomím či „vnitřním zrakem“.

Immanuel Kant (1724–1804) rozvinul tento pojem systematicky a zakomponoval ho v rámci širšího kontextu reflexivního soudu. Rozpracovává ho ve své *Kritice soudnosti*. Aby byl estetický soud adekvátní, musí být oproštěn od našich kognitivních, morálních a osobních zájmů. Podobně jako u Eckharta však tato nezaujatost neznamená apatii. U Kanta jde spíše o zaměření pozornosti pouze na prezentaci, kterou objekt dovoluje.¹² Kantovo pojetí pak mělo zásadní význam v období romantismu a kromě krásna souvisí také s pojetím vznešena a malebna.

10) Zpracováno dle Kelly, M. (ed.): *The Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 1998, s. 60–64.

11) Připomeňme diskuzi ve třetí a čtvrté kapitole o obecném povědomí a předteoretické zkušenosti.

12) Ať už si onu prezentaci můžeme vykládat čistě vizuálně, jako formální/vnější rysy, či prostě to, co je přístupné v konfrontaci.

Na Kanta navazuje Arthur Schopenhauer (1788–1860), který staví objekt nejen mimo naše zájmy, ale také stranou naší vůle. Estetický postoj, aby byl nezainteresovaným, vyžaduje po vnímání, aby se jednoduše řečeno kompletně ztratil v estetickém objektu – v tomto případě pak dochází k vnímatelově transcendenci.

Na začátku 20. století se nezainteresovanost stala ústředním tématem mnoha teoretiků. Velký vliv měla v podání psychické distance Edwarda Bullougha (1880–1934), ač se setkáváme i s názory (viz níže), že toto přirovnání není vůbec adekvátní. Bulloughova definice je především negativní – k distanci dochází inhibicí praktického postoje. Psychická distance je pak záležitostí jakéhosi vyladování postoje a balancování mezi dostatečným a nedostatečným zaujetím distance s cílem snížit ji na minimum beze ztráty.

S nejbližší aktuální obhajobou nezainteresovanosti se setkáváme u Jeroma Stolnitz, který ve své teorii nezainteresovanost pojímá jako nezbytnou podmínku estetického postoje.¹³ Zakoušíme-li objekt esteticky, zakoušíme jej bez postranních úmyslů, nesnažíme se ho využít ani manipulovat. Náš zájem spočívá v ocenění objektu pro něj samotný. Není zde žádný jiný účel než absolvovat zkušenost, proto by dokonce objekty neměly být klasifikovány, studovány či hodnoceny. Tato blízkost s Kantem a Schopenhauerem odlišuje jeho přístup například od přístupu Shaftesburyho a britské estetické tradice, pro které estetická zkušenost nemůže být oddělena od estetického hodnocení.

Tento koncept v historii překvapivě neměl moc kritiků. Jednou z námitek proti konceptu je, že nezainteresovanost není nutnou podmínkou estetické zkušenosti, neboť v určitých případech je třeba mít určitý zájem – uveďme příklad ready-made objektů, kde je důležité znát funkci objektu, abychom jej mohli adekvátně ocenit. Dalším kritickým tvrzením je, že v estetickém oceňování není třeba žádného speciálního postoje. S tímto argumentem se setkáváme u George Dickieho, který tvrdí, že pokud zakoušíme nějaké umělecké dílo, je to jednoduše otázka pozornosti (*attention*). Pojem je tedy nadbytečný, neboť dle něj upadnout do zajetí zájmu znamená jednoduše být nepozorný.¹⁴

Nezainteresovanost je také dávána do spojitosti s elitářstvím, kdy je jakýmsi důsledkem pohrdání vulgárností či všedností. Je kritizována jako čistě intelektuální potřeba oddělit reflektované potěšení od pouhého požitku. Zastáncem toho názoru je Pierre F. Bourdieu (1930–2002), pro kterého odmítnutí „nižších“ smyslů ustanovuje nadřazenost těch, jejichž vkus je nezainteresovaný. Estetická zkušenost by měla být nahlížena v souvislosti s politickými, sociálními a ekonomickými jevy, které ve skutečnosti mají zásadní vliv na formování estetického názoru společnosti. Tento názor nalezneme i v oblasti feministické estetiky, která navíc tematizuje fakt, že kromě vyloučení nižších tříd zde dochází i k vyloučení ženského pohlaví, které je ve velmi úzké spojitosti s tělem a smyslovostí. Nicméně

13) Stolnitz, J.: *Aesthetic and Philosophy of Art Criticism*. Boston: Houghton Mifflin 1960. Viz také Stolnitz, J.: „The Aesthetic Attitude“ in the Rise of Modern Aesthetics, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4/1978, s. 409–422.

14) Viz Dickie, G.: The Myth of the Aesthetic Attitude, v: *American Philosophical Quarterly*, 1/1964, s. 54–64. Kritiku Dickieho přístupu je pak možné nalézt v Kemp, G.: The Aesthetic Attitude, v: *British Journal of Aesthetic*, 4/1999, s. 369.

na poli feministické estetiky se setkáváme i s obhajobou tohoto konceptu, který je vnímán jako potenciálně hodnotný pro rozvíjení politické solidarity mezi rozmanitými skupinami.

Kantova nezainteresovanost je však dle některých kritiků vykládána nesprávně. Dle Roberta R. Clewise (2009) by neměla být spojována s pojetím odstupu, abstrakce či distance, které jsou v protikladu s aktivní angažovaností ve vztahu k objektu. Spojitost nezainteresovanosti s psychickou distancí či neangažovaností je dle něj tedy zavádějící, neboť ty Kant nikdy neobhajoval.¹⁵

Zmiňme se závěrem o souvislosti nezainteresovanosti s indexikálním bludem, který jsme zmiňovali v předchozích kapitolách. Nezainteresovanost nemusí být nutně vykládána pouze jako prevence partikulárních zájmů. Kant hovoří o tzv. produktivní síle imaginace, která souvisí se schopností produkovat představy. Často jsou tyto představy navázány na určité koncepty. Například, jak tvrdí Crowther (1996), pokud konceptualizujeme psa, naše aplikace konceptu bude ovlivněna (vědomě či nevědomě) očekáváním založeném na asociacích mezi reálným stvořením a naší předchozí zkušeností.¹⁶ Tento typ úsudku souvisí s Kantovým *určujícím soudem*, o kterém jsme se zmiňovali v úvodu druhé kapitoly. Takto na určitý narativ omezené úsudky jsou v zásadě základem každodenního života. Podstatné na těchto úsudcích je, že fungují jen v určitém kontextu, který může být velmi často charakterizovaný jako „diskursivně rigidní“, a to do té míry, „do níž se nacházíme ve sféře, která zahrnuje aplikaci konečných konceptů na konečné objekty na základě konečných praktických zájmů nebo fyziologických potřeb“.¹⁷ Tyto soudy jsou pak mnohdy hůře reflektovatelné než chování, které souvisí s pouhou smyslovostí. Proto Kant o nezainteresovanosti píše i v souvislosti s osvobozením se od omezení konečným konceptem, který

15) Z nesprávného výkladu je Clewisem obviňován i M. Kelly, autor *The Encyclopedia of Aesthetics*, ze které v boxu čerpáme. Nezainteresovanosti prý rozumí primárně ve smyslu distance a abstrakce, které je dosaženo, pokud abstrahujeme či se distancujeme od jakéhokoli zájmu souvisejícího s existencí díla ve smyslu soudu, který by měl dostat univerzálnímu souhlasu. Clewis, R. R.: *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*. Cambridge: Cambridge University Press 2009, s. 150. Přestože častou námitkou je, že Kantova estetika zastupuje formalismus, ve skutečnosti zůstává předmětem debaty, zda Kant formalista byl. Jediné, co tvrdí, je, že estetický soud není kognitivním soudem, protože při estetickém soudu na objekt neaplikujeme určující koncept, ale že estetická odezva je charakteristická spíše pocitem/zakoušením potěšení v percepci určité formy či vzhledu objektu. Viz Ranciere, J.: *Estetická revoluce a její důsledky. Konfigurace autonomie a heteronomie*, v: Zahrádka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia, vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal 2010, s. 313–330.

16) Crowther, P.: The Significance of Kant's pure Aesthetics Judgement, v: *British Journal of Aesthetics*, 2/1996, s. 113.

17) Tamtéž.

je navázán na určitá pravidla, a tím možnost prostřednictvím imaginace popustit uzdu svobodné hře našich kognitivních schopností.

Koncept nezainteresovanosti proto filosoficky přesahuje koncept psychické distance a souvisí s Kantovým čistým soudem, kterým směřuje k ideálu svobodné morální bytosti skrze bdělou či svobodnou hru představivosti.

Estetická zkušenost

Běžně se setkáváme s tzv. lidovou estetikou – bývá zvykem dávat estetično do souvislosti pouze se sférou jevů, které jednoduše zaznamenáváme zrakem či sluchem a které se nám následně líbí či nelíbí. Abychom proto mohli obhájit význam estetické zkušenosti s přírodou, cítíme potřebu představit estetickou zkušenost podrobněji, ač se nevyhneme určitým redukcím.

Jak píše Vlastimil Zuska (2001), prostorová distance je obecnou podmínkou percepce pomocí tzv. distančních smyslů (zrak či sluch), jimiž získáváme přes 90 procent informací o světě kolem nás.¹⁸ Není náhodou, že v dějinách estetiky jsou již po staletí tyto smysly chápány jako smysly estetické, jimiž můžeme přijímat podněty, data či vjemy, posléze „vyrůstající“ v estetický zážitek. Zásadní argument ve prospěch existence nezainteresovanosti či psychické distance je, že „kontaktní“ smysly neumožňují nástup (sebe)reflexivity.¹⁹ Proto je třeba uvažovat o modalitě vědomí, kterou nazvěme **estetický postoj** (*aesthetic attitude*).

Psychologický pojem postoj zastřešuje celou řadu pojetí, můžeme jej však vykládat jako naladění či připravenost organismu. Současná kognitivní věda vycházející z výzkumů neurofyzologie dochází k poznání, že základními jednotkami mentálního života člověka nejsou stavy, ale tzv. aktivační vektory,²⁰ což znamená, že postoj nelze chápat jako statický stav, kdy čekáme na to, až zážitek vstoupí. Jedná se o jakýsi pohyb jiného charakteru – odlišného směru (zaměření), kvality a intenzity.

18) Zuska, V.: *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton 2001, s. 52.

19) Tamtéž, s. 52.

20) Tamtéž, s. 64.

Připustíme-li, že mezi prvotním zachycením vjemu a nástupem sebereflexivity existuje změna modality vztahování se, znamená to, že začátek estetické recepcce začíná aktivizací a spuštěním vektoru estetického postoje.²¹

Abychom však mohli být zmíněné postojové změny schopni, je třeba určitého faktoru, který je vnímán jako konstitutivní pro estetickou zkušenost – tím je právě nezainteresovanost, která nám umožní oprostit se od utilitárně-manipulativních záměrů, i když tento popis zdaleka nevyčerpává význam pojmu.²² V souvislosti se změnou či udržením postoje či reflexí jakožto „ohybem či obratem“ vědomí zmiňme **psychickou distanci**, která je vnímána jako psychologická varianta nezainteresovanosti (více o rozdílu obou viz box 3).²³ E. Bullough (1995) tuto distanci popisuje následovně na příkladu plavby na moři v mlze:

„Představme si mlhu na moři: pro většinu lidí jde o silně nepříjemný zážitek. Ohlédneme-li od fyzické nevolnosti a méně bezprostředních nepříjemností, jako je zdržení, vyvolá tato mlha pravděpodobně pocity zvláštní úzkosti, obavy z neviditelných nebezpečí, nutkání naslouchat vzdáleným a nelokalizovaným signálům. Neurčité pohyby lodi a její varovné houkání budou mít brzo vliv na nervy pasažérů. A tato zvláštní, tichá úzkost a nervozita, které se s tímto zážitkem vždy pojí, činí z mlhy obávaný mořský děs stejně tak pro zkušené mořeplavce jako pro neznalé suchozemce (o to děsivější, že tichý a mírný). Nicméně mlha na moři může být zdrojem intenzivního potěšení a radosti. Abstrahujte na okamžik od zážitku mořské mlhy její nebezpečí a praktickou nepříjemnost tak, jako v potěšení z horského výstupu každý přehlíží jeho fyzickou namáhavost a nebezpečí (ačkoli i ty mohou případně vstoupit a ještě je zvýšit). Zaměřte svou pozornost na rysy objektivně konstituující jev – mléčně neprůhledný závoj, jenž vás obklopuje, rozostřující obrysy věcí a proměňující jejich tvary do podivné gro-

21) Tamtéž, s. 65–66.

22) Fenner, D. E. W.: *The Aesthetic Attitude*. Atlantic Highlands: Humanities Press 1996, s. 4.

23) Zuska, V.: *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton 2001, s. 51.

tesknosti; pozorujte úchvatnou moc vzduchu vytvářejícího dojem, že se můžete dotknout nějaké vzdálené sirény pouhým vztáhnutím ruky a nechat ji zase se ztratit za onou bílou zdí; všimněte si neobyčejné smetanové hladkosti vody pokrytější popírající jakýkoli náznak nebezpečí a především zvláštní osamělosti od světa, jakou je možné najít jen na nejvyšších horských vrcholech. A tento zážitek může ve svém tajemném mísení klidu a hrůzy nabýt značně koncentrované dráždivosti a libosti, jež musí ostře kontrastovat se slepou a znepokojivou úzkostí jeho jiných aspektů. Tento kontrast, který se často objevuje s překvapivou náhlostí je jako chvilkové zapojení nějakého nového proudu nebo jako zákmit jasnějšího světla, jež osvětlí náhled na ty třeba nejobyčejnější a nejznámější věci – dojem, který někdy zažíváme v nejextrémnějších okamžicích, kdy náš praktický zájem praskne jako příliš napjatá struna a my sledujeme s udivující nezúčastněností pouhého diváka naplňování nějaké neodvratné katastrofy.“²⁴

V případě „mořského děsu“ tak dochází k transformaci strachu, který nastoupí pravděpodobně vždy – distance nám pak „umožňuje stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů..., ...takže ze své strany svolíme pouze k takovým reakcím, které zdůrazní ‚objektivní‘ rysy zážitku a interpretujeme i naše ‚subjektivní‘ afekty ne jako stavy naší bytosti, ale spíše jako vlastnosti jevu.“²⁵

Bullough si je vědom tendencí považovat onu distanci za **formu neosobnosti**. Toto ztotožňování distance s neosobností však sám kritizuje: „To ovšem neznamená, že vztah mezi objektem [fyzickým nosičem] a já je přerušen do té míry, že by se stal ‚neosobním‘. ... ‚[O]sobní‘ a ‚neosobní‘, ‚subjektivní‘ a ‚objektivní‘ jsou právě takovými termíny, které však byly vynalezeny pro jiné účely než estetické úvahy a které, jakmile jsou aplikovány mimo sféru jejich speciálních významů, stávají se neurčitými a mnohoznačnými.“²⁶

24) Bullough, E.: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, v: *Estetika*, 1/1995, s. 10, 11.

25) Tamtéž, s. 11.

26) Tamtéž, s. 12.

Na jiném místě zmiňuje: „*Distance neimplikuje neosobní, čistě intelektuálně zaujatý vztah tohoto druhu. Naopak, popisuje vztah osobní, často vysoce emocionálně zabarvený, ale vztah zvláštního charakteru. Jeho zvláštnost spočívá v tom, že osobní charakter vztahu byl takříkajíc ‚odfiltrován‘. Byl takříkajíc očištěn od praktické, konkrétní povahy svého působení, aniž by tím však ztratil svou původní konstituci.*“²⁷ Tento osobní, ale distancovaný vztah nazývá tzv. **antinomií distance** – žádoucí je nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.

Distanci je možno ztratit dvěma různými způsoby. Buďto **pře-distancováním** nebo **pod-distancováním**. „*Pod-distancování je nejobvyklejší chybou subjektu, nadměrná distance je častou chybou umění, zvláště umění minulosti.*“²⁸ Pod-distancování můžeme považovat za velmi běžné – nejsme schopni odhlédnout od strachu, zhnusení či dokonce zamilovanosti a jsme jimi zcela pohlceni podobně, jako když se divák filmu vžije do role postav a zapomene rozlišit, že se svízelná situace neděje jemu. Nebezpečí pod-distancování můžeme demonstrovat na v České republice známém sporu o osud tzv. domněle „suché“ Šumavy. Zastánci potřeby zasahovat do života horských smrčín či řada místních obyvatel Šumavy není schopna odhlédnout od nelibého pocitu obnovující se fáze tohoto typu lesa, jehož vzhled může do velké míry nabourávat ontologickou jistotu. Odmítnutím této fáze lesa nicméně dochází k odmítnutí hodnoty, se kterou se „obraz zeleného lesa“ může poměřovat jen stěží, hodnoty, která souvisí s dynamikou vývoje horských podmáčených smrčín a diverzity plynoucí z ponechání lesa sobě samému.

Co se naopak případu pře-distancování týče, Bullough tuto formu ztráty distance v umění připisuje pokusu vyrovnat se s nedostatkem pod-distancování – podle něj pak bylo ono adekvátní úsilí přehnáno.²⁹ Na Carlsonem kritizovaný model oceňování krajiny z tohoto pohledu můžeme nazírat spíše jako na zcela legitimní milník na cestě reflexe prostředí. Umění v tomto momentě napomohlo rozvoji našeho poetického vztahu k přírodě. Hlavním předmětem Carlsonovy kritiky by pak spíše mělo být ustrnutí této pře-distancovanosti do podoby společenské normy.

²⁷) Tamtéž, s. 12.

²⁸) Tamtéž, s. 14.

²⁹) Tamtéž.

Shrňme tedy, že estetická zkušenost je reflektující akt (tedy aktivního, nikoli pasivního charakteru), který předpokládá určitou formu distance. Reflexe však není zdaleka automatická, neboť znamená i určitou problematizaci, a nikoli setrvávání pouze v příjemném pocitu. Z pohledu životního klidu i biologické homeostázy může být proto estetická recepce až nebezpečná, neboť vyžaduje rozchod s každodenností.³⁰ *„Na straně druhé zvětšuje reflexe odstup od pouhé vegetativní úrovně života a humanizuje člověka. Není náhodou, že lidé rezignující na sebepoznání, na vzdělávání se, na aktivní vztah k životu a k druhému nejčastěji vyhledávají nosiče estetických objektů, které po konstitucích příslušných objektů utvářejí recipienty v ‚zakonzervovaném‘ náhledu na svět a jejich místo v něm.“*³¹

Je multismyslová zkušenost estetická?

Přestože je Bulloughův příspěvek cenný, vychází z jednoduchého subjekt-objektového pojetí percepce, které je předmětem kritiky Arnolda Berleanta. S tím souvisí i jeho kritika nezainteresovanosti. Berleant vychází z myšlenek Johna Deweyho (1934), pro kterého je ona smyslová zkušenost založena na rušení opozice tělo a mysl, hmota a duch – je to tělo a smysly, jež jsou *„orgány, prostřednictvím kterých živé stvoření participuje přímo na pokračování světa kolem něj“*.³² Dewey hovoří o tom, že neexistuje mezera mezi člověkem a jinými formami života či okolím – je zde určitá kontinuita ztělesněná také v kontinuitě zkušenosti. Klade si otázku, proč nahlížet smyslovou zkušenost jako popření ideálů. Podle něj je význam zapojení smyslů a ponořenosti u zvířat patrný a *„člověk jen stěží může konkurovat zvířatům v ustanovování takové elegance“*.³³

V souvislosti s výše zmíněným kritizuje Berleant Kantovo pojetí nezainteresovanosti. Kant čistý estetický soud odděluje od smyslového potěšení stejně jako od rozumu – *„žádný zájem, smyslový ani rozumový, zde*

30) Zuska, V.: *Kruté světlo, krásný stín: Estetika a film*. Praha: FF UK 2010, s. 13.

31) Zuska, V.: *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton 2001, s. 72.

32) Dewey, J. [1934]: *Art as Experience*. New York: Perigee Book 1980, s. 22.

33) Tamtéž, s. 19.

*[v zálibě krásy] neřídí náš souhlas“.*³⁴ Dle Berleanta měla nezainteresovanost člověka ze zmíněné kontinuity vydělit a způsobit jeho pře-distancování. Proto jeho estetika angažovanosti staví na bdělé, zainteresované zkušenosti a multismyslovém zážitku.

Jedním z hlavních problémů Berleantovy angažované estetiky je nicméně to, že není jasné, v čem je ona angažovanost ještě estetická. Klademe si proto otázku – jak rozlišíme angažovanou smyslovost od pouhé pudovosti či automatizovaného chování, které je přece jen znatelněji možné zaznamenat u příslušníků zvířecí říše? Připomeňme, že bez možnosti reflexe může dojít k situaci, kdy *„při sebezahlcení je z prožitku a jeho vnějšího stimulantu důležité jen to, co způsobuje ‚hezké pocity‘, co posiluje ontologickou jistotu a vysokou hodnotu, kterou příslušná personalita přisuzuje sobě samé. Jakákoli distance je pak zhoubná, protože by mohla narušit pracně budovanou projekci ideálního já“.*³⁵ Hrozí zde nebezpečí, že reflexe může zakrnět do podoby příjemné/nepříjemné, což je běžné u povrchní recepce. Zkušenost, jak tvrdí Zuska, nabude povahy pouze sebezahleděného požitkářství.

Zajímavé je, že Berleant se staví proti vysoce subjektivní emoční estetické odezvě, kterou předkládají nekognitivisté, a má potřebu rámovat zkušenost sociálním kontextem. Aby bylo možné se vysoce subjektivní odezvě vyhnout, je podle něj třeba zohlednit sociální a kulturní faktory – ty jsou pak jakýmsi vodítkem. Připomeňme, že estetický prožitek je pro Berleanta sociálním aktem, protože naše vědomosti, názory a postoje jsou dle něj formovány sociálním a kulturním kontextem, ve kterém se pohybujeme – přírodu, environment i umění vnímáme skrze sociální rámce řídící naši pozornost.³⁶

Ani tímto orámováním si nicméně Berleant příliš nepomáhá, neboť angažovanou osobu už v tomto případě neohrožuje jen emocionální závislost na kulturně-sociálním artefaktu, ale také závislost kognitivní: *„Takový zájem vede k utvrzování validity již zažitých a provedených estetických soudů a omezuje až znemožňuje ‚svobodnou hru duševních mohutností‘,*

34) Kant, I. [1790]: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975, s. 5.

35) Tamtéž, s. 86.

36) Berleant, A.: *Scenic Beauty in a Global Context*, v: de Mul, J., van de Vall, R.: *Gimme Shelter: Global Discourses in Aesthetics. International Association of Aesthetics Yearbook*, 15/2011, s. 13; Berleant se domnívá, že subjektivní estetické hodnocení pramení právě ze sociálního okolí, které ho „vyživuje“ a je pro něho nosným.

*moderněji řečeno, zabraňuje možnosti rozšiřování estetického zkušenostního horizontu příslušného vnímatele.*³⁷ Podobně i Emily Bready, která obhájí význam imaginace v estetické zkušenosti, si zároveň uvědomuje její limity vzhledem ke schopnosti navazovat na reálně zakoušený svět. Jak jsme již zmínili v druhé kapitole, ve prospěch nezainteresovanosti argumentuje v rámci svého konceptu „představovat si správně“.

Odkazem ke zvířecím smyslům, jak o nich píše Dewey, sice získáváme důležité informace o schopnostech smyslů a vývoji naší estetické citlivosti, avšak nezainteresovanost dle nás zachytává důležitý moment ve vývoji reflexe u živých stvoření a můžeme tvrdit, že nám odhaluje jistý rozvíjející se princip nejvýrazněji vyvinutý u člověka (ať už zmiňovaný v souvislosti s náboženstvím, estetikou elit, či estetikou každodennosti – viz box 3). Umělecká praxe a kritika může být závislá na kultuře, avšak princip nezainteresovanosti lze považovat za sdílený. Se zmíněnými faktory se pojí schopnost transformovat i prožitky na první pohled negativní, s čímž souvisí i známá podvrtná role umění – to umožňuje nejen odhalovat nové perspektivy, ale má i tendenci bořit perspektivy staré či nefunkční, a to často nemilým způsobem – uveďme katarzní účinek umění související s potřebou oprostit se od obsesivních emocí vázaných na tělesnost či sexualitu. Podobně má umění tendenci tematizovat i svou vlastní sociální a kulturní závislost.

Berleantův přínos sice vnímáme v tom, že dokázal na estetiku nahlížet jako na něco nikoliv exkluzivního, avšak v jeho konceptu estetiky angažovanosti nejsme schopni rozlišit mezi automatizovaným chováním a estetickou zkušeností.³⁸ Vraťme se zpět k výzkumu, který odhalil, že většinová preference umění se omezuje na takové, které poskytuje pozitivní koherentní zážitek. Pokud se bude jednat o umění, které problematizuje mnohé lidsko-společenské normy, jak Berleant přiměje člověka, který je netolerantní vůči víceznačnosti, aby multismyslový prožitek vůbec započal? Podobně, jak zamezit tomu, aby se u člena posádky lodi ponořené v mlze nerozvinula panika?

37) Viz Dadejík, O., Zuska, V.: Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity, v: *Estetika*, 1–4/2007, s. 35.

38) Podobné námitce čelí i Carlsonův model, viz předchozí kapitoly a Kaplický, M.: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, v: Stibral, K., Dadejík, O. (eds.): *Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009, s. 42–50.

De-realizace reality

Berleant tvrdí, že environment tvoří jakýsi jednotný soubor a vnímatel nepotřebuje znát přesné hranice přírodního a kulturního, aby dokázal zaujmout estetické stanovisko. Hranice mezi subjektem a objektem jsou v jeho pojetí rozptýleny: „Vnímatel (*duše*) je aspektem vnímaného (*tělo*), a opačně; osoba a prostředí jsou kontinuální.“³⁹ Namísto dualismu divák vs. krajina či subjekt a objekt zde tak vzniká jistá percepční kontinuita, kdy se vztah obou stává reciproční a my zde máme situaci jakéhosi kontinuálního estetického pole: „*Toto pole je charakterizováno aktivním lidským účastníkem jakožto součástí smyslového environmentu. Každý vnímatel přispívá k situaci nikoli pouze percepční aktivitou, ale neviditelnou dimenzí minulých zkušeností, vzpomínek, znalostí a okolností.*“⁴⁰ Také znalost, zda se jedná o estetickou zkušenost s uměním, nebo s přírodním objektem omezuje dle něj „hustotu a vrstevnatost struktury estetické zkušenosti“, neboť dle něj díky nim existuje jakási „tajemná schopnost“ estetické zkušenosti „vpravit se do našich těl“ a zasáhnout nás způsoby, kterým je obtížné se vystavit v distancovaném kontemplativním módu.⁴¹ Berleant zde vychází z pojetí estetické zkušenosti, kdy je setřena hranice mezi objektem a subjektem.⁴² Dle nás se však Berleantovo volání po kontinuálním poli nemusí vůbec rozcházet s nezainteresovaností.

39) Berleant, A.: *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University Press 1992, s. 4.

40) Berleant, A.: *Scenic Beauty in a Global Context*, v: de Mul, J., van de Vall, R.: *Gimme Shelter: Global Discourses in Aesthetics. International Association of Aesthetics Yearbook*, 15/2011, s. 50.

41) Berleant, A.: *The Aesthetic of Art and Nature*, v: Kernal, S., Gaskell, I. (ed.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1995, s. 230.

42) Subjekt-objektové paradigma souvisí úzce s existencí tzv. estetického objektu. Zmiňme koncept tzv. estetické situace – zde rozlišujeme mezi estetickým objektem, tedy tím, co je esteticky vnímáno, a vnímatelem, tím, kdo vnímá, kdo má estetický prožitek. Důležitý je vznik a původ estetického objektu, přesněji řečeno jeho nosiče, který není zdaleka totéž co objekt či věc, již máme před sebou. Estetický objekt je tedy spíše mentální reprezentací, se kterou se v principu nemůžeme setkat od počátku jako s celkem, můžeme se setkat pouze s jeho nosičem (s fyzickým objektem) či s nějakou kvalitou, která v nás vyvolá postojovou změnu. Estetický objekt tedy vzniká až na základě vztahu – a tedy nejobecnějším vztahem v každé estetické situaci je vztah estetický objekt – vnímatel. Viz Zuska, V.: *Estetika: úvod*

Pokud Berleantem zmíněnou kontinuitu přivedeme do extrému – přestane existovat rozlišení nás samých a odlišného. Pokud Berleant upřednostňuje smyslovou zkušenost, jednou ze základních vlastností smyslů je detekce odlišného, je v „jejich přirozenosti“ rozlišovat a tuto odlišnost zakoušet. Pokud by mezi námi a jiným skutečně neexistovala určitá mez, pozbylo by význam vůbec estetickou zkušenost absolvovat. Podobně, pokud by neexistovala



Obr. 7: Zajíc a kachna (*Kaninchen und Ente*) – tato nejstarší známá verze iluze „kachna-zajíc“ byla uveřejněna v říjnu 1892 v německém nepolitickém satirickém týdeníku *Fliegende Blätter* vydávaném v Mnichově. Na obrázku je napsáno „Welche Thiere gleichen einander am meisten?“ (Která zvířata jsou jako každá jiná?). Zdroj: en.wikimedia.org, licence CC BY – SA 3.0.

do současnosti tradiční disciplíny. Praha: Triton 2001, s. 24–35. Dovršování estetické recepce a konstituce estetického objektu zpětně ovlivňuje každodenní život co do hloubky uvědomování si vztahů a hierarchizace hodnot. Tamtéž, s. 124–125.

kultura, nebyli bychom si patrně vědomi ani přírody, zakoušení jednoho či druhého je dle nás na existenci obou založeno. Domníváme se proto, že v tomto případě nám nezainteresovanost umožňuje ono otevření se seznámení, odlišnému či také jednoduše víceznačnosti. Kromě faktoru figury a pozadí (viz kapitola 3) existuje ještě další jev, patrný na tzv. dvojznačných figurách (viz obr. 7). Kresba, ve které jsme byli nejdříve schopni poznat jen zájce, odhalí i přítomnost kachny. To však nepředpokládá pasivitu, ale aktivní práci. Připomeňme tvrzení, že estetický postoj je aktivační vektor – jakýsi pohyb jiného charakteru, tedy odlišného směru (zaměření), kvality a intenzity. Teprve potom je možné zažít jev, který Bullough vyjadřuje ve svém popisu zážitku mlhy na moři, především ve větě: „*Tento kontrast, který se často objevuje s překvapivou náhlostí, je jako chvilkové zapojení nějakého nového proudu nebo jako zákmit jasnějšího světla, jež osvětlí náhled na ty třeba nejobyčejnější a nejznámější věci...*“⁴³

Jak se dále ukáže, i v případě, že necháme, jak tvrdí Berleant, ono odlišné „vpravit se do našich těl“, bez určitého faktoru distance se stejně neobejdeme. Vraťme se zpět ke Cooperovu pojetí environmentu jako poli významů, které má jedinec k dispozici. Cooper ve svém dalším článku *Aestheticism and Environmentalism* (2008) kritizuje snahu oddělit přírodu a umění a snaží se hledat jakési základní jádro oceňování obou. Ve výsledku adoptuje staré paradigma oceňování a navrhuje pro nalezení zmíněného jádra jeho upravený výklad – ten staví na pojetí *alternativního světa* (*alternative world*), kdy se umělecké dílo stává jakousi příležitostí. „Velká“ umělecká díla dle něj nabízejí alternativní světy, které vyzývají ke kontemplaci. Podobně, jdeme-li ven do přírody, vystupujeme z města, ve kterém jsme byli ponořeni a ve kterém nám bylo umožněno praktikovat naši každodenní obeznámenost (viz předchozí kapitola), a vstupujeme do světa jiného.⁴⁴ Připomeňme, že tento fenomenologický výklad je odlišný od pojetí reprezentace jako subjektivního uvnitř, zde se setkáváme s vnímatelem „vytaženým ven“ a okolním prostředím/světlem/odlišností „vtaženou dovnitř“.

43) Bullough, E.: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, v: *Estetika*, 1/1995, s. 10, 11.

44) Cooper, D. E.: *Aestheticism and Environmentalism*, v: Cooper, D., Palmer, E. (eds.): *Spirit of the Environment: Religion, Value and Environmental Concern*. London and New York: Routledge 2008, s. 103–104.

Výše zmíněné rozvádí Ondřej Dadejík (2014), u kterého nacházíme propojení Cooperova pole významů s výkladem prostoru jako světa u Jana Patočky. Prostor je Patočkou zjednodušeně chápán jako individuální realita, která je vymezena/ohraňována určitým limitem/horizontem.⁴⁵ Patočkovu pojetí světa se pak vyznačuje důležitým momentem – schopností vystoupit stranou z běžného předreflexivního toku života. „*Pokud derealizujeme realitu, to, co hledáme, je její rozšíření...*“⁴⁶ Naše otevření se environmentu či alternativnímu světu zároveň předpokládá rozrušení původního pole významů či světa – a tedy jakousi „derealizaci reality“. Následuje pak její znovu-ustanovení, na kterém má přítomnost alternativního světa již svůj podíl. Bez nezainteresovanosti či distance by tedy nemohlo dojít k aktualizaci našeho světa.

Zde směřujeme k možné součinnosti *ponoření se* a *distance*. Ono ponoření či vztah, který znázorňuje Cooper vlastněním environmentu ve smyslu praktické nereflektované obeznámenosti (viz třetí kapitola), je limitováno svým horizontem, limitováno stavem ponořenosti ve smyslu *interesse*, latinského *býti mezi*.⁴⁷ Nezainteresovanost (*dis-interestedness*) zde pak funguje jako možnost vystoupit stranou či, dodejme, jako kosmická raketa, která nás vyveze ven podobně jako kosmonauty, kteří spatřili vycházející Zemi.

Hepburn také uvažuje, jak jsme již zmínili, o balancování mezi oddělením (*detachment*) a začleněním se (*involvement*) do přírody. Píše taktéž o momentu *otevření se*, kdy v rámci svého kontextu přesuneme hranice našeho vnímání, a pokusíme se tak udělat prostor pro nový prvek. Toto otevření se, i když může být zprvu matoucí (připomeňme šokující charakter umění),

45) Patočka, J.: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 1995, s. 34. Spojitost Coopera s Patočkou by si zasloužila daleko více prostoru, její odhalení však necháváme na čtenáři, viz Dadejík, O.: Prostor a prostředí: O aktualitě Patočkova pojetí zkušenosti prostoru, v: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica VI*, 2013; a Dadejík, O.: Distance and Immersion: Phenomenological Aesthetics and Question of a „Paradigm Shift“, v: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica VII*, 2014.

46) Patočka, J.: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 1995, s. 46.

47) Jay, M.: Drifting into Dangerous Waters: The Separation of Aesthetic Experience from the Work of Art, v: *Filozofski vestnik*, 2/1999, s. 69, dle Dadejík, O.: Distance and Immersion: Phenomenological Aesthetics and Question of a „Paradigm Shift“, v: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica VII*, 2014, s. 41.

vytváří dle Hepburna ostražitost, hledání stále nových hledisek a obsáhlejší vnímání.

V hledání neustále nových hledisek však spatřujeme i jistá úskalí. Pokud vědomí vykročení za hranice nabízí nespočet množství nových světů a dimenzí, do kterých se člověk může nořit a na základě kterých může směřovat svou kreativitu, vyvstává zde otázka, zda v touze do nich proniknout zde nehrozí určité nebezpečí, kdy na základě přílišné abstrakce už jen zmnožujeme významy, ale horizont nepřekročíme – hodnota zkušenosti se neprohloubí. Lze tedy zajistit adekvátní estetickou zkušenost jak přírody, tak umění, která ještě směřuje k rozšíření osobnostního horizontu? Domníváme se, že v tomto případě můžeme po odpovědi sáhnout k přímé konfrontaci, seznámení se, a tedy ambientní dimenzi estetické hodnoty, o které můžeme mluvit jako o hodnotě, která nás pomáhá udržovat ve vztahu k živému. Co se nadbytečného zmnožování významů týče, nejlépe nám dle nás bezobsažnost (či s Adornem řečeno v případě umění „metafysický obsah“) ukazuje ambientní dimenze estetické hodnoty – v případě přírody nám dle nás zrcadlí *plnost*, se kterou se setkáváme u Patočky (srovnej s námi zmíněným mlčením přírody v předchozích kapitolách). Patočka vnímá důležitý rozdíl mezi věcmi a přirozeností, kdy dle něj plnost věcí je oslabená, neboť odvozená, neboť čerpaná z plnosti druhého. „*V celém dramatu lidského života běží o to, bude, či nebude-li objeveno to, co již onen prvotní, ryze situační kontakt obsahuje implicitně: nitro, které se skrývá za vším, co se zjevuje.*“⁴⁸

Na základě předchozích úvah můžeme ke vztahu uměleckého a přírodního estetika poznamenat, že ve skutečnosti se umění neodcizilo přírodě, což, jak jsme předložili v prvních dvou kapitolách, může z některých tvrzení environmentálních estetiků vyplývat. Jak tvrdí Adorno (1970): „*Umění by chtělo realizovat lidskými prostředky to, co není lidské. Čistý výraz uměleckých děl osvobozený od rušivé věčnosti i od tzv. přírodní látky konverguje k přírodě, tak jako se v nejautentičtějších dílech Antona Weberna čistý tón, na nějž se tato díla kvůli subjektivní senzibilitě redukují, přeměňuje v přírodní zvuk: ovšem ve zvuk přírody výmluvné, v její řeč, nikoli v obraz její části.*“⁴⁹

48) Patočka, J.: Přirozený svět a fenomenologie, v: *Přirozený svět a pohyb lidské existence*, sv. 1. Praha (samizdat), 1980, s. 31–32. Cit. dle Rezek, P.: *Jan Patočka a věc fenomenologie*. Praha: Jan Palcák – Ztichlá klika 2010, s. 114–115.

49) Adorno, T. W. F. [1970]: *Estetická teorie*. Praha: Panglos 1997, s. 107.

Subjektivní propracování umění jako nepojmové řeči je ve stavu racionality jediná podoba, v níž se odráží něco jako řeč stvoření. Adorno se věnuje nezáměrnosti přírody (ve smyslu, že předpokládáme, že neznáme jejího autora), kterou jsme detailněji rozebírali v první kapitole. Ve skutečnosti umění vnímá jako úsilí o odtržení se od lidské intence a směřování k oné nepojmové řeči přírody: *„Umělecká díla se ve skutečnosti snaží napodobit výraz, který by nebyl vloženou lidskou intencí. Čím dokonalejší je umělecké dílo, tím více od něj odpadají intence.“* Adorno si je vědom „němé“ řeči přírody: *„Jestliže je řeč přírody němá, pak se umění snaží přivést němost k řeči, exponuje nezdar nepřekonatelným rozporem mezi idejí, která zakazuje zoufalé úsilí, a tou, jíž úsilí platí, idejí něčeho zcela nezáměrného.“*⁵⁰ Máloco z přírodního krásna se na umění přenáší tak dokonale jako tato podvojnost: je vnímáno jako něco naléhavě závazného stejně jako něco nepochopitelného, co tázavě očekává své řešení.⁵¹

Hranice přírodní krásy

V návaznosti na předešlý jev de-realizace reality podnikneme závěrem experiment – pokusme se zbořit pojetí přírodní krásy. Bude se jistě jednat o počín plně v souladu s duchem současného umění. Zda se nám to podaří a jaký svět se ze starého zbořeného vytvoří, necháváme na posouzení čtenáře.

Vkus souvisí často spíše s normou/pravidlem, a tedy jakousi diskursivní jednotou. Tvrdíme, že i pojetí přírodní krásna lze považovat za určitou společností ustanovenou normu vzdálenou pravé povaze přírody. Jak zmiňuje Jan Mukařovský: *„Estetická funkce činí z věci, která je jejím nositelem, estetický fakt bez jakéhokoli dalšího zařazení; proto se často projevuje jako prchavý záblesk přebíhající po věcech, jako náhoda vzešlá z jedinečného okamžitého vztahu mezi subjektem a danou věcí. Estetická norma je naproti tomu síla, která estetický postoj člověka k věcem reguluje.“*⁵² Ani

50) Tamtéž.

51) Tamtéž.

52) Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky I*. Praha: Svoboda 1948, s. 41.

norma, ani objektivní estetická hodnota ve smyslu „zkoušky časem“ nemají statickou povahu. Estetické normy nemohou nikdy dosáhnout plné stability a závaznosti, neboť by se tak změnila z norem v zákon a vývoj by ustal, proces se automatizoval a estetické vytratilo.⁵³ David Hume ve své eseji *O měřítku vkusu* (1757) zmiňuje, že vše má jak krásnou, tak ošklivou stranu, a jedním z charakteristických rysů citlivého vnímatele je schopnost reflektovat obojí.⁵⁴ Typickou vlastností přírody, vystavíme-li se jí tváří v tvář, je, že nás větší-moc dlouho nenechá setrvat v prožitku krásy, protože nám dříve nebo později vždy ukáže i odvrácenou stranu. Nutí nás jaksi „vykročit za hranici“ našeho pohodlí. Vypůjčme si zde metaforu sloupu (*column*) a kolosu (*colossus*), kterou Jacques Derrida využívá v knize *The truth of painting* (1987), aby demonstroval rozdíl mezi prožitkem krásna a vznešena, jak je formuluje Kant. Připomeňme, že v prožitku vznešena se na rozdíl od prožitku krásna objevuje i negativní zážitek spojený s pádem dosavadních jistot či stanutím před nevyčerpatelností kvalit přírodních objektů. Krása jakožto sloup je dle nás spíše reflexe, která míří k uchopení určité jednoty a v ní také končící, dosahující limitu problematizace – sloup je konečný, vidíme jeho konec. Krása nepřesahuje lidskou percepční míru a je uchopitelná v percepci i imaginaci naráz.⁵⁵ Vznešeno jako kolos, striktně Kantem spojené s prožitkem přírody, souvisí s jakýmsi přebytkem, přelitím (mimo jednotu), protržením hráze.⁵⁶ Jev se nám zde objevuje v té míře, v níž není prezentovatelný.

Navazme úvahou, kterou nacházíme v *Estetické teorii* (1970) Theodora W. Adorna. Ten popisuje jev, kdy se pojem přírodní krásy „dal do pohybu“ a rozšířil se tím, co již příroda není. Ta se stala přízrakem.⁵⁷ S rozšířením techniky přírodní krásno přechází do jemu kontrastující funkce a je integrováno do protichůdné zvěcněné skutečnosti. Přírodní krásno podle něj bylo doposud vymezováno negativně k technice. Tato „vulgární antiteze“ klame –

53) Tamtéž, s. 78.

54) Hume, D.: *O měřítku vkusu*, v: Niederle, R.: *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita 2010, s. 147–148.

55) Derrida, J.: *The Truth of Painting*. Chicago: The university of Chicago Press 1987, s. 119–125.

56) Zuska, V.: *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film. Aesthetics and Film*. Praha: Filo-sofická fakulta, Univerzita Karlova 2010, s. 104.

57) Adorno, T. W. F. [1970]: *Estetická teorie*. Praha: Panglos 1997, s. 95.

to je zřejmé z toho, „že právě příroda nezmírněná lidskou péčí, kterou nezasáhla žádná ruka, alpské morény a hromady kamení, se podobá průmyslovým skládkám, před nimiž uznávaná estetická potřeba prchá. Jak průmyslově to v anorganickém prostoru vypadá, se ještě ukáže.“⁵⁸

Bezprostřední příroda byla podle Adorna zbavena svého kritického ostří, například v podobě parků, a přírodní krásno se stalo ideologií, která dle něj „deformuje duši přírodní zkušenosti“, ze které pak sotva něco zbývá v organizovaném turismu. „Marná je většinou záměrná návštěva slavných vyhlídek, prominencí přírodního krásna. Výmluvnosti přírody škodí zpředmětnění a nakonec platí něco z toho i pro umělecká díla...“⁵⁹

Převládající pojetí přírodní krásy se tedy dle nás na základě předchozí argumentace paradoxně v určitém momentě vzdává reflexe toho, co je příroda. Jakékoli zastavení v konceptu krásy je pak nebezpečné v tom, že má tendenci podporovat vytváření normy, které je třeba, abychom si byli vědomi.

Jak se stále více vyjevuje, pro environmentální estetiky bude těžké stanovit „adekvátní kritéria hodnocení přírody“, neboť ve skutečnosti jakékoli oceňování přírody (a dodejme i umění) nekončí u ustanovení pevné normy (koneckonců ani rozlišování v umění), ale spočívá v neustálé kritické diskuzi a narušování jednoty a jejím opětovném nacházení. Tento dynamický proces má jeden důležitý rys – význam zkušenosti o sobě samé, jejíž praktikování a následná analýza dle nás vede ke zvyšování estetické senzitivity k okolnímu světu, a tedy i k environmentům, které přesahují lokální a známé.

Vraťme se k tématu vztahu uměleckého a přírodního estetična, který jsme již důsledněji rozebírali v první kapitole. Důležitá je dle nás vzájemná souvztažnost obou oblastí, neboť tušíme potenciál obou v rozvíjení schopnosti znovu-vyjasňovat a znovu-ustanovovat dynamická kritéria, a tím tříbit náš vztah k sobě samým i k odlišnému. Navíc, jak tvrdí Adorno, umění není, jak nás přesvědčoval idealismus, příroda, ale chce splnit to, co příroda slibuje: „To, co příroda marně chce, uskutečňují umělecká díla: pozvedají oči vzhůru.“⁶⁰

58) Tamtéž.

59) Tamtéž, s. 95–96.

60) Tamtéž, s. 107.

Apendixy

Estetické hodnocení krajiny v České republice

Kateřina Pařízková

V následujícím textu se pokusíme zasadit předchozí filosoficko-estetická témata do kontextu praxe. Na tom, jak je mnohými odborníky na ochranu a plánování krajiny v České republice chápán estetický rozměr krajiny, lze vhodně demonstrovat některá environmentálními estetiky kritizovaná témata. Estetický rozměr krajiny je z naprosté většiny spojován s tím, co vnímáme zrakem, tedy s formálními vlastnostmi. Přestože se umění již od čistého formalismu významně posunulo, na poli krajinného designu je estetické s formálními vlastnostmi stále více spojováno.

Pojmy *krajina* a *krajinný ráz* jsou v odborných ochranářských kruzích vnímány jako problematické a mnohoznačné a práce s nimi působí často bezradnost. Jak jsme zmínili ve čtvrté kapitole (viz box 2), je to dáno především tím, že krajina je vnímána jako na člověku nezávisle fungující fakt spíše než esteticko-kulturní koncept. V debatě jak chránit určitá území a jejich estetické hodnoty proto nacházíme propast mezi estetickou teorií a praxí – tedy mezi tím, jak je estetické rozvíjeno estetikou a mezi pojetím estetické dimenze v oblasti praktické ochrany krajiny (a často také laické veřejnosti). Estetické oceňování je v praxi banalizováno, chápáno jako pouhý smyslový požitek – což vede k redukci estetického oceňování a pobytu v krajině na druh spotřeby. To je obzvlášť patrné na tématech souvisejících s rekreací v krajině. Co víc, nevědomé podcenění významu estetické zkušenosti znevažuje samotný proces hodnocení, tvorby a ochrany prostředí.

Tento problém, přestože se netýká jen ochranářských snah v České republice, demonstrujeme na případu ochrany krajinného rázu, jediného legis-

lativního nástroje, který v ČR umožňuje chránit esteticko-kulturní hodnoty krajiny. V České republice je krajinný ráz ze zákona č. 114/1992 Sb. definován jako „zejména přírodní, kulturní a historická charakteristika určitého místa či oblasti, **je chráněn před činností snižující jeho estetickou a přírodní hodnotu**. Zásahy do krajinného rázu, zejména umísťování a povolování staveb, mohou být prováděny pouze s ohledem na zachování významných krajinných prvků, zvláště chráněných území, kulturních dominant krajiny, harmonické měřítko a vztahy v krajině.“¹ Estetický rozměr krajiny je zastoupen především harmonickým měřítkem a harmonickými vztahy v krajině. Ochranu estetických hodnot krajiny danou zákonem mají účinně podchytit metodiky hodnocení krajinného rázu – obecně pracovní postupy určení místa a prvků krajinného rázu, jeho hodnot, míry zachovatelnosti a stanovení způsobu jeho ochrany.

V metodikách nacházíme nejen nereflektovanou či intuitivní práci s estetickými pojmy včetně základního pojmu *estetická hodnota*, ale jako problematický vnímáme také model hodnocení *krajinné scény* (či *krajinného obrazu*) a *harmonického měřítka*, neboť oba koncepty jsou pozůstatky 18. a 19. století – souvisí tak nejen s v předchozích kapitolách kritizovanou normou založenou na hodnocení umění, ale především i s tehdejší společenským děním.²

Požitek z krajiny?

Pojetí estetické zkušenosti v metodikách hodnocení krajinného rázu lze nejlépe demonstrovat na následujících tvrzeních: Míchal a Löw (2003) zmiňují, že je potřeba před racionálně uvažujícími partnery prosadit respekt vůči hodnotám krajiny: „Zde nepomůže intuitivní estetické hodnocení, které je výsledkem celostního prožitku krajiny, ale není podepřeno racionální analýzou, neopírá se o myšlení v pojmech vyjadřovaných slovy a vede jen ke generalizovanému estetickému soudu, to se mi líbí – nelíbí.“³ Také Vorel

1) Zákon č. 114/1992 Sb. o ochraně přírody a krajiny.

2) Podrobněji viz Pařízková, K.: Kulturní a estetický rozměr pojmu „krajinný ráz“, v: *Fragmenta Ioannea Collecta, Suppl.*, 5/2012, s. 5–73.

3) Löw, J. Míchal, I.: *Krajinný ráz*. Brno: Lesnická práce 2003, s. 75.

píše, že krajinný ráz je vyjádřen senzuálním (podle něj nejčastěji vizuálním) uplatněním znaků a jevů jednotlivých charakteristik v krajinné scéně. Estetická hodnota krajiny (patrně dle autorů objektivně existující) se pak podle něj projevuje ve smyslových vjemech pozorovatele. „*Tyto vjemy odrážejí tzv. emocionální hodnoty krajiny a vyvolávají určité duševní pocity, jako je uklidnění, vyrovnaní nebo naopak neklid, překvapení, úžas.*“⁴

Vybereme příklady slovních spojení týkající se popisu estetické hodnoty a jejího vzniku, které nacházíme ve vybraných metodikách (viz výše)⁵: „*vizuální a pocitový projev*“, „*intuitivní estetické hodnocení*“, „*estetická hodnota krajiny se projevuje ve smyslových vjemech pozorovatele*“, „*estetické vjemy přinášející příjemné pocity*“, „*emocionální hodnoty krajiny*“, „*smyslově postižitelných (převážně vizuálních) charakteristik daného místa*“, „*vizuální přitažlivost krajinné scenérie*“. Dá se shrnout, že estetická hodnota vzniká podle autorů průmětem typických znaků a jejich kombinací do kladných a záporných hodnot (často číselných), které je hodnotící subjekt schopen „vyčíst“ ze smyslově postižitelných (převážně vizuálních) charakteristik daného místa.

Výkladová komise Ministerstva životního prostředí ve snaze sjednotit nejednotné metodiky dospěla k tvrzení, že „*zákon v předmětných ustanoveních chrání výhradně estetické a harmonické aspekty krajiny, vnímané a hodnocené výhradně smysly, především zrakem.*“⁶ Toto tvrzení *de facto* říká, že hodnotíme smysly.

4) Vorel, I.: *Obraz krajiny*, v: *Ochrana přírody*, 1/2007, s. 14.

5) Zmiňme například Míchal, I.: *Metodika hodnocení krajinného rázu* Agentury ochrany přírody a krajiny ČR – Problémy a výsledky, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Péče o krajinný ráz – cíle a metody*. Praha: ČVUT 1999; Bukáček, R., Matějka, P.: *Hodnocení krajinného rázu v CHKO ČR – návrh metody*, v: *Ochrana přírody*, 3/1997. Bukáček, R., Matějka, P.: *Hodnocení krajinného rázu*, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Péče o krajinný ráz – cíle a metody*. Praha: ČVUT 1999; Vorel, I.: *Hranice únosnosti zásahů do krajinného rázu*, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Ochrana krajinného rázu – třináct let zkušeností, úspěchů i omylů*. Praha 2006, s. 61–67; Vorel, I., Bukáček, R., Matějka, P., Culek, M., Sklenička, P.: *Metodický postup posouzení vlivu navrhované stavby, činnosti nebo změny využití území na krajinný ráz*. Praha: ČVUT 2004 a 2006; také ve známější publikaci věnované krajinnému rázu Löw, J., Míchal, I.: *Krajinný ráz*. Brno: Lesnická práce 2003.

6) Cibulka, J.: *Vymezení podrobností ochrany krajinného rázu*, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Ochrana krajinného rázu – třináct let zkušeností, úspěchů i omylů*. Praha: ČVUT 2006, s. 58.

Environmentální estetička Emily Brady (1998) hovoří o tzv. **hédonistickém modelu oceňování**. Ten spočívá na mylných předpokladech, že touha po potěšení či uspokojení je to, co člověka motivuje k estetickému ocenění – že vyhledáváme určité krajiny proto, že zajišťují potěšení či příjemný pocit, a že estetické ocenění je záležitostí individuálního vkusu.⁷ Nikoli tedy proto, že mají hodnotu samy o sobě. Výsledkem takového procesu je pak příjemný či nepříjemný pocit, případně zvolání líbí/nelíbí.

Nebezpečí hédonistického pojetí prožitku krajiny, za který je tak často estetická zkušenost zaměňována, tkví v tom, že nenalézáme skutečnou hodnotu oblasti, neboť ji měříme pouze různou mírou potěšení – pokud by mělo dojít k rozsouzení, vybere se řešení, které maximalizuje požitky místních obyvatel či návštěvníků, což se často děje, uvažuje-li se o rekreaci v krajině. Estetický rozměr je pak špatně argumentovatelný či se stává podřadným těm zájmům, které se zdánlivě jeví jako objektivní – například ochraně ohrožených druhů nebo ekonomickému benefitu dálnic.⁸

Klasifikace versus hodnocení

Patrně nejzásadnějším problémem estetického hodnocení krajiny je nerozlišování mezi hodnocením a klasifikací. Tzv. preventivní hodnocení krajinného rázu by mělo dle Bukáčka (2006) metodicky podchytit tři hlavní kroky. Za prvé je to „*provedení prostorové a charakterové diferenciace území*“, za druhé „*identifikace znaků a hodnot charakteristik krajinného rázu vymezeného území*“ a za třetí „*vytvoření seznamu znaků a stanovení váhy jejich projevu, významu a cennosti s ohledem na harmonii*“.⁹ Pojmy, které se s tímto postupem pojí, jsou pak *estetická hodnota krajiny*, *prostorové vztahy kra-*

7) Brady, E.: Don't Eat the Daisies. Disinterestedness and the Situated Aesthetics, v: *Environmental Values*, 7/1998, s. 97–114.

8) Tamtéž, s. 97–114.

9) Bukáček, R.: Preventivní hodnocení krajinného rázu rozsáhlejšího území – metodika a možnosti jejího využití, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Ochrana krajinného rázu – třináct let zkušeností, úspěchů i omylů*. Praha 2006, s. 91–98.

jinné scény, znak krajinného rázu, krajinný prvek, krajinná složka, typické znaky krajinného rázu.

Hodnocení krajinného rázu souvisí s anglickým termínem *landscape character assesment*, kde *assesment* znamená **určení** či **stanovení** – jedná se o popis či klasifikaci čehosi, co považujeme za nezávisle existující mimo nás, co lze však již na rozdíl od přírodních úkazů obtížně provést s hodnotami. Estetické hodnocení ve smyslu anglického *aesthetic appretiation* však vykládáme ve smyslu **ocenění** či **zvnitřnění si**. Zde je tedy důležitá investice subjektu v odkrývání a nalézání estetické hodnoty, která se formuje v procesu estetického prožitku (viz kapitola 5).

Popisem krajiny, jak dále autoři specifikují, je myšlen sběr dat o krajině a jejich interpretace, klasifikace je pak navazující analytická činnost, kterou se provádí rozdělení krajiny podle definovaných charakteristik do různých typů či jednotek. Celý tento proces je pak zakončen analýzou krajiny, skrze niž se dle zvolených kritérií identifikují hodnoty krajiny. To souvisí se snahou aplikovat metodologii exaktního výzkumu, jež produkuje „objektivní“, nenormativní poznatky (tedy nehodnotící – nezátížené subjektivitou). Jak píše Sklenička (2003): „*Hodnotící subjekt musí usilovat o maximální substituci osobních postřehů, zkušeností a soudů exaktními metodami.*“¹⁰

Způsob klasifikace a identifikace jevu se v krajinářských hodnoceních používá i pro identifikaci hodnot estetických. „Nalezené“ znaky a hodnoty se pak klasifikují, a to podle jejich projevu (pozitivní, neutrální, negativní), významu (zásadní, spoluurčující, doplňující) a cennosti (jedinečné, význačné, běžné)(obr. 8).¹¹

Poněkud extrémním příkladem snahy o očištění „klasifikace estetických hodnot“ od neurčitosti je pak neúnavná snaha autorů Kupky, Vojara a Vorla (2010) v podobě závěru, že: „*Velmi šikovná předběžná ‚redukce‘ je nezkomat estetickou hodnotu, nýbrž vizuální přitažlivost krajinné scenerie.*“¹² To jim má sloužit k provedení kvantitativního výzkumu estetických preferencí

10) Sklenička, P.: *Základy krajinného plánování*. Praha: Naděžda Skleníčková 2003, s. 27.

11) Bukáček, R.: Preventivní hodnocení krajinného rázu rozsáhlejšího území – metodika a možnosti jejího využití, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Ochrana krajinného rázu – třináct let zkušeností, úspěchů i omylů*. Praha 2006, s. 91–98.

12) Kupka, J., Vojar, J., Vorel, I.: Intersubject Agreement in Evaluating the Visual Attractiveness of Landscape, v: *Journal of Landscape Studies*, 4/2010, s. 223.

Výčet charakteristik krajinného rázu	Význam	Projev	Cennost
Historicky dochovaná urbanistická struktura	3	+	1
Dochované členění pozemků a vedení komunikací	2	+	2
Architektonická kvalita tradiční formy a uspořádání usedlostí dvorcového typu	2	+	2
Přírodě blízká až přírodní luční společenstva, květnaté louky	2	+	1
Členitost drobných výměr orné půdy a luk	1	+	1
Zástavba dvou nových objektů v západní části prostoru	1	–	1

Obr. 8: Příklad zjednodušené identifikace a klasifikace znaků charakteristik krajinného rázu, viz Bukáček, R.: Preventivní hodnocení krajinného rázu rozsáhlejšího území – metodika a možnosti jejího využití, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Ochrana krajinného rázu – třináct let zkušeností, úspěchů i omylů*. Praha 2006, s. 96.

určité skupiny lidí. V tomto výzkumu figuruje přiřazování číselné hodnoty k fotografiím vybraných krajin. Přestože autoři volají po potřebě redukce, nakonec v článku přesto hovoří o estetické hodnotě. Zde dokonce nacházíme jeden významný, a dá se říci i nebezpečný, moment. Při hledání „objektivní estetické hodnoty“ autoři zpochybňují své osobní zkušenosti a schopnosti úsudku – aniž by si to plně uvědomovali, podstatně větší autoritu přiznávají obecnému vkusu či normě. Znamená to, že pokud bude většina společnosti uznávat brakovou literaturu, povýšíme ji na úroveň hodnotného uměleckého díla?

Co se objektivitě a subjektivitě týče, estetický soud se vzdaluje od transcendentálních či univerzálních estetických hodnot, nicméně ale i od rezignujícího konstatování absolutní relativity hodnot – a tedy úplné subjektivity. Je dokonce možné je racionálně analyzovat, jak se také děje v umělecké kritice, avšak *„nikoli ,metodou buldozeru‘, která problém odstraní tak, že*

ho destruuje“.¹³ Někteří autoři metodik požadují, aby dotyčný recipient původního estetického objektu opustil estetický postoj a v postoji logickém, tj. pojmově kognitivním, hodnotil vlastní vzpomínku na estetický prožitek. Výsledkem je pak ovšem jakási ruina původního estetického prožitku.¹⁴ Jak jsme však již argumentovali v předchozí kapitole, prostá libost se týká fyziologického stavu organismu, kdežto estetický prožitek kvalitativně odlišné roviny prožívání, kdy dochází k aktivní účasti vědomí. Estetický postoj je hodnotící postoj a estetický prožitek je reflektovaný soubor aktů, při kterém se formuje estetická hodnota.

Úskalí harmonie v krajině

Jak jsme již důsledně popsali v předchozích kapitolách, model oceňování krajinné scény je předmětem velké kritiky environmentálních estetiků, neboť má za následek ignorování zásadního souboru zkušeností nejen s přírodním světem. V případě metodik hodnocení krajinného rázu se s krajinnou scénou pojí především problematický pojem harmonie, který je možné nalézt ve většině zmíněných metodik. Podle autorů jedné z metodik, Vorla a kol., jsou důležité tyto rysy prostorového uspořádání: prostorové vymezení vnímané krajinné scény; formy, rozměry, proporce a měřítko prostorů; rozlišitelnost a jedinečnost krajinné scény. Naumann (1999) pak tvrdí, že dobrá nebo harmonická krajina je vlastně jen správný poměr několika základních krajínotvorných složek či komponent, přičemž jsou preferovány ty, které krajinu činí přehlednou, dělají ji intimní a zobytnují ji.¹⁵ Je však možné sledovat, že i sami autoři tuší, že formální vlastnosti nevyčerpávají problematiku dostatečně, a kromě harmonie proporčních vlastností či prvků krajinné scény hovoří i o souladu činnosti člověka s přírodním prostředím. Harmonické vztahy v krajině pak vyjadřují „*soulad činnosti člověka a přírodního prostředí (absence rušivých*

13) Zuska, V.: Krajinný ráz a „lidová estetika“, v: Klvač, P. (ed.): *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 25.

14) Tamtéž, s. 26.

15) Nauman, P.: Příspěvek na kolokviu: Péče o krajinný ráz, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Péče o krajinný ráz – cíle a metody*. Praha: ČVUT 1999, s. 92–99.

jevů), trvalou udržitelnost užívání krajiny, harmonický soulad jednotlivých prvků krajinné scény“.¹⁶ Harmonické měřítko krajiny „vyjadřuje soulad měřítka krajiny s měřítkem jednotlivých krajinných prvků, tedy takového členění krajiny, které odpovídá harmonickému vztahu činností člověka a přírodního prostředí. Z hlediska fyzických vlastností krajiny se jedná o soulad měřítka celku a měřítka jednotlivých prvků.“¹⁷ Při hodnocení krajinného rázu se stanovuje „prostorové rozmístění, kvantitativní parametry (hodně nebo málo, malé nebo velké) a kvalitativní parametry (uplatnění rozhodující, významné, zanedbatelné) krajinných prvků, zejména však jejich vzájemné vztahy (harmonické či konfliktní)“.¹⁸

Harmonie se v menším množství vyskytuje i v jiných, situaci neulehčujících souvislostech. Míchal (1999) mluví také o vysoké přírodní hodnotě, kterou vnímá v harmonické interakci mezi ekosystémy.¹⁹ Bukáček a Matějka dokonce hovoří i o harmonii přirozených zvuků, kdy pozitivní vliv umělých charakteristik v krajině zaznamenáme tehdy, pokud „zvukem nepřehluší harmonii přirozených zvuků“.²⁰ Dále zmiňuje, že „návrh spočívá v dílčí ochraně pozitivních a některých neutrálních charakteristik, dále v ochraně prostorových charakteristik, které svou kombinací vytvářejí harmonický charakter krajiny“.²¹

Způsob, jakým je pojetí harmonického měřítka v textech vykládáno, nápadně souvisí s dobou, kdy se v Evropě pojem krajinný ráz formoval. Vychází především ze sílicího nacionalismu 19. století a začátku 20. století, kdy bylo snahou odůvodnit sílu národa jeho spojením se zemí – národní krajinou. K tomuto výrazně přispěl i romantismus, díky kterému vzrostla obliba lidové tvořivosti: „Lidové umění, které romantismus vyzvedl a jež se

16) Vorel, I., Bukáček, R., Matějka, P., Culek, M., Sklenička, P.: *Metodický postup posouzení vlivu navrhované stavby, činnosti nebo změny využití území na krajinný ráz*. Praha: ČVUT 2006, s. 6.

17) Tamtéž.

18) Tamtéž.

19) Míchal, I. a kol.: *Hodnocení krajinného rázu a jeho uplatňování ve veřejné správě. Metodické doporučení*. Praha: AOPK ČR 1999, s. 41.

20) Bukáček, R., Matějka, P.: *Hodnocení krajinného rázu*, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Péče o krajinný ráz – cíle a metody*. Praha: ČVUT 1999, s. 159–187.

21) Tamtéž.

*od té doby ukázalo mnohonásobným oplodnitelem umělecké tvorby, bylo před romantismem pokládáno za divočinu vážné pozornosti nehodnou.*²² To vše bylo navíc umocňováno obavami z narůstajících technických zásahů do krajiny. Právě v souvislosti s těmito faktory se objevují idealistické úvahy o „původním“ harmonickém charakteru krajiny, který měl být výsledkem dlouholeté rolnické národní tradice.²³ Jak zmiňuje Librova (1987), představa o rolníkově přirozené potřebě harmonické krajiny je zatížená idealismem a romantismem. V případě kulturní krajiny máme často tendenci si historické etapy jejího vývoje idealizovat. *„Vycházíme-li z tradovaných představ o vlastnostech našich dědů, soudíme pak, že cit současných zemědělců pro krajinu značně upadl.*“²⁴

Pokud vezmeme navíc v potaz tabulkové hodnocení (viz. obr. 8), harmonie se v předložených metodikách jeví být velmi matoucím kritériem. Znamená to, že každý krajinný ráz je ve své ideální podobě (kterou si lze jen těžko představit jako konečnou) harmonický? Nebo že všechny „původní“ rázy byly harmonické a my je teď buďto chráníme, nebo navracíme současnost k onomu stavu? Spojování harmonie s krásou sahá až k antické filosofii a jedná se o velmi komplexní pojem, který si v souvislosti s krajinou žádá daleko důslednější reflexi. Navíc, spektrum estetických prožitků je rozmanité, nelze si představovat, že pouze prožitek harmonie má vyšší hodnotu než třeba prožitek *disharmonie*. Jak píše Mukařovský, dnešní estetika *„došla dokonce k názoru, že v končinách tzv. nevkusů nebo vkusu neškoleného – často jen zdánlivě neškoleného – mají leckdy své kořeny vrcholné estetické projevy*“.²⁵ I „neharmonický“ krajinný ráz, kde převažují jen určité složky, může obsahovat potenciál intenzivnějšího estetického prožitku než pouhá „harmonická“ či malebná krajina. Například prožitek *vznešena*, který dal romantikům zcela nové podněty ve vnímání a poznání světa vedoucí například k oblibě hor, může být doprovázen rozporuplnými až negativními pocity. Může se pak velmi snadno zdát, jako by v čistě přírodní,

22) Mukařovský, J.: Obecná estetika, v: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966, s. 73.

23) Pařížková, K.: Kulturní a estetický rozměr pojmu „krajinný ráz“, v: *Fragmenta Ioannea Collecta, Suppl.*, 5/2012.

24) Librova, H.: *Sociální potřeba a hodnota krajiny*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1987, s. 134.

25) Mukařovský, J.: Úkoly obecné estetiky, v: *Studie I*. Praha: Odeon 1966, s. 73.

jednotvárnější či pochmurné krajině nebylo co oceňovat.²⁶ V souvislosti s disharmonií připomeňme například Šumavu a některé její partie. Pokud ulpíváme na představě, že zdravý les je hlavně zelený, můžeme větší plochu uschlých stromů, které dávají prostor mladé generaci, chápat jako depresivní. Nicméně ve výsledku se jedná jen o součást procesu obnovy, který vede k upevnění odolnosti velmi složitého přírodního systému – podmáčených smrčín (viz obr. 9).

Sami autoři však cítí relativitu harmonie krajinné scenérie a ve snaze tyto samozřejmě požímané pojmy objektivizovat se intuitivně opírají o argumenty související s biologizující estetikou – té věnujeme druhou kapitolu dodatku. Naše preference příznivě působící krajinné scény má být v tomto případě dána tím, že podobně jako naši prapředci instinktivně hledáme prostor,



Obr. 9: Mladé smrky potřebující ke svému růstu v přirozeně se vyvíjejících podmáčených smrčínách padlé dřevo a v budoucnu i prosvětlení umožněné odumřením starších stromů. Foto: Kateřina Pařízková.

26) Zde však není naším cílem propagovat například logistická centra či jiné podobné záměry, cílem je spíše upozornit na úskalí tohoto pojmu.

který je osobní a bezpečný a můžeme jej alespoň zdánlivě kontrolovat a užívat. V této souvislosti vztahuje Vorel harmonické estetické měřítko k proporcím člověka. Dle něj se měřítko zdá být „srozumitelné, pokud může pozorovatel porovnat různé rozměry např. se známou velikostí stromů v parku, s rozměry schodišť a balustrád“.²⁷ Pokud budeme v rámci konceptu obrazu krajiny, který je tvořen dílčími prostorovými scénami vnímanými z dílčích prostorů, uvažovat nad rolí dominantního prvku, můžeme podobně, jak to činí Vorel a kol., dojít k závěru, že „v jednotvárné krajině bez výrazných prvků a partií se pohled pozorovatele nemá čeho zachytit, pozorování krajinné scény je bezvýsledné, vyvolává psychickou únavu a pocit nespokojenosti“.²⁸ Existuje mnoho chráněných krajin, které by tento „prvoplánový“ pocit nespokojenosti vyvolaly. Navíc se můžeme děsit pravidla, kdy by každá „dobrá“ krajina musela vždy obsahovat nějaký výrazný prvek.

Kdybychom zcela vypustili kritickou reflexi, znamená to, že bychom krajinu měli navrhovat tak, aby byla vždy přehledná, bezpečná, jasná, a tedy i zkrocená a kontrolovatelná? Těžko si lze představit, o jaké množství estetických prožitků přírodního světa bychom se připravili, byla-li by celá krajina v České republice přizpůsobena člověku, bez jediného velkoplošnějšího „výtrysku“ přírodní svébytnosti.

Přirozený a vytvářený environment

Snaha o objektivitu má ale jasný cíl, který odráží otázka „*nakolik může legislativa přisuzovat význam estetické zkušenosti se smyslovým, zejména pak vizuálním požitkem*“.²⁹ Otázkou však je, zda by ve snaze omezit čistě utilitární zacházení s naším prostředím nebylo žádoucí spíše než metodu hodnocení legislativně podchytit nutnost krajinného plánování a expertního posouzení. Základní zmatení dle nás spočívá v tom, že ochrana a plánování krajiny má

27) Vorel, I.: Prostorové vztahy a estetické hodnoty, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Péče o krajinný ráz – cíle a metody*. Praha: ČVUT 1999, s. 20–27.

28) Tamtéž.

29) Kupka, J., Vojar, J., Vorel, I.: Intersubject Agreement in Evaluating the Visual Attractiveness of Landscape, v: *Journal of Landscape Studies*, 4/2010, s. 223.

mnoho společného s uměleckou tvorbou.³⁰ I když krajináři na rozdíl od stavebních architektů pracují s živou a neživou přírodou, která se řídí určitými přírodními zákony, poznatky, které zachycují přírodní vědy, jsou spíše součástí procesu estetického hodnocení a tvorby. Tento typ navrhování/plánování je složitý především v tom, že jeho součástí je zároveň obhajoba živých organismů či obecně přírody. Vlastně je zde přítomen určitý paradox – součástí návrhu krajiny je i obhajoba nenavrhování.³¹

Odborníci na ochranu a tvorbu krajiny si pravděpodobně sami nemusí být vědomi, že postupy, které považují za vědecké, jsou ve skutečnosti umělecké (estetické) – jejich volby zůstávají ukryté v pozadí návrhů. Proces navrhování pak zahrnuje mnoho citlivých fází a jeho „zaškrčení“ teorií a mechanizací postupů může vést k nevědomému omezení lokální divergence, což může mít neblahé důsledky pro navrhování a omezit kvalitu možných řešení. Navíc v implicitnosti a banalizaci estetického procesu pak nacházíme příčinu absence relevantního slovníku, a tudíž i legitimacy celého tématu. Nekvalitní či absentující komunikace pak zároveň omezuje i estetickou senzitivitu obyvatel. Abychom se však neomezili jen na kritiku estetického rozměru v oblasti krajinářské architektury, připomeňme i neblahý důsledek opomíjení přírodního krásna estetickou teorií. Zmíněná situace může posloužit jako příklad problému, který (jak zmiňujeme v úvodu knihy) tematizuje Ronald Hepburn – pokud je určitý soubor faktů ignorován teorií, problém nastává i v praxi.

30) Připomeňme, že v době svého formování mezi lety 1920 a 1938 se v Německu dělí plánování na plánování hospodářské a technicko-výtvarné – neboli urbanistické a krajinné plánování. Viz Petřík, L.: *Krajinné planovanie*. Brno: Vysoká škola zemědělská v Brně 1990, s. 28.

31) Příroda však nesmí být chápána jako krajinná scéna nebo umělecký objekt či materiál, se kterým umělec pracuje. Strom je chápán jako architektonický/výtvarný prvek či článek. Jak píše Ivar Otruba, jeden z předních českých zahradních architektů: „*Stromy jsou hlavními kompozičními prvky krajinářské architektury a jsou vlastní skladební hmotou, s níž krajinářský architekt pracuje, vytváří své dílo.*“ Neboť strom jako jedinec či jako součást společenství, či dokonce jeho jednotlivé části, je tím základním, co máme ke stavbě jeho díla. Ať je to utváření terénu, ostatní vegetace, vodní a stavební prvky – to vše pouze podporuje modelaci plochy a prostoru stromem či stromy.

Veličin souvisejících se stromy krajinářský architekt využívá jako vlastností jím zpracovávaného materiálu. Viz Otruba I.: *Zahradní architektura: tvorba zahrad a parků*. Brno: Vydavatelství ERA, 2002, s. 28–31.

McMahon (2013) shrnuje zásadní roli estetického soudu – na estetickém soudu se podle ní ukazuje, že proces souzení zprostředkovává neustálé vzájemné doladování termínů, což předpokládá představivost a neurčitelnost pojmů.³² Podle tohoto chápání estetického souzení je základem objektivitu přímo proces souzení, který tedy předpokládá komunikační překážky. Je třeba reflektovat běžnou neadekvátní interpretaci estetického soudu a falešné dilema mezi relativismem a objektivními standardy, kdy relativismus znemožňuje pokrok, zatímco objektivní standardy znemožňují inovaci a kreativitu. McMahon vyvozuje, že základem objektivitu v hodnotovém souzení jsou procesy obsažené buď v komunikaci, anebo ve vyvozování soudu. Tento celý proces pak konkrétní metodická rétorika aplikovaná plošně na větší území může potlačit. A stejně tak i schopnost kultivovat souzení a plánování v konkrétních lokalitách.

Nicméně krajinné plánování je především preskriptivní obor, jehož výsledkem jsou návrhy a následné reálné změny. Pokud se bude legislativní ochrana estetických hodnot vztahovat pouze na ochranu krajinného rázu, a tedy na významné přírodní a kulturní prvky, většina prostředí, které dochovaný krajinný ráz nemají, ale ve kterých probíhá mnoho lidských životů, zůstane utvářena především čistě utilitárně (a s trochou nadsázky se tedy dá říct neplánovaně), bez jakékoli kritické reflexe. Jinými slovy, je běžné, že v krajinách bez historicky významných kulturních a přírodních prvků způsobuje neregulovaný ekonomický rozvoj spíše jejich degradaci.

Závěrem se ještě zamysleme nad důležitým faktorem, který s estetikou souvisí velmi úzce a který je dle nás při navrhování krajiny ve hře. Jak píše Whitehead (1938), environment musí umožňovat různé druhy aktivit, které jsou pro člověka charakteristické. Za nejcharakterističtější lidskou aktivitu považuje tzv. koncept nerealizované možnosti.³³ Právě proti realizaci nového se vymezují konzervační snahy v ochraně krajinného rázu. Proč je však koncept nového v tomto případě tak obávaný? Obávaná je především nereflektovaná práce s přetvářením krajiny – jedná se hlavně o necitlivé a nepoučené

32) McMahon, J.: *Objectivity Without Objects: The Procedural Constraints of Aesthetic Judgment*, přednáška na konferenci The International Association of Aesthetics, Krakow, Poland, 2013.

33) Whitehead, A. N.: *Modes of Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1938, s. 36.

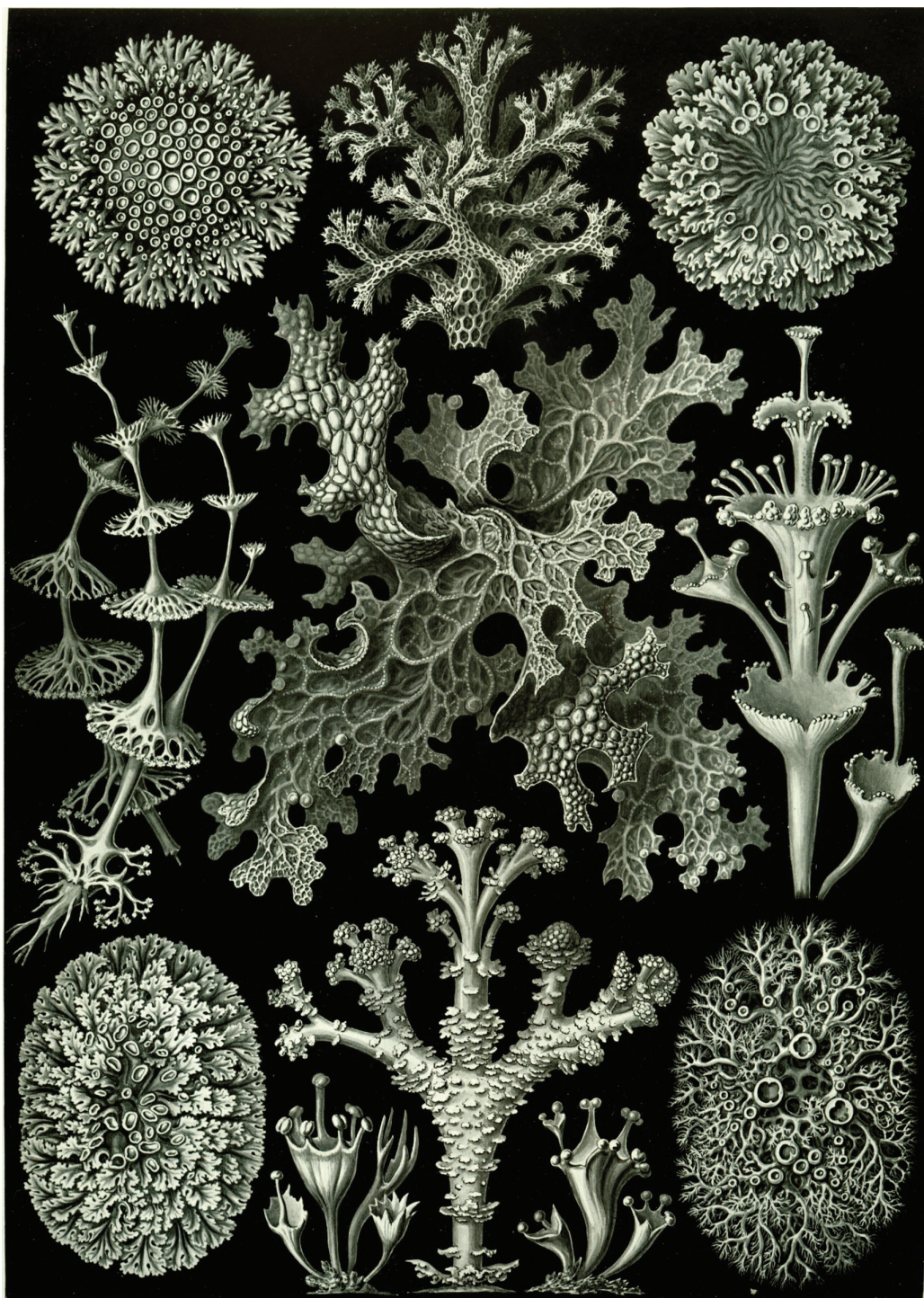
navrhování, pokud vůbec nějaké. Živelné zásahy, kterým nepředchází dostatečná kritická reflexe.

V případě navrhování krajiny je pak důležité, že vždy máme co do činění s určitým druhem přirozenosti – vypomožme si zde jednoduchým, obrazově zajímavým příkladem. Olaf Breidbach (2005) píše o takzvané jiné přirozenosti – demonstruje ji na textu Ernesta Haeckela zachycujícím „umělecké tvary přírody“. Haeckelovo ve své době velmi společensky populární dílo zachycuje nově objevovaný rozmanitý život v obrazech. Co je však dle Breidbacha důležité, je fakt, že zde vzniká nová forma přirozenosti, nový řád/kombinace. Virtuální prezentace se zde proměňuje v hyperrealitu, a vzniká tak dojem, že máme inscenováno to podstatné, čím příroda vlastně je (obr. 10).³⁴ Tahanice mezi přírodou a kulturou tedy mimo jiné spočívají v tom, o čem hovoří v článku *Lepší je do přírody nešmrdlat* kybernetik a ochranář Juraj Lukáč. Ten v nadsázce zmiňuje, že elektrotechnická škola vychovává nejlepší odborníky na divočinu, neboť díky kybernetice člověk zjistí, jak těžké je zkonstruovat třeba stonožku, případně jak těžké je vyrobit něco, co se umí orientovat v terénu, nebo se dokonce rozmnožuje. Postupně na příkladech větrné kalamity v Tatrách a výskytu vlků a sýkorek v Yellowstone Parku ukazuje, jak složité jsou vazby mezi organismy v ekosystému. „*Přirozené ekosystémy bez zásahu člověka fungují opravdu nejlépe.*“³⁵

Role odborníka, krajinného architekta či lépe návrháře je z hlediska estetiky krajiny velmi důležitá, neboť má především schopnost zvážit, do jaké míry je v situaci či návrhu činěno násilí na přirozenosti, které jí činí ti, kteří se na environment zaměřují čistě utilitárně, třeba jako na potenciální materiálový zdroj, zdroj prostoru, ale v určitých případech i požitku. Velkou výzvou je zde nejen obhajoba velmi důmyslného přírodního systému, ale i obhajoba lokálnosti a diverzity tradic, které jsou pro každé území specifické a unikátní (a především pak podpora jejich vývoje/přeměny, a tedy dynamiky) a které čelí stále většímu globálnímu unifikujícímu tlaku.

34) Breidbach O.: Vzдоропаеџ, сџетовџ а прџроднџ нџзор Ернста Хаекеџа, в: *Прџродовџдџчкџ џасопџс Весмџр*, 12/2005, с. 712–721.

35) Lukáč, J. *Дивоџина оџима кџбернетика: Лепшџ је до прџродџ нешмрдлат*. Прџднџшка, Чџска земџдџлска универзита, 10. просине 2009. Доступнџ online: <http://ekolist.cz/cz/publicistika/rozhovory/divocina-ocima-kybernetika-lepsi-je-do-prirody-nesmrdlat>.



Obr. 10: Lišejníky zobrazené roku 1904 Ernstem Haeckelem v rámci *Uměleckých tvarů přírody* (*Kunstformen der Natur*). Zdroj: en.wikipedia.org.

Estetické preference přírodního prostředí a přírodní vědy¹

Karel Stibral

V podobné době, kdy se v anglosaském světě etablovala environmentální estetika, dochází i ke značnému nárůstu zájmu o estetické hodnoty přírodního prostředí či krajiny v rámci přírodních věd. V následující kapitole se proto pokusím o jistý vstup do teorií či konceptů z této oblasti, pochopitelně v rámci daného rozsahu bez nároku na vyčerpávající přehled, půjde spíše

1) Jak čtenář uvidí, budu se věnovat především teoriím odkazujícím na biologii člověka, které ale pocházejí či jsou prezentovány nejen v rámci samotné biologie, ale i dalších disciplín, které stojí minimálně na pomezí přírodních a humanitních věd – to se týká nejen geografie, ale i evoluční psychologie, behaviorální ekologie člověka atp. Geografie, věda s úctyhodnou historií, má v této oblasti poněkud těžké postavení – vychází historicky především z okruhu přírodních věd, v oblasti své humanitní větve (sociální, resp. kulturní geografie) se ale celkem logicky díky zájmu o člověka dostává do oblastí studovaných klasickými humanitními vědami, aniž by někdy (pochopitelně) zcela reflektovala celou historii, teorie a pojmový aparát těchto oborů. Tato kapitola navazuje na starší kriticky zaměřený článek, který jsem psal již dříve s kolegou Marco Stellou o estetických preferencích krajiny v rámci psychobiologie (Stella, M., Stibral, K.: Krajina a evoluce? Evolučně-psychologické teorie percepce krajiny, v: *Envigogika*, 2/2009. Dostupné na: <http://www.envigogika.cuni.cz/index.php/Envigogika/article/view/41>, staženo k 10. 12. 2014; internetové periodikum, stránky od–do neuváděny). V tomto novém textu se podrobněji zabývám analýzou některých teorií (zejm. Appletonových), naopak některé problémy nechávám stranou (vztahy evoluční psychologie a behaviorální ekologie člověka). Také některé výhrady již tolik nesdílím, jiné naopak přidávám.

o naznačení základních směrů uvažování a cest. Bližší pohled na koncepcce z této oblasti může totiž přinést leccos zajímavého pro samotnou estetiku stejně jako pro zájemce o oceňování či vnímání krajiny např. z řad zahradních či krajinných architektů.

V rámci biologie bylo v této době sice téma estetických fenoménů paradoxně již spíše za zenitem, ale i toto období zájmu většinou nezahrnovalo zkoumání estetického postoje ke krajině. V každém případě zde ale neexistovala taková propast uvažování o estetických fenoménech přírody, jaká se ve vlastní filosofické estetice, jak již bylo řečeno, táhla v podstatě od konce 18. století do 60. let 20. století.² Již Charles Darwin, zejména ve svém díle *O původu člověka* (1871), spojoval vznik estetického zálibení s jeho uplatněním v rámci pohlavního výběru. Vzbudil pak silně kritickou polemiku kvůli tomu, že smysl pro krásu přisuzoval již zvířatům. Respektive především samcům zvířat, které tak měly ovlivňovat vzhled svých partnerů často i proti výhodnosti v rámci výběru přírodního.³ Na Darwina pak navázala diskuze pokračující s různými přestávkami během celého 20. století.⁴ V rámci biologie se ovšem třeba již na konci 19. a začátku 20. století rozvinul dnes již vědou nesdílený přístup, považující estetické jevy v přírodě za výraz původních „estetických sil“ přírody.⁵

2) Taková propast ovšem zdaleka neexistovala v jiných humanitních disciplínách. Jak literární vědci, tak historici a teoretici výtvarného umění se k problematice estetického postoje ke krajině opakovaně vraceli. Viz např. základní práce z 20. století: Biese, A.: *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*. Leipzig 1926; Hussey, Ch.: *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London and New York: G. P. Putnam's Sons 1927; Nicolson, M. H.: *Mountain Gloom, Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. New York: Cornell University Press 1959.

3) V češtině vyšly dva díly *Původu* jako dvě knihy: Darwin, Ch.: *O pohlavním výběru*. Praha: Academia 2005 a Darwin, Ch.: *O původu člověka*. Praha: Academia 2006. K Darwinovu zájmu o estetické fenomény blíže moje knihy: Stibral, K.: *Darwin a estetika. Ke kontextu estetických názorů Charlese Darwina*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2006, nejnověji pak aktualizovaná a o diskuzi nad současnou sekundární literaturou k problému rozšířená Stibral, K.: *Darwin o kráse aneb o spleťtých cestách od estetiky k biologii*, v: Dadejčík, O., Kaplický, M., Jaroš, F. (eds.): *Krásy a zvíře*. Praha: Dokořán 2014, s. 245–280.

4) Viz blíže Cronin, H.: *The Ant and the Peacock*. Cambridge: Cambridge University Press 1994; a Ridley, M. [1993]: *Červená královna*. Praha: Mladá fronta 1999.

5) Nejznámějším proponentem takových názorů byl jistě Ernst Haeckel (*Kunstformen der Natur*, 1899–1904), ale třeba i Karl Möbius (*Aesthetik der Tierwelt*, 1905) či nestor české

Ještě jinými cestami se pak ubíralo lesnictví, kde se v německojazyčném prostředí rozvinula, opět na přelomu století, tzv. lesnická estetika, iniciovaná lesníkem a politikem Heinrichem von Salischem (*Forstästhetik*, 1885),⁶ orientovaná spíše normativním směrem k tvorbě esteticky hodnotných hospodářských lesů. Akcentovaly se tu spíše estetické kvality dřevin a jejich kombinací, přesto je celkem logicky Salisch překračoval k estetickým kvalitám krajiny.

Takové kvality krajiny se nicméně předmětem systematického zájmu ze strany přírodovědců stávají až v poslední čtvrtině 20. století, byť názory na estetické preference krajiny můžeme samozřejmě nalézat v rámci textů přírodovědců či ochranářů již dříve (Leopold).⁷ V širším slova smyslu zahrnovala zálibu v krajině i dodnes velmi citovaná kniha amerického geografa Yi-Fu Tuana *Topophilia* (1974),⁸ ale podnět k systematickému a rozsáhlému výzkumu estetických postojů člověka ke krajině je s největší pravděpodobností možné připsat až knize Jaye Appletona *Zkušenost krajiny* (*The Experience of Landscape*, 1975).⁹ Britský geograf v tomto díle položil základy pozdějšího zájmu nejen geografů, ale i biologů či evolučních

botaniky Josef Velenovský (např. *Přírodní filosofie*, 1921, 1922). Hlavně příroda živá, ale i neživá, měla podle těchto názorů mířit „přirozeně“ k symetriím, ornamentálnosti, či přímo kráse. Estetické principy byly v „silné“ verzi jedním ze základních principů vývoje vesmíru. V esejistické podobě pak podobný názor nacházíme např. u francouzského myslitele Rogera Cailloise (*Esthétique généralisée*, 1962) či ve více systematizované podobě u švýcarského biologa Adolfa Portmanna (*Neue Wege der Biologie*, 1960), který ovšem s pojmy z oblasti estetiky poměrně šetří.

6) K estetice lesů existovala starší práce dokonce již z konce 18. století od „proroka“ malebna Williama Gilpina *Remarks on Forest Scenery and Other Woodland Views*, 1791; k tomu blíže Stibral, K.: Lesní estetika Williama Gilpina a Heinricha von Salische, v: Stibral, K., Dadejík, O., Peprník, M. (eds.): *Environment a les*. Olomouc: Nakl. UP 2010, s. 31–50.

7) Leopold, A.: *A Sand County Almanach and Scetches Here and There*. Oxford: Oxford University Press 1949.

8) Tuan, Yi-Fu: *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1974. Tuan ve své knize neformuluje ani žádné hypotézy, ani nezavádí nějakou metodiku. Spíše se jedná o esejistickým způsobem psanou studii založenou na širokém materiálu, pojednávající o vztahu člověka k místům.

9) Appleton, J.: *The Experience of Landscape*. London: John Wiley & Sons 1975, revidované vydání též nakladatel 1996.

psychologů o estetické preference krajiny, a proto bude jeho práce tvořit i těžiště této stati.

Problémy s pojmy: prostředí, nebo krajina?

Než se však podíváme k vlastním přírodovědným teoriím, udělám menší odbočku k základním využívaným pojmům, která současně ilustruje přetrvávající nedorozumění mezi přírodovědnou a humanitní oblastí. Hned na začátku je totiž dobré upozornit na to, že jakkoliv geografové a biologové, Appletonem počínaje,¹⁰ registrovali texty Hepburna, Carlsona i dalších environmentálních estetiků, kteří pracovali s pojmem *environmentu*, spíše se kloní k používání tradičního pojmu *krajina*, který je jedním z důležitých geografických pojmů. Již u Appletona jsou např. pojmy krajina a prostředí také místy volně zaměňovány, což najdeme i později. Appletonův kritik, autor knihy již přímo nazvané *Estetika krajiny* (*The Aesthetics of Landscape*, 1991) Steven C. Bourassa, se podrobněji zabývá i možným užitím různých jiných pojmů. *Environment* je pro něj ale příliš široký, protože zahrnuje i věci, které nevnímáme a ani nemusíme vnímat. *Environment* dle něj obsahuje objektivistické, vědecké konotace (s raným geografickým užitím krajiny). Krajina jako pojem dle něj jednoduše lépe vyhovuje důrazu na lidské vnímání okolí a subjektivní přístup.¹¹ Cituje v této souvislosti Maciovu formulaci: „*Environment není krajinou, dokud ho lidé nevnímají.*“¹² Za snad jediný vhodný ekvivalent považuje *místo*, které ale nutně nemusí zahrnovat právě toto vnímání, a proto odmítá i ten.¹³

10) Ten v původním vydání cituje z „moderních“ estetiků jen Hepburna, zato ale poměrně obsáhle cituje starší práce věnující se estetice od Burka, Kanta, Priceho, Ruskina i sekundární literaturu k tomuto okruhu.

11) Bourassa, S. C.: *The Aesthetics of Landscape*. London, New York: Belhaven Press 1991, s. 9.

12) Maciá, A.: Visual Perception of Landscape Preference, v: Elsner, G. H., Smardon, R. C. (eds.): *Proceedings of Our National Landscape*. Berkeley: Pacific Southwest Forest and Range Experiment Station 1979, cit dle Bourassa, tamtéž, s. 9. (Tento argument pomíjí, že i *environment* je lidský pojem.)

13) Problém je již v tom, jak obě skupiny přistupují k historii pojmu krajiny. Zatímco esteticí či historici umění a humanitní vědci obecně zdůrazňují jeho původ v označení namalované

Za samostatnou kapitolu by jistě také stálo, jakým způsobem a do jaké míry geografové a přírodovědci čtou či rozumějí estetickým textům. Je totiž zjevné, že je sice čtou, nicméně nejen že se s nimi v mnohém neshodují (nejen v [ne]používání pojmu krajiny), ale často „vytěšňují“ i základní koncepce filosofické estetiky. To se týká i např. jejich užívání pojmu krásy jako jednoduchého ekvivalentu pro „to, co se líbí“,¹⁴ což musí pochopitelně vyvolat vrásky na čele každého estetika. Někdy jsou také estetické texty (ne zcela bezdůvodně) pro strážlivě se vyjadřující přírodovědce, ba i poměrně „humanizované“ geography prostě nepřipustné shluky mlhavých pojmů. I filosofické estetice jinak nakloněný Appleton v jedné ze svých pozdějších prací cituje jako odstrašující příklad úryvek ze Sibleyho¹⁵ statě o rozdílu mezi estetickým a nonestetickým. Nad tímto textem podle něj i čtenáři mimo vědeckou obec musí zakoušet zoufalství biologů konfrontovaných s tímto typem slepých uliček.¹⁶

Těžko zobecňovat, ale zdá se, že alespoň někteří přírodovědečtí autoři se třeba s Carlsonem i řadou environmentálních estetiků shodnou aspoň na kritickém postoji k tradiční formalistické, kantovské estetice pracující

scénérie, jiní se – stejně tak oprávněně – odvolávají na jeho použití v právním kontextu pro geografickou jednotku nějakého centra s hranicemi. Ať je původ slova jakýkoliv, stejně je dle mého oprávněná Carlsonova kritika pojmu krajiny jako něčeho, co je založeno na vlivech krajinomalby, svádějící k vnímání prostředí jako obrazů – a tato kritika je většinou přírodovědci jednoduše vytěšněna.

14) Viz např. vlivný Ulrich, který definuje estetickou odezvu jako „...*preferenci nebo působení libivosti anebo nelibivosti ve spojitosti s příjemnými pocity a neurofyzilogickou aktivitou vyvolanou vizuálním setkáním s environmentem*“. (Ulrich, R.: *Human Responses to Vegetation and Landscapes*, v: *Landscape and Urban Planning*, 13/1986, s. 30), u nás Löw, J., Míchal, I.: *Krajinný ráz*. Kostelec n. Černými lesy 2003, kap. 2.6; a ostrá kritika ze strany estetika Zusky (Zuska, V.: *Krajinný ráz a „lidová“ estetika*, v: Klvač, P. (ed.): *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Brno: MUNI Press 2009, s. 22–28). Poznámka pro čtenáře mimo humanitní oblast: Krásné, nebo „estetické“ určitě není pouze to, co se líbí. Líbí se mi totiž třeba i požívání omelety nebo pití piva, aniž by takové činnosti či zážitky byly označitelné za krásné či estetické.

15) Frank Sibley (1923–1996) byl jedním z nevýznamnějších analytických estetiků 20. století.

16) Appleton, J.: *The Symbolism of Habitat. An Interruption of Landscape in the Arts*. Seattle and London: University of Washington 1990, s. 7 (cituje Sibley, F.: *Aesthetic and Non-aesthetic*, v: *Philosophical Review*, 74/1965, s. 135).

s koncepcí distance. Více či méně oprávněně naopak vyzdvihuje jak Appleton, tak i třeba Bourassa pojetí estetického zážitku u Deweye.¹⁷

Vkus afrických sběračů a lovců?

Bližší analýza užití pojmu krajiny, resp. environmentu, stejně jako estetického zážitku ale přesahuje zaměření i rozsah této kapitoly, ostatně se jim věnují kapitoly předchozí. Jakkoli rozpory v nich mohou vést k různým dalším nedorozuměním mezi estetikou a přírodními vědami nebo je i indikují, tento text je především pokusem o analýzu či rámcový přehled základních přírodovědeckých teorií či lépe hypotéz. Než se opět vrátím k Appletonovi jako tvůrci dvou základních hypotéz biologizujících naše estetické postoje k přírodnímu prostředí či krajině,¹⁸ bylo by dobré ještě zmínit koncept, který původně nebyl zamýšlen pro použití v estetice, ale poměrně dost ovlivnil a také možná „zamlžil“ jakékoliv další úvahy o biologických základech našeho vztahu ke krajině obecně.

Pokud se začneme zabývat problematikou prostředí či krajiny v rámci evolučních disciplín, jako je evoluční psychologie či behaviorální ekologie

17) Např. Appleton, J.: *The Experience of Landscape*. London: John Wiley, 1975, s. 48–50 (citace Deweyho jdou ale do desítek); Bourassa, S. C.: *The Aesthetics of Landscape*. London, New York: Belhaven Press 1991, s. 27, 37–40; ad.

18) Sám nejsem zcela vyhraněný v názoru na potřebu nahradit pojem krajiny pojmem environment. Ten mi přijde opravdu moc široký, zahrnující spíše přírodovědný přístup a svým způsobem stále v jazyce v souvislosti s estetickým postojem k přírodě poněkud nepatřičný („Dnes jsme se u řeky procházeli krásným environmentem“? – pokud v češtině řeknu, že jsem šel krásným prostředím, jako bych výslovně mínil především nejbližší okolí), protože se užívá buď pro abstraktnější spojení jako např. životní prostředí, nebo naopak pro poměrně uzavřené prostory – prostředí restaurace, bytu, nikoliv však konkrétního přírodního celku, např. „vidím prostředí Českého ráje“. Máme potřebu ho často doplnit přídavným jménem „přírodní“, aby bylo odlišeno od prostředí umělého, stejně jako od abstraktních koncepcí. Příliš si tedy upuštěním od termínu krajina nepomůžu. V případě diskuzí o vnímání přírodního okolí nějakými pravěkými lovci bude ale asi na místě používat pojem prostředí, protože krajina je opravdu něco typicky „pozdne-evropského“. Ne, že by „prostředí“ nebylo ještě pozdější, ale alespoň signalizuje nějaký jiný typ pohledu na okolí než ten založený na krajinářské tradici.

člověka, případně sociobiologie (které tu budu z rozsahových důvodů poněkud směřovat), jedním ze základních konceptů, který nám současně hodně řekne o směrech, kterým se budou následující úvahy ubírat, je pojem *prostředí evolučních adaptací* (*environment of evolutionary adaptedness*, EEA). S tímto konceptem měl přijít¹⁹ na přelomu šedesátých a sedmdesátých let evoluční psycholog, psychiatr a psychoanalytik John Bowlby, a to částečně na základě inspirace výsledky experimentů Niko Tinbergena a Konrada Lorenze (*imprinting*). Bowlby měl o EEA původně uvažovat²⁰ v rámci své darwinistické verze teorie *attachmentu* (citové vazby), kdy různé typy reakcí dítěte na matku a pečující osoby podle něj dávají smysl pouze z evolučního hlediska. Vazba na pečující osoby pak ustavuje různé vzorce chování na celý život. Koncept, který původně vznikl v rámci výzkumu ontogeneze člověka, pak našel uplatnění i v rámci úvah o celé fylogenezi člověka. Volně EEA můžeme definovat jako „*konglomerát selekčních tlaků, které působily na lidstvo během jeho evoluce*“,²¹ případně dle Toobyho a Cosmidesové jako „*statistickou kombinaci adaptačně relevantních vlastností dřívějšího prostředí obývaného členy populace předků*“.²² Jakkoli nejde o nějaký konkrétní bod v čase či prostoru, mnozí zastánci zejména evoluční psychologie si tuto definici vyložili tak, že jde o prostředí, v jakém se daný organismus vyvíjel po většinu své evoluční historie. Čím více se pak dle nich aktuální prostředí podobá EEA, tím větší reprodukční výhody nějaká adaptace organismu přináší. Čím samozřejmě méně, tím více je organismus znevýhodněn.²³

19) Hagen, E.: What Is the EEA and Why Is It Important?, v: *The Evolutionary Psychology FAQ*, 2004. Dostupné na: <http://www.anth.ucsb.edu/projects/human/evpsychfaq.html#eea2> (staženo 10. 1. 2015).

20) Bowlby, J.: *Attachment and Loss*. (3 vols.). New York: Basic Books 1969–1982.

21) Barrett, L., Dunbar, R., Lycett, J.: *Evoluční psychologie člověka*. Praha: Portál 2007, s. 40.

22) Tooby, J., Cosmides, L.: The Past Explains the Present, v: *Ethology and Sociobiology*, 11/1990, s. 375–424, cit dle tamtéž, s. 40. Podrobněji k definici EEA: Hagen, E.: What Is the EEA and Why Is It Important? a What Is the EEA, v: *The Evolutionary Psychology FAQ*, 2004. Dostupné na: <http://www.anth.ucsb.edu/projects/human/evpsychfaq.html#eea2> (staženo 10. 1. 2015).

23) Např. Symons, D.: On the Use and Misuse of Darwinism in the Study of Human Behavior, v: Barkow, J. H., Cosmides, L., Tooby, J. (eds.): *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford: Oxford University Press 1992, s. 137–162.

Evoluční psychologové pak koncept EEA aplikovali na širokou škálu psychických a kognitivních vlastností. Z jejich pojetí prostředí evolučních adaptací pak vyplynulo, že kvality lidské mysli musí být nutně adaptací na prostředí pleistocénní východní Afriky, kde se rod *Homo* poslední milion a půl let vyvíjel. A zde se přibližně před dvěma sty tisíci lety vyvinul i *Homo sapiens sapiens*, moderní forma člověka. Afriku jsme opustili asi před 100 tisíci lety a prakticky až do neolitické revoluce jsme si udrželi původní životní styl, založený na sběračsko-loveckém způsobu obstarávání potravy. Tato představa základních psychologických (i tělesných) adaptací na určitý typ prostředí africké kolébky, ve které jsme pobíhali s kamennými nástroji a buď lovíli, či sbírali potravu v lesostepní krajině, potom zapustila kořeny ve vědě i v obecných představách.

Takové nastavení totiž celkem dobře vysvětlovalo celou řadu problémů života člověka v současné společnosti, ba dokonce ve společnostech od neolitické revoluce výš. Bytost, která se vyvinula jako sběrač-lovec, žijící díky tomuto typu potravní strategie v malých societách, s určitou dobou dožití, určitými rozmnožovacími strategiemi a v určitém prostředí tuto strategii umožňujícím, bude mít logicky problémy zvládat dlouhý život v monogamním svazku, obstarávat si potravu posedáváním v kanceláři či v sedačce auta, obklopovat se věžáky a silničními nadjezdy našich megalopolí. Atraktivní představa tohoto radikálního rozporu, teze o našem sběračsko-loveckém nastavení, se stala velmi populární a je dodnes široce sdílená. Přiznávám, že takovou představu sdílím částečně i sám a neolitickou revoluci nepovažuji za úplně dobrý nápad. Přesto je třeba poukázat na to, že díky tomu, že – jak se ukazuje – se člověk „specializoval na nesespecializaci“, není zdaleka tak determinován předchozím stylem života a preferencemi, jak se mnohdy soudí. Respektive jisté základní rysy a danosti zde jistě jsou, ale pravděpodobně obecnější a pružnější. Nejdříve se ale vraťme k teoriím věnovaným čistě preferencím prostředí, které jsou konkrétnější podobou tezí o nastavení psychologických charakteristik lidského rodu v době pleistocénu.

Dvě výchozí hypotézy – Jay Appleton

Již několikrát zmiňovaný Appleton ve své knize předkládá hned dvě teorie, jak vznikly a jak jsou utvářeny naše estetické preference vůči krajině. Dalo by se říci, že především první z nich určila směr, kterým se další badatelé ubírali, nebo vůči čemu se vymezovali. Appleton vyšel z jistě rozumné teze, že prostředí musí naplňovat lidské biologické potřeby, a proto přírodní výběr zvyšoval ty jedince, kteří se usazovali tam, kde krajina-prostředí skutečně tyto potřeby saturovala. V návaznosti na to vznikly vrozené preference pro určitý typ struktur, tvarů nebo barev v krajině. Takové preference, provázené, stejně jako jiné, emoční reakcí, pocity libosti a nelibosti, pak daly základ tomu, co nazýváme estetickým zalíbením v krajině určitého typu. Pocity a reakce, které zakoušíme při pohledu na určité prostředí/krajinu, ale třeba i jiné příslušníky našeho rodu,²⁴ stejně jako zvířata, jsou připomínkou toho, co nám v evoluční minulosti pomohlo přežít či rozmnožovat se.

Appleton si všímá vrozených vzorců vnímání prostředí a jeho preferencí a takto formuluje svoji *habitat theory*, teorii o estetických preferencích založených na habitatu²⁵ vhodném pro naše přežití: „...estetické uspokojení zakoušené při pohledu na krajinu vychází ze spontánního vnímání vlastností krajiny, která prostřednictvím svých tvarů, barev, prostorového uspořádání a jejích dalších viditelných atributů působí jako indikátor podmínek prostředí vhodného k přežití, a to ať již skutečně k přežití vhodné jsou, či nikoliv.“²⁶

Příznačné bylo, i když dle mého někdy málo zdůrazňované, že Appleton zde spojil estetické preference právě s výběrem habitatu. Přímou říká: „Co nazýváme estetickým, vyrůstá ze spontánní reakce na prostředí jako

24) Výzkumy evolučně založených estetických preferencí druhého pohlaví jsou samozřejmě ještě častější než výzkumy preferencí krajiny.

25) Habitat je ekologickým nebo environmentálním areálem, který je obydlen určitým druhem či typem organismu. Např. dle Merriam-Webster dictionary je to „*místo nebo typ místa, kde rostlina či zvíře přirozeně či normálně žije či roste*“ (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/habitat>, staženo k 12. 12. 2014).

26) Appleton, J.: *The Experience of Landscape*. London: John Wiley 1975, s. 69. Nebo v krátké formě na jiném místě: „*Habitat theory, v krátkosti, je o schopnosti místa uspokojit všechny naše biologické potřeby.*“ (tamtéž, s. 70).

habitat.“²⁷ Všimněme si, že nikoliv jako před ním prakticky celá biologie s Darwinem v čele s reakcí na pohlavního partnera, s pohlavním výběrem. Darwin estetické preference vůči prostředí v přírodovědném díle vůbec neprobírá, oproti intenzivnímu zájmu o vznik estetických struktur v rámci pohlavního výběru. I známá a kdysi populární kniha Desmonda Morrisa *Nahá opice* (*The Naked Ape*, 1967), biologizující lidské chování, stejně jako rok po Appletonovi vycházející zásadní práce *Sobecký gen* (*The Selfish Gene*, 1976) Richarda Dawkinse se k estetickým preferencím krajiny nevztahovaly. Tohle je u Appletona zcela obráceno.

Appleton pak ještě k *habitat theory* přidává další, řekněme užší, a to tzv. *prospect-refuge theory*. Ze specifických nároků lidské bytosti, tedy lovecko-sběračského stylu života²⁸ a relativní zranitelnosti lidského jedince, kdy člověk byl dlouho nejen predátorem, ale i potencionální kořistí, používaných smyslů, nároků na potravu atp. vyplývají podle něj pro člověka i jisté rysy prostředí. Musí poskytovat dobrý rozhled a být přehledné a také prostupné, tj. musí umožňovat výhled (*prospect*). Kromě toho má člověk stejně jako jiné živočišné druhy i potřebu ochrany a úkrytu, krajina²⁹ mu musí tedy nabízet úkryt či bezpečné útočiště (*refuge*). Tato Appletonova teorie tedy říká, že člověk hodnotí pozitivně ty typy krajiny, které nabízejí možnosti *vidět a nebýt přitom viděn*. V evoluci se tedy musely podle něj vyvinout pozitivní reakce na krajinu tohoto typu a splňující tato kritéria, a naopak negativní na ty, kde se není kam schovat a (nebo) jsou pouze nepřehledné a neprostupné. U každého živočišného druhu, dodejme, jsou pochopitelně tyto nároky na *prospect* a *refuge* také, ale ve značně modifikovaných podobách. Dodejme, že již např. stavební plán organismu i životní styl našich nejbližších příbuzných, šimpanzů, je v některých ohledech natolik jiný (možnost brachiace, tj. pohybu pomocí dvou horních končetin ve větvích, neschopnost dlouhého běhu, život

27) Tamtéž, s. 70.

28) Appleton zdůrazňuje zejména loveckou orientaci v terénu již na jiných místech své knihy: „*Lov... se bude ukazovat jako důležité spojovací téma v asociacích mezi chováním, krajinou a estetikou.*“ Tamtéž, s. 68.

29) Všimněme si, že prostředí splňující nároky *prospect a refuge* je již krajinou v novověkém slova smyslu, tedy v širším významu jako termín pro nějaký suchozemský výsek povrchu země, který má horizont. Vnitřek lesa, nekonečné moře, mohou být prostředím, nikoliv krajinou.



Obr. 11: Appletonova *prospect-refuge theory*, požadující jak dobrý výhled, tak úkryt, biologicky zdůvodnila naši zálibu v tzv. parkové krajině, jejímž uměleckým vyjádřením byl klasický anglický krajinářský park. Ale nemůže to být naopak? Naše anglickou zahradní kulturou ovlivněné oko a mysl možná preferují teorie, které takový typ terénu potvrzují. Pohled z „wilderness“ krajinářského parku v Claremontu přes vodní plochu na zarostlý velký amfiteátr. Foto: Karel Stibral, říjen 2014.

v tropickém deštném pralese), že by podoby a vzájemné vztahy těchto dvou modů značně posouvaly. A to zejména ve prospěch mnohem menšího podílu otevřených prostranství a většího zastoupení porostu stromů.

Jak u *prospect-refuge*, tak i *habitat theory* je důležité připomenout Appletonem mnohokrát zdůrazňovanou tezi, že naše vnímání a s ním spojené estetické hodnocení se týkají nejen faktické schopnosti prostředí nabídnout nám všechny biologické zdroje či rozhled a úkryt. Stejně tak zásadní je ale i jejich schopnost je indikovat, jinými slovy *symbolizovat*. Rozbor tohoto tématu tvoří významnou část Appletonovy knihy, ale i jeho dalších prací.³⁰

30) Appleton, J: *The Symbolism of Habitat. An Interruption of Landscape in the Arts*. Seattle and London: University of Washington 1990. Appleton zde rozlišuje především přírodní a kulturní symbolismus. Pod kulturním symbolismem rozumí v kultuře vzniklé a v zásadě

Taková symbolická „schopnost“ prostředí je dle něj mimořádně důležitá. Nejen člověk, ale i zvířata se často orientují podle indikátorů, nikoliv tzv. faktického stavu. To znamená, že se opíráme spíše o nějaké výrazné rysy prostředí, které slibně odkazují k jeho schopnosti naplnit naše nároky, než o schopnosti skutečné. Appleton cituje v této souvislosti např. starší Hindeho práci o ptácích: „*Výběr habitatu u ptáků obvykle závisí na charakteristikách, které nejsou esenciální k přežití. Ale patří k vizuálně výrazné charakteristice krajiny a slouží jako symbolické podněty.*“³¹ Důležité je totiž to, že preference souvisí s *asociacemi* satisfakce základních behaviorálních požadavků.

A z toho vyplývají i některé reakce na naši dnešní krajinu, která může obsahovat prvky, jež stará dobrá Afrika neobsahovala – nejen bukové pralesy, ale také třeba města, hrady či mosty. Vidím-li v krajině na kopci hrad, důležitá je asociace s bezpečím úkrytu a současně výjimečně dobrého rozhledu. Není tedy důležité, zda naši praprapředci australopitékové i ti pokročilejší reálně něco takového potkali.³²

Další teorie – od savany po vodu a rostliny

Na Appletona se sice snesla kritika, navázaly na něj ale i další experimentální ověřování,³³ stejně jako další teorie. Nejznámější je asi tzv. *savanna theory*

arbitrární znaky, pod přírodním schopnost některých přírodních objektů a fenoménů odkazovat celkem transkulturně k některým emocím, jako je např. schopnost propasti odkazovat ke strachu atp.

31) Hinde, R. A.: *Animal Behaviour: a Synthesis of Ethology and Comparative Psychology*. New York: McGraw-Hill 1966, s. 445, cit dle: Appleton, J.: *The Experience of Landscape*. London: John Wiley 1975, s. 62.

32) Což, přiznávám, jsem při své kritice Appletona přehlížel: Stella, M., Stibral, K.: Krajina a evoluce? Evolučně-psychologické teorie percepce krajiny, v: *Envigogika*, 2/2009. Dostupné na: <http://www.envigogika.cuni.cz/index.php/Envigogika/article/view/41> (staženo k 10. 12. 2014; nestránkováno), podkap. „Opravdu se líbí lidem savana? Otázky z oblasti kultury a umění“.

33) Např. Clamp, P., Powell, M.: Prospect-refuge Theory under Test, v: *Landscape Research*, 7/1982, s. 7–8; Woodcock, D. M.: A Functionalist Approach to Landscape Preference,

Gordona Orianse (1980).³⁴ Orians udělal krok, který se nabízel ke konkretizaci představ o podobě estetických preferencí navazujících na formativní epochu těchto preferencí v pleistocénu. Protože prostředí, habitat, ve kterém jsme žili, je velmi pravděpodobně prostředí, které existuje dodnes a máme pro tento typ biotopu i název – savana. Byla to savana, kde se formoval nejen náš druh, ale i celý rod *Homo*. Stručně shrnuto, tato *savannah hypothesis* tvrdí, že moderní lidé mají vrozenou preferenci pro krajiny savanového typu, protože savana odpovídá našemu původnímu prostředí, ve kterém jsme se v pleistocénu vyvíjeli. Pokud najdeme preference pro jiné typy krajiny a prostředí, jedná se o preference založené na zkušenostech, učení.³⁵ Opět se vychází z toho, že kognitivní mechanismy, které našim předkům umožňovaly rozpoznat prostředí, které se v minulosti osvědčilo, nutně musí být i základem našich současných estetických preferencí vůči krajině.

Všimněme si, že zde je učiněn již významný krok dále, jakkoliv se to možná na první pohled nezdá.³⁶ Již se zde totiž nehovoří o nějakých rysech krajiny či rámcových preferencích, ale o konkrétním typu krajiny.

v: *Landscape Research*, 9/1982, s. 24–27; Heyligers, P. C.: Prospect-refuge Symbolism in Dune Landscapes, v: *Landscape Research*, 6/1981, s. 7–11; Orians a Heervagen ověřovali koncept na v anglosaském světě slavných Reptonových krajinářsko-architektonických *Red Books*, obsahujících desítky výjevů před a po doporučených změnách krajiny z přelomu 18. a 19. století: Heerwagen, J. H., Orians, G. H.: Humans, Habitats, and Aesthetics, v: Kellert, S. R., Wilson, E. O. (eds.): *The Biophilia Hypothesis*. Washington DC: Island Press 1993, s. 138–172.

34) Orians, G. H.: Habitat Selection: General Theory and Applications to Human Behavior, v: Lockard, S. J. (ed.): *The Evolution of Human Social Behavior*. New York: Elsevier 1980, s. 86–94.

35) Viz text reformulující teorii Orians, G. H., Heerwagen, J. H.: Evolved Responses to Landscapes, v: Barkow, J. H., Cosmides, L., Tooby, J. (eds.): *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford: Oxford University Press 1992, s. 559–579.

36) Kritika *savanna theory* je hlavním cílem našeho staršího článku s kolegou Stellou, citovaném výše (pozn. 1 a 32), proto ji zde již příliš nerozvádím. Kromě poněkud jízlivého připomenutí, že autory výzkumů o zalíbení v terénu parkovitého či savanovitého typu jsou především anglosaští intelektuálové vyrostlí na ideálech anglického krajinářského parku, si neodpustím zde alespoň zopakovat naši někdejší poznámku dvojího problému této teorie, pokud připustíme tuto konkrétní podobu EEA. Pokud je člověku vrozená preference krajiny savanového typu a tato preference navíc odráží její biologickou relevanci, nevysvětluje to

Savanna theory se nicméně stala teoretickým základem pro řadu empirických výzkumů zkoumajících preference různých typů krajín,³⁷ ale i oporou pro ty, kteří se domnívají, že jako důsledek těchto preferencí je vrozená především obliba tzv. parkové, resp. arkadské krajiny (např. Balling a Falk).³⁸



Obr. 12: Savana by měla být dle teorie Gordona Orianse pro člověka vrozeným prototypem krásné krajiny. Národní park Amboseli, Keňa, prosinec 2014. Foto: Jan Stejskal, Zoo Dvůr Králové.

fakt, proč se lidé, technologicky ani biologicky nijak podstatně rozdílní od obyvatel savany, rozšířili tak kosmopolitně. A pokud se preference krajín nějakým způsobem mění (ať již ve smyslu nějaké hypotetické mutace ovlivňující opět hypotetické a pravděpodobně neexistující „geny pro preferenci krajiny“, nebo ve smyslu prostého učení během ontogeneze), nelze očekávat onu uniformitu, jakou se zastánci *savanna theory* domnívají svými experimenty dokazovat.

37) Např. Synek, E., Grammer, K.: *Evolutionary Aesthetics: Visual Complexity and the Development of Human Landscape Preferences*, 1998 umístěno na: <http://evolution.nthro.univie.ac.at/institutes/urbanethology/projects/urbanisation/landscapes/indexland.html>

38) Např. Balling, J. D., Falk, J. H.: Development of Visual Preference for Natural Environments, v: *Environment & Behavior*, 1/1982, s. 5–28; Ulrich, R. S.: Visual Landscape Preference: A Model and Application, v: *Man-Environ. Systems*, I, 1977, s. 279–293. U nás: Librová, H.: Antropologická a sociální dimenze v percepci krajiny, v: *Člověk a příroda v novodobé české kultuře* (editor neuveden). Praha: Národní galerie 1989, s. 30–36.

Jedná se ve všech případech o mírně zvlněnou krajinu, kde se střídají otevřené zatravněné plochy s jednotlivými stromy nebo menšími lesíky, v níž se pasou stáda velkých savců (v případě uměleckých děl dobytka), nachází se zde i voda (napajedlo) atp.

Tato teorie získala takovou popularitu, že částečně překryla i původní Appletonovy hypotézy, značně modifikovala jejich „čtení“, ba dokonce byla ztotožněna i s původní *habitat theory*.³⁹ Orians pak pokračoval i ve výzkumu transkulturně evolučně podmíněných referencí ve spolupráci s Judith Heerwagenovou. V jedné ze studií např. zkoumali estetické preference tvarů stromů (konkrétně na fotografiích akácií ze savany) a výsledkem bylo zjištěné zalíbení respondentů z USA, Argentiny i Austrálie v nižších kmenech a širokých korunách, což mělo odpovídat lepší využitelnosti takového stromu jako úkrytu.⁴⁰

Appleton byl celkem pochopitelně kritizován pro přílišný biologismus. I když on sám, jak ostatně opakuje i ve své doplněné verzi *The Experience of Landscape* z r. 1996,⁴¹ spíše chtěl zdůraznit i biologické kořeny našich preferencí, oproti dobovému upřednostňování, ba naprosté dominanci názorů o zásadním vlivu kultury na tyto preference. Každopádně tato dvojitost *nature* a *nurture* nebyla v jeho knize dost zdůrazněna.

Z jisté absence kulturního pólu vycházel pak v již zmiňované knize i Steven C. Bourassa (*The Aesthetics of Landscape*, 1991). Ten jakkoliv se

39) Viz např. webové stránky australského „podniku“ *Scenic Solutions* Andrewa Lothiana, obsahující poměrně obsáhlé přehledy literatury k tématu, ale jako původce *habitat theory* uvádějí Orianse a v textu zcela směřují citace týkající se *habitat theory* a *savannah theory* (<http://www.scenicsolutions.com.au/Theory.html>). Samozřejmě tato záměna navazuje na původní Oriansův přístup, kdy vlastně pouze rozpracovával *habitat theory*. Obdobně Andrews ve své knize *Krajina a umění Západu (Landscape and Western Art)* uvede Appletona jako původce *habitat theory*, *prospect-refuge* však uvede jako jeden z požadavků na onen habitat a volně pokračuje zmínkami o výzkumech zjišťujících preference parkové a savanovité krajiny (Andrews, M.: *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press 1999, s. 18–20). Na jeho obhajobu nutno dodat, že zde se Andrews celkově vymezuje vůči přírodovědeckým teoriím a „hrubý“ rastr není tak na závadu.

40) Heerwagen, J. H., Orians, G. H.: *Humans, Habitats, and Aesthetics*, v: Kellert, S. R., Wilson, E. O. (eds.): *The Biophilia Hypothesis*, Island Press 1993, s. 138–172.

41) Appleton, J.: *The Experience of Landscape*. London: John Wiley & Sons 1996, s. 236–237.

shodoval s Appletonem v ocenění Deweyho filosofické estetiky, výrazně rozčlenil v tzv. *tripartitním modelu* naše estetické preference krajiny na tři úrovně. V návaznosti na Deweyho pojetí estetické zkušenosti a psychologické teorie Vygotského zastával tezi, že se náš estetický zážitek zakládá na třech rozdílných úrovních – biologické, kulturní a personální. První úroveň se rozvinula v rámci fylogeneze, druhá v rámci kulturní historie a třetí v rámci osobního vývoje, ontogeneze. Všechny tři úrovně jsou důležité a nejdou zcela redukovat jedna na druhou.⁴²

Komplikovaná uchopitelnost různých formativních dimenzí, prolínání mnoha těžko rozpletitelných vlivů ovšem skýtá poněkud menší možnost využití pro výzkumy postavené na ověřování jasně postavených hypotéz. Větší popularity proto dosáhly spíše biologizujícím způsobem orientované teorie. Ty se často snažily přijít s nějakým jednoduchým schématem či strukturami, které stojí na počátku našich estetických preferencí, a to stále většinou s tím, že jsou evolučně podmíněné.

Asi nejkonzistentnějším a současně hojně citovaným příkladem založeným na evolučně fundovaných preferencích by byl koncept Stephena a Rachel Kaplanových (zejm. *Zkušenost přírody, The Experience of Nature*, 1996).⁴³ Ti na základě svých výzkumů určili čtyři kritéria (viz schéma 1), které člověku jednak umožňují krajině porozumět a současně nabízejí i její další exploraci. Porozumění je dle nich založeno na *soudržnosti* (souvislost, *coherence*) krajiny, kterou charakterizuje počet a uspořádanost opakujících se prvků v krajině. *Soudržnost* vypovídá o naší schopnosti se v krajině rychle

42) I když byl Bourassou kritizován, Appleton se později k této triádě staví pozitivně a dokonce přiřazuje jednotlivá svá díla zpětně těmto úrovním – o biologickou se dle něj opírá *The Experience of Landscape*, o kulturní *The Symbolism of Habitat* a o individuální, nejméně vědeckými nástroji uchopitelnou, pak jeho biografické vzpomínky o vývoji vnímání krajiny v: Appleton, J.: *How I Made the World: Shaping a View of Landscape*. Hull: The University of Hull Press 1994.

43) Kaplan, R., Kaplan S.: *The Experience of Nature: A Psychological Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press 1989; ale též již dříve: Kaplan, S.: Perception and Landscape: Conception and Misconception, v: Elsner, G. H., Smardon, R. C. (eds.): *Proceedings of Our National Landscape. USDA Forest Service General Technical Report PSW-35*. Berkeley: Pacific Southwest and Range Experiment Station 1979, s. 241–248; Kaplan, S.: Aesthetics, Affect and Cognition: Environment Preference from an Evolutionary Perspective, v: *Environment & Behavior*, 1/1987, s. 3–32.

a v daném okamžiku zorientovat. Dalším kritériem je *čitelnost (legibility)* krajiny, která se váže k naší orientaci ve 3D prostoru především s ohledem na schopnost predikce, jinými slovy jak např. budeme schopni najít cestu někam a zpět, pokud se vydáme hlouběji do krajiny. Zahrnuje také přehlednost, pocit bezpečí. Dále jde o *komplexitu (complexity)* charakterizovanou počtem nezávislých prvků na scéně, bohatostí, schopností nás bezprostředně vizuálně vtáhnout. Pro čtvrté kritérium pak vybrali Kaplanovi ne příliš exaktní pojem *tajemství (mystery)*. To poukazuje na slibné očekávání, je příslibem další explorační. Nové věci nejsou ještě přítomné, ale zdá se, že budou následovat. Přehledné uzavřené údolí příliš budoucího objevování nenabízí, zamlžené hory v pozadí však ano. Tajemství by se však nemělo zaměňovat s překvapením. Např. cesta vedoucí k zavřeným dveřím nabízí spíše to druhé.⁴⁴

DOMÉNY – lidských potřeb (vpravo) – stupně, na kterém jsou získávány informace (dolů)	POROZUMĚNÍ	PRŮZKUM
BEZPROSTŘEDNÍ dvoudimenzionální	Soudržnost možnost spatření smysluplného řádu či uspořádání viděného	Komplexita počet rozdílných vizuálních elementů na scéně, bohatství elementů
ODVOZENÝ (predikovatelnost) třídímenzionální, vyžadující větší usuzování	Čitelnost lehkost, s jakou mohou být rozpoznány části a organizované do soudržných vzorců	Tajemství příslib dalších informací spojený s možností dalšího postupu

Schéma 1: Preferenční matrice dle Kaplanových. O definice a vysvětlení jednotlivých prvků i domén doplněné původní schéma z: Kaplan, R., Kaplan S.: *The Experience of Nature – A Psychological Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press 1989, s. 53 (vlastní schéma), s. 50–56 (text).

44) Tamtéž (*The Experience of Nature*), zejm. s. 49–59.

V návaznosti na Appletona nalézáme ale i teorie snažící se držet spíše co nejjednodušší schéma či charakteristiky. Např. známý německý etolog Ireneus Eibl-Eibesfeldt (1984)⁴⁵ vyšel stejně jako Appleton u *habitat theory* z nutné přítomnosti zdrojů. Jeho rozvinutí teorie však bylo jiné než Appletonovo či Oriansovo. Spíše než k podobě krajiny se obrátil především k těmto zdrojům, a těmi jsou podle něj voda a na ni vázaná zelená vegetace. Ovšem prostupná, aby poskytovala přijatelný výhled. Na zelené rostliny jsou pak vázáni i živočichové, pro člověka další zdroj potravy. Takové prostředí poskytuje ideální podmínky pro život sběrače-lovce, a proto se také vytvořily preference, díky kterým lze dle Eibl-Eibesfeldta označit člověka jako bytost *fytofilní* a *hydrofilní*, přitahovanou k vodě⁴⁶ a rostlinám.

Ještě jednodušší, a na rozdíl od Kaplanových či Bourassy, kteří jsou známí spíše specialistům, je pak přesvědčení valné části biologů, zejména pak ochranářů a environmentalistů, o souvislosti estetických kvalit krajiny s biodiverzitou. Již nestor ochránců divočiny Aldo Leopold naznačil ve svých textech (*Sand County Almanac*, 1949)⁴⁷ některá východiska „ekologické estetiky“, a i když nikdy explicitně nevypracoval nějakou systematickou estetickou teorii, vychází řada textů⁴⁸ z jeho zmínek a především ze souboru Leo-

45) Eibl-Eibesfeldt se ve svém díle ovšem zabývá estetickými preferencemi založenými na jistých základních vzorech či vzorcích vnímání. Neomezuje se pouze na krajinu, naopak. Eibl-Eibesfeldt, I.: *Die Biologie des menschlichen Verhalten*. München: Piper-Verlag 1984.

46) Jistě by zde mohla být vzpomenuta málo přijímaná a diskutabilní hypotéza *aquatic ape* (Westenhöfer, 1942; Hardy, 1960), zmíněná a v podstatě zpopularizovaná Desmondem Morrisem, podle které člověk část svého vývoje strávil ve vodním či částečně vodním prostředí (sladké či brakické vody), které způsobilo některé zvláštnosti jeho anatomie i chování jako bipedalismus, nepřítomnost osrstění, vrozená schopnost novorozenců plavat atd. Pokud by EEA byla voda, jistě by se posílila i obecná záliba ve vodě.

47) Leopold, A.: *Estetika ochrany přírody*, v: *Obrázky z chatrče a rozmanité poznámky*. Místo neuvedeno: Abies 1999, s. 195–206.

48) Calicott, J. B.: Leopold's Land Aesthetics, v: *Journal of Soil & Water Conservation*, 3/1983, s. 329–332; Gobster, P. H.: Aldo Leopold's Ecological Aesthetic. Integrating Esthetic and Biodiversity Values, v: *Journal of Forestry*, 2/1995, s. 6–10; Gobster, P. H.: An Ecological Aesthetic for Forest Landscape Management, v: *Landscape Journal*, 1/1999, s. 54–64; Gobster, P. H., Nassauer, J. I., Daniel, T. C., Fry, G.: The Shared Landscape: What Does Aesthetics Have to Do with Ecology?, v: *Landscape Ecology*, 22/2007, s. 959–972.

poldových textů vydaných Fladerovou a Calicottem (*The River of the Mother of God*, 1991).⁴⁹

Stručně řečeno, Leopold či „leopoldovská estetika“⁵⁰ se staví (vlastně stejně jako Eibl-Eibesfeldt) do protikladu k pouhé „scénické estetice“ založené na barvách, formách a scénických a malebných kvalitách.⁵¹ Hlubší estetický zážitek je dle Leopolda závislý na našem vědomí přírodních procesů a znalostech, např. jak se jedna část má k celku, jak se formy organismů objevily v evoluci a jak přetrvávají (ekologie). Krása určité scenérie by proto podle něj souvisela s určitou ekologickou integritou a stabilitou. Na tyto leopoldovské ideje pak navazuje mezi biology poměrně široce sdílené přesvědčení o vztahu biodiverzity a estetična, kdy by vysoké estetické hodnocení měly sklízet ty krajiny, které vynikají vysokou biodiverzitou, jež vypovídá o vyšší stabilitě prostředí a zaručuje možnost čerpat velký objem zdrojů. Tomu pak odpovídá také jistá opatrná argumentace pro zachování biodiverzity i pro její „ekosystémové služby“ – jak se říká v technicistním žargonu – v oblasti estetických hodnot.⁵²

49) Flader, S. L., Calicott, J. B. (eds.): *The River of the Mother of God: And Other Essays by Aldo Leopold*. Madison, Wisc., London: University of Wisconsin Press 1991.

50) Uvozovky jsou zde zcela namístě. Není vůbec jasné, co a jak přesně Leopold myslel. Jeho *Obrázky z chatrče* sice dokonce obsahují v pozn. 47 uvedenou celou kapitolu nazvanou „Estetika ochrany přírody“ (*Conservation aesthetics*), ale je to spíše zajímavá úvaha na téma rekreačního vztahu k volné přírodě. „Estetické“ názory tu nejsou prezentovány jako specificky estetické, ale týkající se obecně vnímání (viz Leopold, A.: *Estetika ochrany přírody*, v: *Obrázky z chatrče a rozmanité poznámky*. Místo neuvedeno: Abies 1999, s. 202). Estetik by v nich patrně vůbec nerozeznal, že se týkají jeho oboru. Leopoldovy názory na estetiku můžeme nicméně najít i jinde, jako např. v přednášce „Land Patology“ z r. 1935 (Leopold, A.: *Land Pathology*, v: Flader, S. L., Calicott, J. B. (eds.): *The River of the Mother of God: And Other Essays by Aldo Leopold*. Madison, Wisc., London: University of Wisconsin Press 1991, pozn. 47, s. 212–217). K Leopoldovi a Lorenzovi viz blíže můj článek: Stibral, K.: *Estetika a ochrana přírody*, v: *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica* 1/2009 / *Studia sociologica XVI, Naše společná přítomnost I*, 2009, s. 69–86.

51) Flader, S. L., Calicott, J. B.: Introduction, v: Flader, S. L., Calicott, J. B. (eds.): *The River of the Mother of God: And Other Essays by Aldo Leopold*. Madison, Wisc., London: University of Wisconsin Press 1991, s. 8–12; též Gobster, P. H.: An Ecological Aesthetic for Forest Landscape Management, v: *Landscape Journal*, 1/1999, s. 57.

52) Viz např. Ehrlich, P. R., Ehrlich, A. H.: The Value of Biodiversity, v: *Ambio*, 3/1992, s. 219–226.

Obdobně najdeme spojování nárůstu estetického zálibení s nárůstem komplexity, se kterým přichází již Konrad Lorenz.⁵³ Ať již prales, či tradiční kulturní krajina, oba budí větší zálibení než monokultura smrků či moderních lánů obilí. V tomto případě se sice část příkladů může celkem logicky překrývat i s biodiverzitou, ale pro Lorenze je komplexita pojem, který nepokrývá jen krajiny, ale i jednotlivé organismy – dáváme přednost organismu s vyšší komplexitou, jako např. chráníme květinu před nějakou plísňí.

Jiné práce zase operují třeba s pojmem ekologické zdraví⁵⁴ nebo sledují zálibení ve scénérii na škále přírodní–umělá (městská), kde se ukazuje preference přírodních prvků v rámci výzkumů,⁵⁵ nebo je obecně upřednostňována živost, ať již skutečná, či v přeneseném významu (v návaznosti na Wilsonovu teorii biofilie⁵⁶).

V rámci evoluční psychologie ale nalezneme i další koncepty, které se snaží spíše promyslet některé základní pojmy spojené s preferencemi prostředí. Jistě méně známou teorií, konkurenční k EEA, je Ironsův koncept adaptivně relevantního prostředí (*adaptively relevant environments*, ARE).⁵⁷ EEA, jak již bylo řečeno, tvrdí, že čím je současné prostředí podobnější tomu původnímu, tím větší reprodukční výhody příslušné adaptace poskytují,

53) Např. Lorenz, K.: Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung, v: *Zeitschrift für Tierpsychologie*, 5/1943, s. 235–409; Lorenz, K., Mündl, K.: *Zachraňme naději (Rozhovory s K. Lorenzem)*. Praha: Panorama 1992; Stibral, K., Stella, M.: Konrad Lorenz – od estetiky k ochraně přírody, v: *Estetika*, 1–3/2006, s. 4–18.

54) Např. Rolston, H. III.: Does Aesthetic Appreciation of Nature Need to be Science Based?, v: *British Journal of Aesthetics*, 35/1995, s. 374–386; Eaton, M. M.: The Beauty that Requires Health, v: Nassauer, J. I. (ed.): *Placing Nature: Culture and Landscape Ecology*. Washington, D.C.: Island Press 1997; Eaton, M. M. [1998]: Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature, v: Carlson, A., Berleant, A. (eds.): *The Aesthetics of Natural Environments*. Ontario: Broadview Press 2000, s. 170–181; Lintott, S.: Toward Eco-Friendly Aesthetics, v: *Environmental Ethics*, 28/2006, s. 57–76; Saito, Y.: *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 2007.

55) Např. Ulrich, R. S.: Natural versus Urban Scenes: Some Psychophysiological Effects, v: *Environ. Behav.*, 13/1981, s. 523–556; Ulrich, R. Human Responses to Vegetation and Landscapes, v: *Landscape and Urban Planning*, 13/1986, 29–44.

56) Wilson, E. O.: *Biophilia*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press 1984.

57) Irons, W.: Adaptively Relevant Environments versus Environment of Evolutionary Adaptedness, v: *Evolutionary Anthropology*, 6/1998, s. 194–204.

a naopak v novém prostředí je vysoce pravděpodobné, že adaptivní výhodu poskytovat nebudou, mohou se stát vysloveně maladaptivními. Irons v konceptu ARE naopak přichází s tím, že takto klíčových je jen několik zásadních rysů prostředí. Člověk se skládá z několika či mnoha různých adaptací, které vždy korespondují jen s určitou částí prostředí. Když se prostředí změní, postihne pak tato změna jen některé adaptace. A to, domýšleno logicky, ne pouze negativně, ale i pozitivně, takže se celková úspěšnost organismu v daném prostředí může i zvýšit. Oproti tomu u koncepce EEA může pouze klesat.

Bohužel menší pozornost byla v rámci výzkumu věnována nikoliv vrozeným, ale naučeným vzorcům vnímání krajiny a preferencím z toho plynoucím. Nicméně i zde již Konrad Lorenz, byť spíše v populárně vědeckých dílech upozornil, že i v případě krajiny, stejně jako třeba již ve zmiňované vazbě na matku, funguje mechanismus imprintingu, vtištění. Takové vtištění funguje dle Lorenze i u člověka – pokud ten je obklopen pouze nepřirodním prostředím našich měst, a to obzvláště ošklivým prostředím našich pravoúhlých a lidským měřítkům vzdálených panelových sídlišť, má to fatální vliv pro jeho vkus, ba dokonce poškození základních morálních reakcí.⁵⁸ Ještě dalším tématem, neméně zajímavým, stejně jako ne zcela probádaným, by byly změny preference prostředí měnící se v závislosti na pohlaví, věku. Celkem logicky se dají předpokládat, pokud přijmeme utváření estetických preferencí v dlouhé historii člověka jako důsledek v podstatě životně důležitých reakcí, i odlišné preference prostředí např. v dětství, dospělosti či stáří.⁵⁹

Diskuze a závěr – co z toho všeho?

Jak tedy vidno, pole teorií i výzkumů propojující biologii, resp. geografii, psychobiologii s estetikou je dnes mimořádně široké a zajímavé. I když samozřejmě již poněkud nepřehledné, takže se ho snaží systematizovat i některé

58) Lorenz, K., Mündl, K.: *Zachraňme naději (Rozhovory s K. Lorenzem)*. Praha: Panorama 1992, s. 37; Lorenz, K.: *Osm smrtelných hříchů*. Praha: Panorama 1990, s. 24–25.

59) Zube, E. H., Pitt, D. G., Evans, G. W.: A Lifespan Developmental Study of Landscape Assessment, v: *Journal of Environmental Psychology*, 2/1983, s. 115–128.

shrnující publikace (Porteous, 1996; Lothian, 2014 atp.).⁶⁰ Pokusil jsem se načrtnout některé cesty, kterými se výzkum v posledních dekádách ubíral, a doufám, že bylo zjevné, jak poměrně rozsáhlé množství výzkumů a publikací to je. Výzkumy biologů, psychobiologů či geografů obrátily pohled jednak na biologické hodnoty krajiny, což jistě konvenuje s Carlsonovým přístupem, ale oprávněně současně i k biologickým základům našeho estetického vnímání.

Jakkoli řada experimentů a hypotéz působí velmi sofistikovaně a konzistentně, neodpustím si závěrem několik kritických poznámek. I když sdílím přesvědčení, že naše estetické preference mají i biologické základy, obávám se, že řada z prezentovaných přírodovědných zjištění a hypotéz má značné problémy v několika úrovních. Předně v řadě případů obecné závěry neumožňují příliš jasné predikce, které by měly být prubířským kamenem každé hypotézy. Zjištění, že budeme mít zálibu v rostlinách a vodě, je natolik obecné, že se nám ve výsledku může líbit natolik jiné prostředí, jako je tropický deštný prales, Mazurská jezera, francouzské parky, anglické parky, mangrovové porosty atd.

S řadou zdánlivě jasných kauzálních spojení jsou v rozporu konkrétní případy. Právě tropický deštný prales, vrchol *biodiverzity*, nebyl určité poměrně dlouho považován za něco esteticky lákavého, stejně jako ani dnes ho při pohledu zevnitř nebude považovat za lákavý valná část našich současníků. Ti se naopak budou „táhnout“ za nesrovnatelně chudšími pustinami alpských vrcholů a velehor vůbec (přehlédněme, že i tato záliba je poměrně mladá).⁶¹

Jistě dáme přednost *komplexnější* květině před jednodušší plísni, ale nikoliv už slimákem. Opice sloužily po celou evropskou historii za příklad ošklivosti, přestože je jejich komplexita jistě mnohem vyšší než rajky nebo

60) Porteous, J. D.: *Environmental Aesthetics*. London: Routledge 1996; Lothian, A.: *Theory of Landscape Quality, v: Scenic Solutions. Measuring and Mapping Scenic Quality*, Austrálie 2014. Dostupné na: <http://www.scenicsolutions.com.au/Theory.html> (staženo k 10. 1. 2015, též ve formě pdf na jiném místě stránek).

61) Možná by bylo zajímavé, zda by se tato teorie nedala „zachránit“ použitím nějakého jemnějšího rastru, kdy budeme rozeznávat alfa, beta biodiverzitu atd. Opuštění spojitosti estetických hodnot s biodiverzitou nemusí ale znamenat revizi výzkumů, prokazujících spojení stoupající biodiverzity s mnohem širším pojetím spokojenosti atp., viz např. Fuller, R. et al.: *Psychological Benefits of Greenspace Increase with Biodiversity*, v: *Biology Letters*, 2007, č. 3, s. 390–394.

motýla. Až do šedesátých let tzv. *zdravé*, komplexní, na biodiverzitu bohaté a stabilní mokřadní ekosystémy až na výjimky žádné nadšení nebudily. Temperátní prales s odumírajícím dřevem pravděpodobně vzbudí méně nadšení než nějaký průměrný hospodářský smíšený les atp. V tomto ohledu si myslím, že nějaké sofistikovanější, byť méně „sexy“ teorie jako např. ta Kaplanových, mají z vědeckého hlediska větší relevanci. Bohužel, jejich využití při argumentaci v environmentálních kruzích bude jistě problematičtější.

Další problémy jsou dle mě metodologické. Valná část výzkumů⁶² je prováděna na fotografiích daných terénů a scénérií. Přitom je převod z třírozměrného prostoru do dvourozměrného poměrně netriviální a ve většině kultur v podstatě neznámou operací, která vyžaduje značný a dlouhodobý trénink nejen při zhotovení, ale i při „čtení“. Fotografie, jakkoliv technická, je podobným výběrem, jako činí malíři, jen na jiné úrovni. Toto „zapomenutí“ na fenomén fotogeničnosti je až zarážející – přitom zrovna při fotografování husté vegetace, pohledů dolů atp. je zjevné, jak moc se výsledné estetické zalíbení v reprodukci může lišit od „originálu“. Výzkumy v podstatě mohou přinést jediné zjištění (a je jedno, zda krajín či obličejů) – co je danou kulturou a společností považováno za krásné na reprodukci. Dobře víme, jak se toto může velmi lišit – již v sedmáctém století byly vyhledávány obrazy hor, ve *skutečnosti* byly však považovány za něco ošklivého, byly nazývané bradavicemi, vředy atd.⁶³ Asi obdobně jako vyhublé modelky, které vypadají krásně na fotografii či v televizi, bývají v „realitě“ poraženy krasavicemi jiného typu.

Je příznačné, že testování tohoto rozporu je velmi řídké, nicméně existuje jak studie spíše zastávající minimální rozdíly mezi oceňováním skutečné a vyfotografované krajiny,⁶⁴ tak i výzkumy ukazující, jak třeba záleží při

62) Výjimkou byly např. Ulrichovy výzkumy v nemocnicích (Ulrich, R. S.: View Through a Window May Influence Recovery from Surgery, v: *Science*, 224/1984, s. 420–421), ty se ale týkaly spíše jen přítomnosti či nepřítomnosti přírodního prostředí.

63) Již Nicolson, M. H.: *Mountain Gloom, Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1959.

64) Existuje ale i výzkum, ze kterého plyne minimální rozdíl v reakci na fotografie a skutečnost, především u barevné fotografie, protože ocenění černobílých krajín vede k větší diferenciaci hodnocení, text jsem ale neměl k dispozici: Shuttleworth, S.: The Use of Photographs as an Environmental Presentation Medium in Landscape Studies, v: *Journal of Environmental Management*, 11/1980, s. 61–76.

oceňování na formátu fotografie,⁶⁵ nebo dokládající, že estetické hodnocení se může lišit dokonce u stejných scén u stejné skupiny při terénním zážitku a na fotografii.⁶⁶

Je zajímavé, že jakkoliv estetiци typu Carlsona pošilhávají po přírodních vědách, opačná tendence je spíše výjimkou. A to nejen v jakémisi zapomenutí na historii vnímání přírody v Evropě, ale i v rámci základních pojmů. Jako by neexistoval právě Hepburn a environmentální estetika upozorňující na pojem krajiny těžce zatížený evropskou zkušeností nahlížet na krajinu jako na obraz, jako svého druhu umělecké dílo, a nikoliv něco, co je „příroda“. A co je právě odlišné mimo jiné v tom, že „to“ nemá rámce, nemá podstavce, že nás „to“ obklopuje a neustále se mění v čase. Výzkumy jsou většinou postaveny přesně na – dle environmentálních estetiků – chybném pohledu na krajinu jako svého druhu obraz. Přitom v humanitních vědách je dle mého názoru již poměrně zjevné, co vyjadřuje Andrews v souvislosti se zkoumáním krajino-malby – že jako fáze v kulturním životě Západu může být krajina již překona-nou etapou.⁶⁷ Krajina je jakousi maskou krajiny,⁶⁸ která nám může zemi, pří-rodu zakrývat – a i když ji takto vnímáme v posledních pár stech letech a asi i v části antiky, vůbec není jisté, zda ji takto vnímal nějaký pleistocénní lovec, aby si pak pro ni vytvořil dědičné preference. Problémem je zde samozřejmě technická uskutečnitelnost takových komplikovaných výzkumů. Stejně tak se velmi problematicky oddělují vrstvy (v Bourassových intencích) biologické, kulturní a osobní.

65) Např. studie ukazující na posun v hodnocení při použití větších a menších formátů fotografií: Hägerhäll, C. M., Hassan, R.: The Effect of Screen Size on Photo-Based Landscape Evaluations, v: *Proceedings of 9th Biennial Conference of Environmental Psychology*, 2011. Dostupné na: <http://proceedings.envpsych2011.eu/files/doc/181.pdf> (staženo k 10. 1. 2015).

66) Kroh, P. D., Gimblett, R. H.: Comparing Live Experience with Pictures in Articulating Landscape Preference, v: *Landscape Research*, 2/1992, s. 58–69.

67) Andrews, M.: *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press 1999, s. 22.

68) Tamtéž, s. 21; obdobně u nás Zuska, V., Dadejík, O.: Landscape as a Mask of Nature: The Aesthetics of Subversion Versus the Aesthetics of Conformity, v: *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 1–4/2007, s. 28–44.

Nerad bych ale v závěru tyto výzkumy zcela „shodil“, protože i ony nám ukázaly, jak složité a komplexní je naše vnímání přírody a krajiny a zalíbení v nich, stejně jako ukázaly některé rámcové preference. Ukázaly, že jistá biologická složka zde hraje roli, a přes veškerou plasticitu není zcela pomínutelná. Není vše jen „kulturní konstrukt“. Na poli biologických základů reakcí na krajinu či přírodu se můžeme nadít ještě zajímavých věcí. Osobně se nicméně odvažuji domnívat, že naše estetické preference vůči krajině jsou vrozené jen v rámcové podobě a doladují se během nějaké klíčové periody v dětství a dále pak tříbí či rozvíjí v rámci výchovy a získávání zkušeností. I když se na spolupráci humanitních a přírodovědných disciplín dívám čím dál skeptičtěji, je zjevné, že právě otázky kolem estetického vnímání přírody či krajiny jsou územím, kde by to bylo nejen zajímavé, ale i potřebné.

Závěrem: Další možné kroky environmentální estetiky

Kniha do českého prostředí uvádí doposud systematictěji nezachycenou, a tedy ne příliš známou oblast estetické disciplíny – environmentální estetiky. Naší snahou bylo seznámit čtenáře s důvody jejího vzniku, s hlavními tématy, konstitutivními problémy a alespoň částečně na tato témata navázat kritickou diskuzí. Snažili jsme se čtenáři či čtenářce nabídnout propojení různorodých úhlů pohledů a „učesat“ diskuzi o povaze estetické zkušenosti s přírodou/environmentem, která je obtížně přehledná. Spíše než představit všechny autory a témata spadající pod environmentální estetiky jsme se pokusili vybrat ty dle nás nejdůležitější. Naším cílem pak nebylo vybraná témata uzavírat, ale nabídnout další možná směřování.

Formování environmentální estetiky je vyjádřením potřeby uznat svébytnost přírody v estetické teorii, která se dlouhou dobu soustředila pouze na oblast umění. Terčem kritiky environmentálních estetiků je i fakt, že estetické oceňování přírody je zatíženo oceňováním umění – jsme zvyklí přírodu vnímat dvojdimenzionálně a s odstupem, jako kdybychom v galerii oceňovali obraz, krajinomalbu. I u jednotlivých přírodních objektů, které často vyjímáme z jejich okolí, se pak z estetického hlediska soustředíme především na formální vlastnosti. Přehlížení svébytnosti přírody estetickou teorií má společenský dopad – připomeňme tvrzení Ronalda Hepburna, že každý fakt

ignorovaný teorií bývá nepřístupný i praxí. Naše estetické ocenění přírody je vágní, rozpačité a může se lehce omezit na pouhé konstatování líbí/nelíbí. Takto přicházíme o celé spektrum estetických hodnot, což má vliv nejen na náš individuální vztah k přírodě, ale i na způsob její ochrany. Snahou environmentálních estetiků je tuto situaci reflektovat a připomenout význam zkušenosti s přírodou.

Abychom přírodu esteticky hodnotili jako přírodu, je dle některých námi zmíněných autorů třeba vyloučit z hodnocení jakékoli hledisko uplatňované v hodnocení umění. Ve snaze uvést odlišný model se však autoři potýkají s různými inkonzistencemi a zdá se, že rovnocenný model nenacházejí. Podstatné však je, že v samotné oblasti umění došlo k výraznému posunu a oceňovací rámec současného umění dosahuje stupně otevřenosti, o které se někteří z autorů zmiňují v souvislosti s přírodou. Umění nutně nemusí narušovat naše oceňování přírody, právě naopak – může nám zprostředkovat nové perspektivy a zvyšovat estetickou senzitivitu vůči přírodě. Carlsonem tolik kritizovaný model oceňování krajiny lze ve skutečnosti vnímat jako důležitý milník v našem vnímání přírody – pojetí krajiny nám umožnilo reflektovat přírodu zcela novým způsobem. Carlsonova kritika by měla být namířena především na moment, kdy tato reflexe nekriticky ustrnula do podoby normy.

V estetickém oceňování jsou mezi kulturou a přírodou podstatné rozdíly, ty však dostávají jasnější kontury ve vzájemné konfrontaci. Oceňování jak přírody, tak kultury je na sebe navzájem odkázáno – zakoušíme přírodní na pozadí kulturního a naopak. Bylo by výrazným ochuzením obě oblasti izolovat, a zabránit tak svobodné imaginativní hře v procesu estetické reflexe, kdy můžeme i nemusíme čerpat z obou oblastí.

Faktorem, který pomáhá vyvarovat se povrchního či naivního oceňování a činí jej adekvátním danému objektu (jedno zdali přírodnímu, či uměleckému), je samotná reflexivní povaha estetické zkušenosti, která stále souvisí i se schopností uplatnit nezainteresovaný zájem či estetickou distanci. Tyto faktory však nelze považovat za statické, ale naopak za dynamicky držící konzistenci prožitku, aniž by zároveň bránily naší otevřenosti ke změně hlediska. Nezainteresovaný zájem dokonce nevnímáme v rozporu ani s multi-smyslovým prožitkem přírody Arnolda Berleanta.

Zvažme otázku: Potřebuje příroda vůbec nějaký rámec oceňování, podobně jako je tomu u umění, kde je třeba odlišit hodnotný počín od nehod-

notného? V umění máme tendenci srovnávat, vyzdvihovat kvality jednoho díla v kontextu defektů jiných, abychom odlišili ta kvalitní od méně kvalitních. Vytvářet však podobné stupně v přírodě se jeví jako absurdní.

Narazili jsme na dle nás zásadní problém – v diskuzích námi zmiňovaných environmentálních estetiků schází rozlišení mezi estetickou zkušeností a hodnocením. Vnímáme jako podstatné rozlišit pozici člověka, který obohacuje svůj osobnostní horizont a z důvodu svých potřeb nebo rozvoje (a dodejme subjektivně) upřednostňuje jeden typ prostředí před druhým, od pozice člověka, který se zabývá otázkou přetváření krajiny/environmentu.

V prvním případě je estetická zkušenost s přírodou otevřená a závisí na stupni našeho „pokroku“. Jak jsme již zmiňovali v kontextu s Hepburnem, naše estetická zkušenost se s každým naším pohybem i pohybem přírodních objektů mění a můžeme neustále měnit nastavení naší estetické pozornosti. Zakoušíme-li přírodu, odhalujeme mnohé o ní i sobě samých, čímž roste i naše estetická citlivost k prostředí – s každým dalším prožitkem jsme schopni reflektovat nový rozměr přírodního světa. Oceňování v tomto pojetí nemá správného začátku ani konce, nekončí ani nějakou normou toho, co pokládat za krásné. Při procesu estetické reflexe přírody nevíme, co bude výsledkem – hodnota je zde především ve zkušenosti samotné. Přistupovat proto k estetice přírody skrze normativní modely, které by měly vymezit stupně či kritéria toho, co je v přírodě hodnotné a co nikoliv, čili de facto posuzovat, zda je cennější včela či čmelák, nebo smíšený les či tropický prales, nevnímáme jako podstatné. Hlavním smyslem oceňování je rozvíjet naši citlivost vůči vnější realitě a schopnost reflexe – o což se ostatně snaží i některé typy současného umění.

V případě oceňování ve smyslu hodnocení a kritiky je třeba jistá analytická činnost, která doprovází prožitek určitého environmentu a která umožní ze zkušenosti abstrahovat relevantní momenty a formulovat normativní soudy, které však mají omezenou platnost (územní či časovou) a musí v nich být zohledněna celá řada souvislostí. Je zde třeba hodnotitele, který je zkušený (jak ve smyslu estetické senzitivity k prostředí, tak ve smyslu formulace svého názoru), podobně jak je tomu v umělecké kritice. Takovéto hodnocení je spojeno hlavně s uměním či navrhováním, a nepohybujeme se proto jen ve světě přírody, ale na hranici mezi přírodou a kulturou. Co se týče přírody, hlavní je pak její obhajoba. Proto tedy Carlson volá po potřebě vědeckých informací – protože vhodné poznatky o fungování ekosystémů

umožňují chránit místa a procesy, které fungování přírody v konkrétních environmentech zajistí. A dodejme, že proto, aby nám byla umožněna právě ona první otevřená a velmi cenná zkušenost.

Jak jsme již naznačili, mezi environmentálními estetiky došlo k velké diskuzi ohledně role vědeckých informací v oceňování přírody. Oblast se rozdělila na dva tábory, z nichž jeden obhajuje znalosti jako nezbytný předpoklad správného oceňování a druhý hlubší emoční odezvu či imaginaci, bez které se ze zkušenosti s přírodou něco podstatného vytrácí. Domníváme se, že je zde podstatná otázka, kolik informací o přírodě vyžaduje její adekvátní ocenění. S každým dalším vědeckým objevem se nám otevírá další pole informací, při každém dalším objevu také hrozí nebezpečí zborcení dřívějších konceptů. Podobně hrozí i nebezpečí indexikálního bludu – sbíráním faktů o přírodě si zákonitě vytváříme abstraktní příběhy, které pak můžeme neprávem považovat za jediný zdroj poznání přírody.

Důrazem na vědecká fakta a příběhy upřednostňujeme narativní dimenzi estetické hodnoty, čímž vždy podnikáme určitou redukci, která může jiné podstatné jevy učinit neviditelnými – obzvlášť ty spojené s ambientní dimenzí estetické hodnoty, která se nám odhaluje, máme-li potřebnou dovednost, v přímé konfrontaci. Pojmenujeme-li nějakou věc a vyřkneme její charakteristiku, může se tato charakteristika snadno stát věcí samotnou a u nás může ustat potřeba prožít přímou zkušenost, neboť nabýváme dojmu, že už víme vše podstatné. Pokud si budeme myslet, že jsme po přečtení učebnice dendrologie „poznali“ strom, můžeme se domnívat, že jsme poznáním stromu svou zkušenost vyčerpali, a připravit se tak o vrstvy zkušenosti, které se jeví jako nevyčerpatelné. Zde se opět dostáváme k faktoru estetické reflexe – v tomto typu kontemplace nejsme ochuzeni o předteoretickou zkušenost. Ta, jak jsme podrobněji přiblížili ve třetí kapitole, usměrňuje dráhu námi tvořených příběhů a abstrakcí. Ambientní dimenze estetické hodnoty se dle nás nevztahuje pouze na prostředí, ale i na jednotlivé objekty, případně jejich skupiny – zprvu zažíváme vágní kvalitu celku či situace a teprve poté postupně odhalujeme dílčí kvality – připomeňme metaforu Země jako skleněnky v úvodu třetí kapitoly.

V souvislosti s výše zmíněným se v našich úvahách dostáváme k formulaci určité křivdy vůči přírodě, a sice že oblast kultury je člověku díky užívání jazyka zřetelná a srozumitelná – můžeme o ní říci, že „mluví“, či dokonce někdy „příliš křičí“, kdežto příroda má spíše charakter mlčení, přestože je spíše

demonstrací velmi komplexních hodnot. Víme si tedy více rady s dimenzí narativní, a právě proto se někdy příroda může oproti oblasti kultury jevit až jako zcela prázdná či málo zajímavá.

Přestože obhajujeme ambientní dimenzi estetické hodnoty, činíme tak spíše kvůli přetrvávající dominanci narativní dimenze estetického uchopování světa. Obě dimenze jsou však komplementární a schopnost přepínat mezi nimi je dle nás výsadou estetické zkušenosti a vede k postupnému zjemňování estetické citlivosti. Za klíčové proto považujeme nalézat hloubku estetické zkušenosti v jejím zdokonalování.

Náročnější filosoficko-estetické úvahy doplňujeme závěrečnými appendixy, ve kterých se témata snažíme vztáhnout k hmatatelnějšímu světu. Věnujeme se kritice poněkud zpátečnického pohledu na estetiku v oblasti ochrany a plánování krajiny. Texty zaměřené na hodnocení krajinného rázu podle nás dobře demonstrují, jak důležité je nejdříve promyslet některá teoretická (estetická) východiska, než se začne s tvorbou metodik hodnocení. Pokud se totiž jejich tvorba zakládá na mylných základech, připravuje se krajinářská praxe o mnoho cenných podnětů k rozvoji. Co víc, navzdory celospolečenskému dopadu je pak estetický rozměr ochrany i plánování krajiny komunikován banálně, a tedy mnohem méně hodnotněji, než by si ve skutečnosti zasloužil.

Jako podnětné vnímáme i zamyšlení v druhém appendixu, který je věnován problematice biologických základů našich estetických preferencí, ve kterých mnozí teoretici rádi hledají materiál pro vytváření standardu. Ačkoli sdílíme přesvědčení, že naše estetické preference mají i biologické základy, tvrdíme také, že estetické reflexi je vlastní neustálý vývoj a aktualizace, což umožňuje rozšiřovat jak horizont člověka, tak společnosti a rozvíjet citlivost vůči okolí. S tím souvisí i možnost uvědomit si limity norem a biologických potřeb. Přestože nám výzkumy našich biologických preferencí ukazují, jak složité a komplexní je naše vnímání přírody/krajiny a některé rámcové preference, přišli bychom o cosi podstatného, kdybychom vztah člověka ke krajině omezili na to, zdali mu umožňuje bezpečný a přehledný pohyb. Takto stanovená norma opět uzavírá možnosti otevřeného oceňování, podobně jako výše zmíněný Carlsonův koncept.

Úplným závěrem se zmiňme o rozdílu mezi setkáním s něčím, co je přirozené (ve smyslu řecké *fýsis*), a něčím, co jsme již svým vědomím uchopili, zvěcnili. „*Konfrontujeme-li se s živou i neživou přírodou, dochází*

k neredukovatelné přirozené zkušenosti, která se proměňuje dle svého vlastního rytmu a řádu. K přirozenosti patří, že nás umí překvapit, že nám může dát příležitost k setkání s nějakou novou dimenzí sebe sama i okolního světa. Setkání s nově projevenou dimenzí přirozenosti v nás může vzbudit i úctu.“¹⁾ Přítomnost přírody v environmentu poskytuje zcela zásadní pole zkušeností, které svět artefaktů neposkytne. Park i bažina jsou hodnotou samy o sobě, ale cestu přírodním světem si skrze estetickou zkušenost nachází každý jinou. Jsme-li z jakéhokoli důvodu připraveni o tento zážitek, postrádáme základní zkušenost. Environmentální rozměr je zde dobře patrný – čím větší úbytek různých typů ekosystémů i jednotlivých druhů způsobíme, tím více ochuzujeme i sebe. Na tento fakt jsme upozornili ve čtvrté kapitole, kde zmiňujeme, že náš etický vztah k přírodě velmi souvisí s možností přímého estetického „setkání“ s jejími různými podobami. Ty nám budou jen stěží zprostředkovány jiným způsobem.

Diverzita biosféry je významná proto, že zpřístupňuje cosi, co bychom (žijeme-li například pouze na hornině jedné krystalické struktury) jen stěží zakusili. Hrubý materiál se dělí na jemnější a přístupnější a diverzita znamená především dostatek čitelných podnětů, které nám umožňují pronikat hlouběji k povaze přírodních fenoménů i nás samotných. Oceňovat přírodu znamená především zvyšovat senzitivitu, kritéria a hodnocení nastupují až s navrhováním, tvorbou, plánováním, ve kterých člověk vyžaduje zpětnou vazbu. Proto je třeba spíše zahájit kritickou diskuzi o přítomnosti přirozenosti v environmentu a o tendenci člověka k jejímu potlačování.

Tuto knihu věnovanou jak seznámení se s východisky a problémy environmentální estetiky, tak filosoficko-estetické diskuzi o estetické zkušenosti s přírodou/environmentem vnímáme jako startovací bod pro další úvahy a rozvinutí diskuze na toto téma i v českém prostředí. Především přírodní, ale i další typy environmentů jsou zdroji estetických zkušeností, které nás každodenně nevědomě ovlivňují. Reflexi kvality a rozmanitosti různých prostředí považujeme v souvislosti se snahou vypořádat se s mnohými environmentálními problémy za klíčovou. Naší snahou bylo ukázat, že je třeba estetickou zkušenost reflektovat a začít adekvátně komunikovat – ni-

1) Kratochvíl, Z.: *Filosofie živé přírody*. Praha: Hermann a synové 1994, s. 13–15, 69–71.

koli pokračovat ve vágní rétorice krásné/ošklivé prostředí/krajina. Jinak se může stát, že o mnohé cenné, především pak přírodní podněty přijdeme jen proto, že jsme naší zkušenosti nebyli schopni přiznat váhu a adekvátně ji uchopit.

Conclusion

Our main objective has been to introduce the field of environmental aesthetics – an area of the discipline of aesthetics that is still fairly little-known – into the Czech context. We have presented to Czech readers the causes of this field's emergence, described its main topics as well as its constitutive problems, and at least started the critical discussion of the topic. Our effort was to describe various points of view and help the reader orient themselves in the often confusing debate on the nature of aesthetic experience with nature or environment. Rather than introducing all writers and topics related to environmental aesthetics we have tried to choose those who we consider the most important. The goal being not to close these topics, but rather to streamline the discussion and offer options as to where to take it next.

The roots of environmental aesthetics lie in the endeavor to point at the distinctiveness of nature which had for a long time been overlooked by aesthetic theory—this theory had focused mainly on dealing with the area of art. Environmental aesthetics is also critical of how art appreciation has skewed the aesthetic appreciation of nature—we are used to perceiving nature two-dimensionally, like a landscape painting, and from a distance, as if we were appreciating a painting in a gallery. Similarly, when considering individual natural objects from an aesthetic perspective, we often isolate them from their surroundings, and then focus mainly on their formal characteristics. Such disregard of aesthetic theory for nature's distinctiveness has had serious social consequences—as Ronald Hepburn points out, every fact that is ignored by theory tends to remain inaccessible in practice, too. Our aesthetic appreciation of nature is often vague and hesitant, and it is easily limited to merely observing that we like/don't like it. Thus we are deprived of a whole spectrum of aesthetic stimuli, which influences not only our individual relationship to nature, but also the manner of our collective

protection of nature. Environmental aesthetics examines this situation, and emphasizes the importance of experiencing nature.

Many of the authors we have mentioned believe that it is necessary to liberate the appreciation of nature: in order to value nature as nature, and not as art, it may at first sight seem advisable to exclude any approach that is also applied in appreciating art. However, in their effort to introduce a different model, the authors struggle with various inconsistencies, and it appears that an equivalent model has not been discovered. As we have shown, these authors who are advocating a different model of art appreciation fail to take into account that there has been a significant transformation in the area of art itself, and the framework for appreciating contemporary art has reached the openness that is invoked by these authors when they talk about appreciating nature. Therefore, art does not have to necessarily interfere with our appreciation of nature—on the contrary, it can suggest new perspectives to us and increase our perceptivity toward nature. The model of landscape appreciation that Carlson criticizes so much is in fact an important milestone in our perception of nature—conceptualizing landscape has enabled us to view nature in a completely new way. For Carlson's critique to be meaningful, it should be directed primarily at the moment when this particular way of seeing became fossilized into a norm.

In appreciating art as well as in appreciating nature, what is desirable is a mutual interconnection and mirroring. We understand that in aesthetic appreciation there are essential differences between culture and nature, but these differences grow more clearly defined in mutual confrontation. We believe that appreciating nature as well as culture is in fact based on the tension between the two—we experience nature against the background of culture and vice versa. Therefore, we consider it to be a big loss to isolate the two areas from each other, and thus prevent a free imaginative play in the process of aesthetic reflection—we may but we do not have to draw on both areas.

A factor that helps in avoiding superficial or naïve appreciation and that makes appreciation adequate to the given object (it does not matter whether a natural or a cultural one) are not criteria, but mainly the reflective character of aesthetic experience itself, and thus the ability to employ an unbiased interest or aesthetic distance which cannot be regarded as static factors, but which dynamically maintain the consistency of the experience

without interfering with the openness to change in our view. We do not even see unbiased interest or aesthetic distance as being in conflict with Arnold Berleant's engaged multisensory experience of nature.

Let us consider this question: does nature even need a framework for appreciating it, as is the case in design or art, where a worthwhile achievement needs to be differentiated from a worthless one? In art, we tend to compare, to highlight the qualities of one work in the context of the defects of other works. However, we believe that trying to formulate similar degrees of what is more valuable and what is less valuable in nature would be absurd.

Therefore, we come to a fundamental problem—the discussions of the environmental aestheticians that we have mentioned lack a differentiation between aesthetic experience and appreciation. We believe that it is essential to differentiate between the position of one who enriches their personal horizons and prefers a certain type of environment because of their personal needs/development (which is subjective), and the position of a person who is concerned with the issue of transforming the landscape or the environment.

In the first case, the aesthetic experience with nature remains open. As we pointed out in relation to Hepburn, our aesthetic experience changes with our every movement as well as with the movement of natural objects, and we can continually adjust the setting of our aesthetic attention. When we are experiencing nature, we are discovering a lot about it as well as about ourselves, which increases our aesthetic perception of the environment—with each additional experience, we are able to perceive a new dimension of the natural world. In this approach, appreciating does not have a proper beginning or end, and it does not stop at applying some norm regarding what to consider as beautiful, either. With the process of aesthetic reflection of nature, we do not know what the result will be—the appreciation lies mainly in the experience itself. Thus we do not see as relevant the approaches to the aesthetics of nature that use normative models delineating the degrees or the criteria of what is valuable in nature and what is not, that is in fact judging whether more value is to be ascribed to a bee or a bumble bee, a mixed forest or rain forest. The main purpose of appreciating is to develop our perceptiveness toward the outward reality—which is also the objective of some forms of contemporary art.

As regards appreciating in the sense of evaluation and criticism, we need to engage in a certain analytical activity that accompanies the experience

of a particular environment and that enables us to abstract the relevant moments from the experience, and then to formulate normative judgments. Similarly to art criticism, what is needed is an evaluator who is experienced (with respect to his or her aesthetic perceptiveness toward the environment as well as with respect to his or her ability to formulate an opinion). This kind of appreciation is connected especially with art and design, and so we are not only in the world of nature, but at the border of nature and culture. This is why for instance Carlson emphasizes scientific information—relevant knowledge about how ecosystems work allows us to protect the right places and processes that continue the natural functioning of nature in specific environments. And let us add, also so that we would be able to experience the first type of open appreciating. We see Carlson's desire to find an adequate model primarily as a need to protect natural and close-to-natural ecosystems.

As we have indicated, environmental aestheticians became involved in an intense discussion about the role of scientific information in nature appreciation. The field has split into two camps, with one defending knowledge as a necessary basis for proper appreciation, and the other promoting a deeper emotional response or imagination without which the experience of nature loses something essential. We believe that the important question here is, how much information about nature is required for nature to be appreciated adequately. With each new scientific discovery, a new area of information opens, and simultaneously, with each new discovery, earlier concepts are faced with the threat of becoming deconstructed. In the same vein, there is also the danger of the index illusion—by collecting facts about nature we are bound to create abstract stories that may then be wrongly considered as valid.

By emphasizing scientific facts and stories, we place into the foreground the narrative dimension of aesthetic value, which always involves a certain reduction that may obscure other important phenomena—phenomena that can be captured by ambient experience. If we name a certain thing and articulate its description, this description may easily become the thing itself and we may lose the need to experience it directly because we have gained the impression that we already know all that matters. If after reading a dendrology textbook we begin to think that we have got to “know” trees, we may believe that by getting to know trees we have used up our experience, and thus deprive ourselves of a direct experience of trees that

may be inexhaustible and infinite. Each perceived or considered thing carries a stamp of our interpretation of the world.

At this point we come again to the factor of aesthetic reflection—in this type of contemplation we are not deprived of pre-theoretical experience. As we discussed in more detail in chapter three, pre-theoretical experience guides the path of the stories and abstractions that we make up. However, we argue that this pre-theoretical, background, or ambient experience does not concern only our experience of a particular environment, but also of individual objects—if our experience is ambient, we at first experience a vague quality of the whole or of the situation, and only then do we gradually uncover the partial qualities—let us recall the metaphor of Earth as a Blue Marble from the introduction in the third chapter.

In relation to the above mentioned observation, we come also to formulating a certain injustice toward nature, and that is that the area of culture, full of information and arguments, is discernible and understandable to humans—we can say about it that it “speaks,” sometimes even “shouts too much,” while the ambience of the natural tends to be more silent—even though it contains highly concentrated information, it is hard to grasp and discuss it. In contrast to the area of culture, it may appear to humans to be empty or rather uninteresting. For our attention it is easier to handle the narrative dimension, especially due to its comprehensibility.

Even though we defend the ambient dimension of aesthetic experience, we do so more due to the continuing domination of the narrative approach to the world. However, we believe that both approaches are needed. In this we follow Hepburn, who, when examining the cognitive and non-cognitive aspects of experience, suggests balancing between various types of aesthetic experience. The making of judgments and switching between different modes is what is unique to aesthetic experience, and it is what we gradually learn by practicing and refining our aesthetic perception. It is critical then to search for the depth of aesthetic experience in improving this contemplation itself. Proper aesthetic appreciation of nature gains depth when it draws on the real substance of aesthetic experience.

As an addition to the more complex philosophical-aesthetic contemplations we include the appendix in which we attempt to connect these contemplations to a more palpable world. We criticize the somewhat backwater approach to aesthetics in the field of landscape protection and

planning. We think that texts that deal with landscape character assessment are a good example of how important it is to consider theoretical (aesthetic) factors before one attempts to establish methodology. Basing the assessment methodology on false presumptions means robbing practical landscape architecture of many valuable inspirations for future development. Moreover, even though the topic of landscape planning has wide consequences for the society as a whole, it tends to be expressed banally and without the care that it actually deserves.

Although we share the belief that our aesthetic preferences have biological roots, we further hold that aesthetic reflection naturally tends to evolve and update, thus enabling both individual people and the society as a whole to broaden their horizons and expand their sensitivity towards their environment. Related is the ability to reflect the limits of norms and biological needs. Even though research of biological needs shows how complex our perception of nature/landscape and some of our overarching preferences are, we would lose something crucial if we were to limit the human relationship towards landscape to the question whether the landscape allows for safe and open passage. Such a norm would again cut off the possibilities of open appreciation, similarly as the afore-mentioned Carlson's concept.

To conclude, we would like to touch upon the difference between encountering something that is natural (in the sense of the Greek "physis") and something that we have apprehended in our consciousness, objectified. Our confrontation with living as well as non-living nature brings about an irreducible, natural experience which transforms itself in accordance with its own rhythm and order. Part of the natural is its ability to surprise, to open an opportunity for us to encounter a new dimension of itself, the world, and even ourselves. Encountering a newly revealed dimension of the natural may evoke respect in us.¹ The presence of nature in the environment provides an absolutely essential field of experience that the world of artefacts cannot provide. A park or a marsh have value themselves, but the path that we find with the help of our aesthetic experience in them and that leads us through the world of nature is different for each of us. If for any reason we are deprived of this experience, we lack a fundamental experience. The environmental

1) Kratochvíl, Z.: *Filosofie živé přírody*. Praha: Hermann a synové 1994, pp. 13–15, 69–71.

aspect is clear here—the more loss of various types of ecosystems we cause, the poorer will our experience be. We highlighted this fact in the third chapter, where we assert that our ethical relationship to nature springs from our direct aesthetic encounters with its various forms, with each form providing a different kind of experience. However, if we deprive ourselves of these forms, we also deprive ourselves of a whole scale of diverse aesthetic stimuli that can hardly be conveyed to us in any other way.

The diversity of the biosphere is very important because it makes “something about nature” accessible to us that we would not be able to access otherwise (for instance if we lived on rocks with an identical crystal structure). Rough materials are composed of finer and more accessible ones and diversity means primarily enough of readable stimuli that enable us to penetrate deeper into the nature of natural phenomena as well as ourselves. Appreciating nature involves mainly increasing our perceptiveness. Criteria and evaluations do not become relevant until we get to design, creation, and planning, in which humans require feedback. Therefore, what is needed is mainly to begin a critical discussion about the presence of the natural in the environment and about the suppression of the natural in human environments.

We think of this book – which is both an introduction to the premises and issues of environmental aesthetics, and a philosophical-aesthetic discussion on the topic of aesthetic experience with nature and environment – as a starting point for further thoughts. Natural environments, but other types of environments too, present valuable sources of aesthetic stimuli which affect us every day, and we have tried to show that it is necessary to reflect on this experience and to begin to adequately communicate it – not just continue in the vague commentary regarding beautiful/ugly. Otherwise it might happen that we will lose many valuable, mainly natural stimuli only because we have not been able to discern them. This book offers a step toward opening a discussion on this theme also in the Czech context.

Použitá literatura

- Ackerman, D.: *A Natural History of the Senses*. New York: Vintage Book 1991.
- Adorno, T. W. F. [1970]: *Estetická teorie*. Praha: Panglos 1997.
- Andrews, M.: *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press 1999.
- Appleton, J.: *How I Made the World: Shaping a View of Landscape*. Hull: The University of Hull Press, 1994.
- Appleton, J.: *The Experience of Landscape*. London: John Wiley & Sons 1975.
- Appleton, J.: *The Experience of Landscape*. London: John Wiley & Sons 1996.
- Appleton, J.: *The Symbolism of Habitat. An Interpretation of Landscape in the Arts*. Seattle and London: University of Washington 1990.
- Bakošová, B.: Environmentally Engaged Art/Science Collaboration and Aesthetic Appreciation of the Environment, v: *19th International Congress of Aesthetics in Krakow*, 2013 [dosud nepublikováno].
- Balling, J. D., Falk, J. H.: Development of Visual Preference for Natural Environments, v: *Environment & Behavior*, 1/1982, s. 5–28.
- Barett, L., Dunbar, R., Lycett, J.: *Evoluční psychologie člověka*. Praha: Portál 2007.
- Berleant, A.: *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*. Kansas: University Press Kansas 1997.
- Berleant, A.: Reconsidering Scenic Beauty, v: *Environmental Values*, 19/2010, s. 335–350
- Berleant, A.: Scenic Beauty in a Global Context, v: de Mul, J., van de Vall, R.: *Gimme Shelter: Global Discourses in Aesthetics. International Association of Aesthetics Yearbook*, 15/2011, s. 41–54.
- Berleant, A.: *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press 1992.
- Berleant, A.: The Aesthetic of Art and Nature, v: Kermal, S., Gaskell, I. (eds.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.

- Biese, A.: *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*. Leipzig: Quelle und Meyer 1926.
- Bourassa, S. C.: *The Aesthetics of Landscape*. London, New York: Belhaven Press 1991.
- Bowlby, J.: *Attachment and Loss*. (3 vols.). New York: Basic Books 1969–1982.
- Brady, E.: *Aesthetics of the Natural Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2003.
- Brady, E.: Don't Eat the Daisies: Disinterestedness and the Situated Aesthetic, v: *Environmental Values*, 1/1998, s. 97–114.
- Brady, E.: Environmental Aesthetics, v: Callicott J., Frodeman R.: *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, vol. 1. Detroit: Macmillan Reference USA 2009.
- Brady, E.: Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/1998, s. 139–147.
- Brady, E.: *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge: Cambridge University Press 2013.
- Breidbach, O.: Vzдорopapež, světový a přírodní názor Ernsta Haeckela, v: *Přírodovědecký časopis Vesmír*, 12/2005, s. 712–721.
- Brook, I.: Ronald Hepburn and the Humanising of Environmental Aesthetics, v: *Environmental Values*, 19/2010, s. 265–271.
- Budd, M.: Oceňování a přírodní environment, v: Zahrádka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal 2010, s. 397–411.
- Budd, M.: The Aesthetic Appreciation of Nature, v: *British Journal of Aesthetics*, 3/1996, s. 207–222.
- Bukáček, R.: Preventivní hodnocení krajinného rázu rozsáhlejšího území – metodika a možnosti jejího využití, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Ochrana krajinného rázu – třináct let zkušeností, úspěchů i omylů*. Praha 2006, s. 91–98.
- Bukáček, R., Matějka, P.: Hodnocení krajinného rázu v CHKO ČR – návrh metody, v: *Ochrana přírody*, 3/1997, s. 82–84.
- Bukáček, R., Matějka, P.: Hodnocení krajinného rázu, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Péče o krajinný ráz – cíle a metody*. Praha: ČVUT 1999, 159–187.
- Bullough, E.: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, v: *Estetika*, 1/1995, s. 10–30.
- Callicott, J. B.: Leopold's Land Aesthetic, v: *Journal of Soil and Water Conservation*, 3/1983, s. 329–332.

- Carlson A.: Appreciation and the Natural Environment, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3/1979, s. 269–275.
- Carlson, A.: Appreciating Art and Appreciating Nature, v: Kernal, S., Gaskell, I. (eds.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 197–227.
- Carlson, A.: Environmental Aesthetics, v: Zalta, E. N. (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2010 Edition)*. Dostupné na: <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/environmental-aesthetics/> (staženo 25. 11. 2010).
- Carlson, A.: *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. Columbia University Press 2009.
- Carlson, A.: Nature, Aesthetic Judgement and Objectivity, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1/1981, s. 15–27.
- Carlson, A.: Nature, Aesthetic Appreciation and Knowledge, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4/1995, s. 393–400.
- Carlson, A.: Oceňování a přírodní environment, v: P. Zahrádka (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 385–398.
- Carroll, N.: On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History, v: Kemal, S., Gaskel, I. (eds.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 244–266.
- Cibulka, J.: Vymezení podrobností ochrany krajinného rázu, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Ochrana krajinného rázu – třináct let zkušeností, úspěchů i omylů*. Praha: Nakladatelství Naděžda Skleničková 2006, s. 57–60.
- Clamp, P., Powell, M.: Prospect-Refuge Theory under Test, v: *Landscape Research*, 7/1982, s. 7–8.
- Clewis, R. R.: *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*. Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- Cooper, D. E.: Aestheticism and Environmentalism, v: Cooper, D. E., Palmer, J. A. (eds.): *Spirit of the Environment: Religion, Value and Environmental Concern*. London and New York: Routledge 2008, s. 100–112.
- Cooper, D.: The Idea of Environment, v: Cooper, D., Palmer, J. A. (eds.): *The Environment in Questions*. London: Routledge, 1992, s. 163–178.
- Crawford, D.: Comparing Natural and Artistic Beauty, v: Kemal, S., Gaskell, I. (eds.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 183–198.

- Cronin, H.: *The Ant and the Peacock*. Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- Crowther, P.: The Significance of Kant's Pure Aesthetics Judgement, v: *British Journal of Aesthetics*, 2/1996, s. 109–121.
- Dadejík, O.: Environmentální estetika, v: Zahradka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia, vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister a Principal 2010, s. 373–384.
- Dadejík, O.: Deskriptivní definice Stephen C. Peppera a common sense. *Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny*, 1/2011, s. 170–198.
- Dadejík, O.: Distance and Immersion: Phenomenological Aesthetics and Question of a „Paradigm Shift“. *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica VII*, 2014, s. 31–46.
- Dadejík, O.: *Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině dvacátého století. Dvě kontroverze: Konec umění a znovuzrození přírodní krásy*. Praha: FF UK 2008 [dizertační práce].
- Dadejík, O.: Prostor a prostředí: O aktualitě Patočkova pojetí zkušenosti prostoru, v: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica VI*, 2013, s. 71–88.
- Dadejík, O.: Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn, v: *Estetika*, 1–4/2007, s. 2–27.
- Dadejík, O., Zuska, V.: Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity, v: *Estetika*, 1–4/2007, s. 28–44.
- Dadejík, O., Zuska, V.: Více než příběh: dvojdimenzionální estetika lesa, v: Stibral, K., Dadejík, O., Peprník, M. (eds.): *Kauza les: Environment jako estetický problém*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, s. 163–205.
- Darwin, Ch.: *O pohlavním výběru*. Praha: Academia 2005.
- Darwin, Ch.: *O původu člověka*. Praha: Academia 2006.
- Derrida, J. *The Truth of Painting*. Chicago: The university of Chicago Press 1987.
- Dewey, J. [1934]: *Art as Experience*. New York: Perigee Book 1980.
- Eaton, M. M.: The Beauty that Requires Health, v: Nassauer, J. I. (ed.): *Placing Nature: Culture and Landscape Ecology*. Washington, D.C.: Island Press 1997, s. 85–106.
- Eaton, M. M.: Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature, v: Carlson, A., Berleant, A. (eds.): *The Aesthetics of Natural Environment*. Toronto: Broadview Press 2004.
- Ehrlich, P. R., Ehrlich, A. H.: The value of biodiversity, v: *Ambio*, 3/1992.

- Eibl-Eibesfeldt, I.: *Die Biologie des menschlichen Verhalten*. München: Piper-Verlag 1984.
- Fenner, D. E. W.: *The Aesthetic Attitude*. Atlantic Highlands: Humanities Press 1996.
- Flader, S. L., Calicott, J. B. (eds.): *The River of the Mother of God: And Other Essays by Aldo Leopold*. Madison, Wisc., London: University of Wisconsin Press 1991.
- Foster, Ch.: The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Special Issue: Environmental Aesthetics*, 2/1998, s. 127–137.
- Foucault, M.: O genealogii etiky, v: Polášek, S.: *Myšlení vnějšku*. Praha: Hermann & synové 1996, s. 265–299.
- Foucault, M.: *Sen a obraznost*. Liberec: Dauphin 1995.
- Fuller, R. et al.: Psychological Benefits of Greenspace Increase with Biodiversity, v: *Biology Letters*, 2007, č. 3, s. 390–394.
- Gilpin, W., Humphreys, R. [1770]: *Observations on the River Wye*. London: Pallace Athene 2005.
- Gobster, P. H.: Aldo Leopold's Ecological Aesthetic. Integrating Esthetic and Biodiversity Values, v: *Journal of Forestry*, 2/1995, s. 6–10.
- Gobster, P. H.: An Ecological Aesthetic for Forest Landscape Management, v: *Landscape Journal*, 1/1999, s. 54–64.
- Gobster, P. H., Nassauer, J. I., Daniel, T. C., Fry, G.: The Shared Landscape: What does Aesthetics Have to Do with Ecology?, v: *Landscape Ecology*, 22/2007, s. 959–972.
- Godlovitch, S. [1994]: Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics, v: Carlson, A., Berleant, A. (eds.): *The Aesthetics of Natural Environment*. Toronto: Broadview Press 2004.
- Godlovitch, S.: Valuing Nature and the Autonomy of Natural Aesthetics, v: *British Journal of Aesthetics*, 2/1998, s. 180–197.
- Hagen, E.: What Is the EEA and Why Is It Important? a What Is the EEA, v: *The Evolutionary Psychology FAQ*, 2004. Dostupné na: <http://www.anth.ucsb.edu/projects/human/evpsychfaq.html#eea2> (staženo 10. 1. 2015).
- Hägerhäll, C. M., Hassan, R.: The Effect of Screen Size on Photo-based Landscape Evaluations. *Proceedenigs of 9th Biennial Conference of Environmental Psychology*, 2011. Dostupné na: <http://proceedings.envpsych2011.eu/files/doc/181.pdf> (staženo k 10. 1. 2015).

- Heerwagen, J. H., Orians, G. H.: Humans, Habitats, and Aesthetics, v: Kellert, S. R., Wilson, E. O. (eds.): *The Biophilia Hypothesis*. Washington DC: Island Press 1993.
- Hegel, G. W. F.: *Estetika I*. Praha: Odeon 1966.
- Hepburn, R.: Aesthetic Appreciation of Nature, v: Osborne, H. (ed.): *Aesthetics and the Modern World*. London: Thames and Hudson 1968, s. 49–66.
- Hepburn, R.: Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty, v: Williams, B., Montefiore, A.: *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul 1966, s. 285–310.
- Hepburn, R.: Landscape and the Metaphorical Imagination, v: *Environmental Values*, 5/1996, s. 191–207.
- Hepburn, R.: Nature Humanised: Nature Respected, v: *Environmental Values*, 3/1998, s. 267–279.
- Hepburn, R.: Nature in the Light of Art, v: *Wonder and other Essays*. Edinburgh University Press 1984.
- Hepburn, R.: Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature, v: Kemal, S. (ed.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 65–80.
- Heyd, T.: Aesthetic Appreciation and the Many Stories about Nature, v: *British Journal of Aesthetics*, 2/2001, s. 125–137.
- Heyligers, P. C.: Prospect-Refuge Symbolism in Dune Landscapes, v: *Landscape Research*, 6/1981, s. 7–11.
- Howarth J. M.: Nature's Moods, v: *British Journal of Aesthetics*, 2/1995, s. 108–120.
- Humboldt, A., von: *Pohledy na přírodu*. Vídeň 1862.
- Hume, D.: O měřítku vkusu, v: Niederle, R.: *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita 2010, s. 137–153.
- Hussey, Ch.: *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London, New York: G.P. Putnam's Sons 1927.
- Chvatík, K.: *Strukturální estetika*. Brno: Host 2001.
- Irons, W.: Adaptively Relevant Environments versus Environment of Evolutionary Adaptedness, v: *Evolutionary Antropology*, 6/1998, s. 194–204.
- Jackson, F.: The Knowledge Argument, v: *Richmond Journal of Philosophy*, 3/2003, s. 1–6.
- Kant, I. [1781]: *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH 2001.
- Kant, I. [1790]: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975.

- Kaplan, R., Kaplan S.: *The Experience of Nature – A Psychological Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press 1989.
- Kaplan, S.: Aesthetics, Affect and Cognition: Environment Preference from an Evolutionary Perspective, v: *Environment & Behavior*, 1/1987, s. 3–32.
- Kaplan, S.: Perception and Landscape: Conception and Misconception, v: Elsner, G. H., Smardon, R. C. (eds.): *Proceedings of Our National Landscape. USDA Forest Service General Technical Report PSW-35*. Berkeley: Pacific Southwest and Range Experiment Station 1979.
- Kaplický, M.: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, v: Stibral, K., Dadejík, O. (eds.): *Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009, s. 42–50
- Kaplický, M.: Environment a jeho estetické hodnoty: Sparshott, Carlson, Whitehead, v: Stibral, K., Dadejík, O., Peprník, M. (eds.): *Kauza les. Environment jako estetický problém*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010.
- Kaplický, M., Dadejík, O.: Kritika kognitivní estetiky přírody Allena Carlsona, v: Stibral, K., Binka, B., Dadejík, O. (eds.): *Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 47–55.
- Kelly, M. (ed.): *The Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 1998.
- Komar, V., Melamid, A., Meyer, P., Navasky, V., Heuvel, vanden K., Wypijewski, J.: Painting by Numbers: The Search for a People's Art, v: *The Nation*, 10/1994, s. 334–348.
- Kratochvíl, Z.: *Filosofie živé přírody*. Praha: Hermann a synové 1994.
- Kroh, P. D., Gimblett, R. H.: Comparing Live Experience with Pictures in Articulating Landscape Preference, v: *Landscape Research*, 2/1992, s. 58–69.
- Kupka, J., Vojar, J., Vorel, I.: Intersubject Agreement in Evaluating the Visual Attractiveness of Landscape, v: *Journal of Landscape Studies*, 4/2010, s. 221–229.
- Kwa, Ch.: Alexander von Humboldt's Invention of the Natural Landscape, v: *The European Legacy: Toward New Paradigms*, 2/2005, s. 149–162.
- Leopold, A.: *A Sand County Almanach and Scetches Here and There*. Oxford: Oxford University Press 1949.
- Leopold, A.: Land Pathology, v: Flader, S. L., Calicott, J. B. (eds.): *The River of the Mother of God: And Other Essays by Aldo Leopold*. Madison, Wisc., London: University of Wisconsin Press 1991, s. 212–217.

- Leopold, A. [1949]: *Obrázky z chatrče a rozmanité poznámky*. Místo neuvedeno: Abies 1999.
- Librová, H.: Antropologická a sociální dimenze v percepci krajiny, v: *Člověk a příroda v novodobé české kultuře* (editor neuveden). Praha: Národní galerie 1989.
- Librová, H.: *Láska ke krajině?* Brno: Blok 1988.
- Librová, H.: *Sociální potřeba a hodnota krajiny*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1987.
- Lintott, S.: Toward Eco-Friendly Aesthetics, v: *Environmental Ethics*, 28/2006, s. 57–76.
- Lippard, L.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press 1997.
- Lockard, S. J. (ed.): *The Evolution of Human Social Behavior*. New York: Elsevier 1980.
- Lorenz, K.: Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung, v: *Zeitschrift für Tierpsychologie*, 5/1943, s. 235–409.
- Lorenz, K.: *Osm smrtelných hříchů*. Praha: Panorama 1990.
- Lorenz, K., Mündl, K.: *Zachraňme naději (Rozhovory s K. Lorenzem)*. Praha: Panorama 1992.
- Lothian, A.: Theory of Landscape Quality, v: *Scenic Solutions. Measuring and Mapping Scenic Quality*. Unley, South Australia 2014. Dostupné na: <http://www.scenicsolutions.com.au/Theory.html> (staženo 10. 1. 2014, též ve formě pdf na jiném místě stránek).
- Löw, J., Míchal, I.: *Krajinný ráz*. Kostelec n. Černými lesy 2003.
- Lukáč, J.: *Divočina očima kybernetika: Lepší je do přírody nešmrdat*. Přednáška, Česka zemědělská univerzita, 10. prosince 2009. Dostupné online: <http://ekolist.cz/cz/publicistika/rozhovory/divocina-ocima-kybernetika-lepsi-je-do-prirody-nesmrdat>.
- Liotard J. F.: *Rozepře*. Hradec Králové: Filosofia 1998.
- Matthews, P. M.: Aesthetic Appreciation of Art and Nature, v: *British Journal of Aesthetics*, 4/2001, s. 395–410.
- McKibben, B.: *Eaarth: Making a Life on a Tough New Planet*. New York: Henry Holt and Company 2010.
- McMahon, J.: *Objectivity Without Objects: The Procedural Constraints of Aesthetic Judgment*, přednáška na konferenci The International Association of Aesthetics, Krakow, Poland, 2013.
- Míchal, I.: Metodika hodnocení krajinného rázu Agentury ochrany přírody a krajiny ČR – Problémy a výsledky, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Péče o krajinný ráz – cíle a metody*. Praha: ČVUT 1999, s. 111–116.

- Míchal, I. a kol.: *Hodnocení krajinného rázu a jeho uplatňování ve veřejné správě. Metodické doporučení*. Praha: AOPK ČR 1999.
- Minca, C.: Humboldt's Compromise: Or, the Forgotten Geographies of Landscape, v: *Progress in Human Geography*, 2/2007, s. 179–193.
- Moore, R.: Appreciating Natural Beauty as Natural, v: Carlson, A., Berleant, A. (eds.): *The Aesthetics of Natural Environments*. Toronto: Broadview Press 2004.
- Muir, J.: *The Mountains of California*. New ork: The Century Co. 1894. Dostupné na: http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/the_mountains_of_california/chapter_4.aspx (staženo 24. 11. 2014)
- Mukařovský, J. *Kapitoly z české poetiky I*. Praha: Svoboda 1948.
- Mukařovský, J.: *Studie*, sv. 1. Brno: Host 2007.
- Mukařovský, J.: Úkoly obecné estetiky, v: *Studie I*. Praha: Odeon 1966, s. 62–64.
- Nauman, P.: Příspěvek na kolokviu: Péče o krajinný ráz, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Péče o krajinný ráz – cíle a metody*. Praha: ČVUT 1999, s. 92–99.
- Nicolson, M. H.: *Mountain Gloom, Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. New York: Cornell University Press 1959.
- Orians, G. H.: Habitat Selection: General Theory and Applications to Human Behavior, v: Lockard, S. J. (ed.): *Evolution of Human Social Behavior*. New York: Elsevier 1980.
- Orians, G. H., Heerwagen, J. H.: Evolved Responses to Landscapes, v: Barkow, J. H., Cosmides, L., Tooby, J. (eds.): *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford: Oxford University Press 1992.
- Otruba I.: *Zahradní architektura: tvorba zahrad a parků*. Brno: Vydavatelství ERA, 2002.
- Oťahel', J., Drdoš, J.: Krajina ako predmet výzkumu, v: *Životne prostredie*, 2/2009, s. 59–61.
- Parsons, G.: Nature Appreciation, Science, and Positive Aesthetics, v: *The British Journal of Aesthetics*, 3/2002, s. 279–295.
- Pařízková, K.: Kulturní a estetický rozměr pojmu „krajinný ráz“, v: *Fragmenta Ioannea Collecta, Suppl.*, 5/2012, s. 5–73.
- Pařízková, K., Stíbral, K.: Aesthetic Value of Nature – Pleasure or Appreciation?, v: Fialová, J., Kubičková, H.: *Public Recreation and Landscape Protection – with Man Hand in Hand*. Brno: Mendel University in Brno 2013, s. 7–13.
- Patočka, J.: Přirozený svět a fenomenologie, v: *Přirozený svět a pohyb lidské existence*, sv. 1. Praha (samizdat) 1980.

- Patočka, J.: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 1995.
- Pepper, C. S.: *World Hypotheses. A Study in Evidence*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1942.
- Petrík, L.: *Krajinné planovanie*. Brno: Vysoká škola zemědělská v Brně 1990.
- Pokorný, P.: Nesoustavné a zřejmě i strašně naivní poznámky na téma zrodu biologického myšlení, v: Bartoš, M. (ed.): *Mozaika zamyšlení z polyfonické zahrady EDO, Sborník vybraných příspěvků z Ekologických dnů Olomouc 2013: Chvála polyfonie*. Dostupné na: www.filosoficky-klub.cz/mozaika-zamysleni-z-polyfonicke-zahrady-edo-autor-michal-bartos/.
- Porteous, J. D.: *Environmental Aesthetics*. London: Routledge 1996.
- Ranciere, J.: Estetická revoluce a její důsledky. Konfigurace autonomie a heteronomie, v: Zahradka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia, vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister a Principal 2010, s. 313–330.
- Rezek, P.: *Jan Patočka a věc fenomenologie*. Praha: Jan Palcák – Ztichlá klika 2010.
- Ridley, M.: *Červená královna*. Praha: Mladá fronta 1999.
- Rolston, H. R. III.: Does Aesthetic Appreciation of Nature Need to be Science Based?, v: *British Journal of Aesthetics*, 35/1995, s. 374–386.
- Sádlo, J., Pokorný, P., Hájek, P., Dreslerová, D., Cílek, V.: *Krajina a revoluce: Významné přelomy ve vývoji kulturní krajiny českých zemí*. Praha: Malá skála 2005.
- Saito, Y.: Appreciating Nature on Its Own Terms, v: *Environmental Ethics*, Summer/1998, s. 135–149.
- Saito, Y.: *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 2007.
- Saito, Y.: Is There a Correct Aesthetic Appreciation of Nature?, v: *Journal of Aesthetic Education*, 4/1984, s. 35–46.
- Saito, Y.: *The Aesthetics Appreciation of Nature: Western and Japanese Perspectives*. Madison: University of Wisconsin Madison 1983.
- Saito, Y.: The Aesthetics of Unscenic Nature, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/1998, s. 101–111.
- Savile, A.: *Aesthetic Reconstructions*. Oxford: Basil Blackwell 1988.
- Sax, B.: *Zvířata ve Třetí říši: domácí mazlíčci, obětní beránci a holocaust*. Praha: Dokořán 2003.
- Seel, M.: Aesthetics of Nature and Ethics, v: Kelly, M. (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics (Vol II.)*, Oxford: Oxford University Press 1998.

- Serres, M.: Skutečnosti, v: *Scientia & Philosophia*, 2/1991, s. 89–95.
- Sibley, F.: Aesthetic and Non-Aesthetic, v: *Philosophical Review*, 74/1965, s. 135–159.
- Shusterman, R.: The End of Aesthetics Experience, v: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1/1997, s. 29–41.
- Shuttleworth, S.: The Use of Photographs as an Environmental Presentation Medium in Landscape Studies, v: *Journal of Environmental Management*, 11/1980, s. 61–76.
- Sklenička, P.: *Základy krajinného plánování*. Praha: Naděžda Skleníčková 2003.
- Sparshott, F. E.: Figuring the Ground: Notes on Some Problems of the Aesthetic Environment, v: *Journal of Aesthetic Education*, 6/1972, s. 11–23.
- Stecker, R.: The Correct and the Appropriate in the Appreciation of Nature, v: *British Journal of Aesthetics*, 4/1997, s. 393–402.
- Stella, M., Stibral, K.: Krajina a evoluce? Evolučně-psychologické teorie percepcie krajiny, v: *Envigogika*, 2/2009. Dostupné na: <http://www.envigogika.cuni.cz/index.php/Envigogika/article/view/41> (staženo k 10. 12. 2014; internetové periodikum, stránky od-do neuváděny).
- Stibral, K.: *Darwin a estetika. Ke kontextu estetických názorů Charlese Darwina*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2006.
- Stibral, K.: Darwin o kráse aneb o spletitych cestách od estetiky k biologii, v: Dadejík, O., Jaroš, F., Kaplický, M., (eds.): *Krása a zvíře*. Praha: Dokořán 2015, v tisku.
- Stibral, K.: Estetika a ochrana přírody, v: *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica* 1/2009 / *Studia sociologica XVI, Naše společná přítomnost I*, 2009.
- Stibral, K.: Lesní estetika Williama Gilpina a Heinricha von Salische, v: Stibral, K., Dadejík, O., Peprník, M. (eds.): *Environment a les*. Olomouc: Nakl. UP 2010.
- Stibral, K.: *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán 2011.
- Stibral, K.: Otakar Hostinský – Příroda ve vztahu k umění, v: Stibral, K., Dadejík, O., Zuska, V. (eds.): *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán 2009, s. 83–84.
- Stibral, K.: *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán 2005.
- Stibral, K., Dadejík, O.: Úvodem k problematice estetiky přírody, v: Stibral, K., Dadejík, O., Zuska, V. (eds.): *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán 2009, s. 39.
- Stibral, K., Dadejík, O., Zuska, V.: *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán 2009.

- Stibral, K., Stella, M.: Konrad Lorenz – od estetiky k ochraně přírody, v: *Estetika*, 1–3/2006, s. 4–17.
- Stolonitz, J.: *Aesthetic and Philosophy of Art Criticism*. Boston: Houghton Mifflin 1960.
- Stolnitz, J.: „The Aesthetic Attitude“ in the Rise of Modern Aesthetics, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4/1978, s. 409–422.
- Storch, D.: Ekologie aneb Hledání harmonie a řádu, v: Bartoš, M. (ed.): *Mozaika zamyšlení z polyfonické zahrady EDO, Sborník vybraných příspěvků z Ekologických dnů Olomouc 2013: Chvála polyfonie*. Dostupné na: www.filosoficky-klub.cz/mozaika-zamysleni-z-polyfonicke-zahrady-edo-autor-michal-bartos/.
- Svobodová, K.: *Krajinný ráz: Krajina a krajinný ráz ve strategickém plánování, Podklad pro samostatné rozšiřující studium v oboru prostorového plánování*. Praha: Fakulta architektury ČVUT v Praze, Ústav prostorového plánování 2011, s. 3–22.
- Symons, D.: On the Use and Misuse of Darwinism in the Study of Human Behavior, v: Barkow, J. H., Cosmides, L., Tooby, J. (eds.): *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford: Oxford University Press 1992, s. 137–162.
- Synek, E., Grammer, K.: *Evolutionary Aesthetics: Visual Complexity and the Development of Human Landscape Preferences*, 1998. Dostupné na: <http://evolution.anthro.univie.ac.at/institutes/urbanethology/projects/urbanisation/landscapes/indexland.html>.
- Šindelář, D.: *Problém krásna v současném umění a estetice*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umění 1958.
- Tatarkiewicz, W.: *Dejiny estetiky. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran 1985.
- Tooby, J., Cosmides, L.: The Past Explains the Present, v: *Ethology and Sociobiology*, 11/1990, s. 375–424.
- Tuan, Yi-Fu: *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1974.
- Ulrich, R. S.: Human Responses to Vegetation and Landscapes, v: *Landscape and Urban Planning*, 13/1986, s. 29–44.
- Ulrich, R. S.: Natural versus Urban Scenes: Some Psychophysiological Effects, v: *Environmental Behavior*, 13/1981, s. 523–556.
- Ulrich, R. S.: View Through a Window May Influence Recovery from Surgery, v: *Science* 224/1984, s. 420–421.

- Ulrich, R. S.: Visual Landscape Preference: A Model and Application, v: *Man-Environmental Systems*, 1977.
- Vorel, I.: Hranice únosnosti zásahů do krajinného rázu, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Ochrana krajinného rázu – třináct let zkušeností, úspěchů i omylů*. Praha 2006, s. 61–67.
- Vorel, I.: Prostorové vztahy a estetické hodnoty, v: Vorel, I., Sklenička, P. (eds.): *Péče o krajinný ráz – cíle a metody*. Praha: ČVUT 1999, s. 20–27.
- Vorel, I., Bukáček, R., Matějka, P., Culek, M., Sklenička, P.: *Metodický postup posouzení vlivu navrhované stavby, činnosti nebo změny využití území na krajinný ráz*. Praha: ČVUT 2004.
- Vorel, I., Bukáček, R., Matějka, P., Culek, M., Sklenička, P.: *Metodický postup posouzení vlivu navrhované stavby, činnosti nebo změny využití území na krajinný ráz*. Praha: ČVUT 2006.
- Walton, K. L.: Categories of Art, v: *The Philosophical Review*, 3/1970, s. 334–367.
- Whitehead, A. N.: *Modes of Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1938.
- Wilson, E. O.: *Biophilia*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press 1984.
- Woodcock, D. M.: A Functionalist Approach to Landscape Preference, v: *Landscape Research*, 9/1982, s. 24–27.
- Wordsworth, W.: *The Complete Poetical Works*. London: Macmillan and Co. 1888; Bartleby.com, 1999. Dostupné na: www.bartleby.com/145/ (staženo 15. 10. 2014).
- Zákon č. 114/1992 Sb. o ochraně přírody a krajiny.
- Zube, E. H., Pitt, D. G., Evans, G. W.: A Lifespan Developmental Study of Landscape Assessment, v: *Journal of Environmental Psychology*, 2/1983, s. 115–128. Zuska, V.: *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton 2001.
- Zuska, V.: Krajinný ráz a „lidová estetika“, v: Klvač, P. (ed.): *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 22–28.
- Zuska, V.: *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film. Aesthetics and Film*. Praha: Filosofická fakulta, Univerzita Karlova 2010.
- Zuska, V., Dadejčík, O.: Landscape as a Mask of Nature: The Aesthetics of Subversion Versus the Aesthetics of Conformity, v: *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 1–4/2007, s. 28–44.

Barbora Bakošová, Kateřina Pařízková, Karel Stibral

Kapitoly z environmentální estetiky

Současná kulturní dimenze krajiny a přírody

Redakční práce Petra Orsáková

Jazyková korektura Zdeněk Granát

V roce 2015 vydala Masarykova univerzita,

Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno, www.muni.cz

1. vydání

Náklad 200 výtisků

Tisk Tiskárna KNOPP s.r.o., Nádražní 219, 549 01 Nové Město nad Metují

Publikace je vytištěna na papíře certifikovaném podle standardu FSC.

Neprodejné

<http://humenv.fss.muni.cz/>

www.muni.cz/fss/research/projects/17424

ISBN 978-80-210-7812-3



Barbora Bakošová, Kateřina Pařízková, Karel Stibral

Kapitoly z environmentální estetiky

Současná kulturní dimenze krajiny a přírody

Tato publikace si klade za cíl seznámit čtenáře s hlavními myšlenkami environmentální estetiky, směru, jenž v druhé polovině 20. století obrátil pozornost estetické teorie k přírodě a jiným typům prostředí. První polovina knihy se zaměřuje na vymezení estetiky přírody vůči do té doby převažující estetice umění. Dále představí a kriticky zhodnotí dva hlavní proudy environmentální estetiky – kognitivistický a nekognitivistický. Druhá část se hlouběji ponoří do konstitutivních problémů tohoto směru k otázkám, co to vlastně environment je, jakým způsobem ho oceňovat a v čem ono estetické oceňování nebo estetická zkušenost vlastně spočívá. V appendixu pak uvedeme estetické koncepty soudobých přírodovědců a některá z témat environmentální estetiky v kontextu hodnocení krajinného rázu v České republice.

Tato publikace vznikla v rámci projektu OP VK s názvem „Internacionalizace, inovace, praxe: sociálně-vědní vzdělávání pro 21. století“ s registračním číslem CZ.1.07/2.2.00/28.0225.

muni
PRESS



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

ISBN 978-80-210-7812-3



9 788021 078123