

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Katedra estetiky



## **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Veronika Čechová

**Estetické oceňování přírody z hlediska současné environmentální estetiky**

The aesthetic appreciation of Nature from the point of view of contemporary  
environmental aesthetics

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

*Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za cenné podněty a připomínky a také za jeho čas, ochotu, trpělivost a pozitivní přístup při vedení mé práce.*

*Mé díky patří také Cítovu, mé rodině, přátelům a mému Kocourovi za neumdlévající podporu.*

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že všechny použité  
prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita v rámci jiného  
vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 25. 5. 2015*

.....

*Veronika Čechová*

## **Abstrakt**

Tato práce je věnována současné environmentální estetice. Hlavní část práce tvoří přehled a srovnání moderních teorií této relativně nedávno vzniklé disciplíny. Výchozím bodem je dílo zakladatele současného přístupu k estetickému oceňování přírody v rámci anglo-americké estetické teorie, Ronalda W. Hepburna. Následně jsou představeny teorie hlavních dvou postav současné angloamerické environmentální estetiky: Allena Carlsona a Malcolma Budda.

Hlavním cílem práce je vysledovat základní myšlenkové linie vycházející z Hepburnova díla, rozpracovávané v díle dalších environmentálních estetiků (komparace hodnocení uměleckých děl a přírodních estetických objektů; povrchní a hluboké hodnocení přírodní krásy, možnost kritiky přírodní krásy, aj.). V potřebné míře jsou v práci reflektovány i klasické estetické teorie přírodní krásy, neboť tyto tvoří pozadí současného vývoje environmentální estetiky.

## **Klíčová slova**

Hepburn, Carlson, Budd, environmentální estetika, komparace, kognitivismus, estetické oceňování, environmentální estetický model, příroda



## **Abstract**

The thesis is dealing with contemporary environmental aesthetics. The main part consists of an overview and comparison of modern theories of this relatively recently formed discipline. The starting point is the work of the founder of the contemporary aesthetic approach to evaluating nature and member of the Anglo-American aesthetic tradition, Ronald W. Hepburn. Subsequently, the theories of two major figures in contemporary Anglo-American environmental aesthetics: Allen Carlson and Malcolm Budd are presented.

The main objective is to trace the basic lines of thought based on Hepburn's work dealt with in the work of other environmental aestheticians (the comparison of evaluation of works of art and natural aesthetic objects, superficial and deep evaluation of natural beauty, the possibility of aesthetic criticism of natural beauty, etc.). Even classical aesthetic theories of natural beauty are reflected in the work to the needed extent, as these are the background of current developments in environmental aesthetics.

## **Key words**

Hepburn, Carlson, Budd, environmental aesthetics, comparison, cognitivism, aesthetic appreciation, environmental aesthetic model, nature

## Obsah

1.	Úvod .....	8
2.	Ronald William Hepburn - Současná estetika a opomíjení přírodního krásna .....	9
2.1.	Obhajoba přírody jako zdroje estetické zkušenosti .....	9
2.2.	Historické přístupy k přírodnímu estetickému a jejich důsledky pro současnost .....	13
3.	Klíčovost procesu „uvědomování si“ a přijetí otevřenosti estetického prožitku přírody v uvažování Ronalda W. Hepburna .....	17
3.1.	Umění versus příroda .....	19
3.2.	Reflexe umění v přírodě .....	19
3.3.	Vliv uměleckého díla na percepci přírody jako faktor při jeho estetickém oceňování .....	21
4.	Allen Carlson a striktní kognitivismus .....	23
4.1.	Význam vědomostí pro estetický prožitek přírody .....	23
4.2.	Současné modely estetického oceňování přírody .....	24
4.3.	Historický exkurz .....	27
4.4.	Pozadí vzniku environmentálního modelu estetického oceňování přírody .....	30
4.5.	Carlsonův kognitivní objektivismus .....	36
5.	Malcolm Budd – Umírněný kognitivismus .....	39
5.1.	Estetické zakoušení přírody <i>jako přírody</i> .....	40
5.2.	Estetická zkušenost přírody versus umění .....	42
5.3.	Potřeba relevantních znalostí o přírodě jako předmětu našeho estetického zájmu .....	46
5.4.	Žádoucí míra vědomostí pro optimální estetický prožitek .....	47
5.5.	Modely estetického oceňování přírody .....	48
6.	Závěr .....	50
7.	Použitá literatura .....	51

## 1. Úvod

Environmentální estetika je v současném filozofickém diskurzu směr nabývající na stále větším významu. Kognitivní environmentální estetika je pak jedním z dominantních směrů této filozofické disciplíny. Této větví estetického uvažování o přírodě se věnují mnozí autoři, nemálo z nich na základě stěžejní práce Ronalda W. Hepburna. Ten jako jeden z prvních upozornil na tendenci upřednostňování umění na poli estetického uvažování a opomíjení přírodní krásy a na omezení, která to pro naši estetickou zkušenost představuje. Ve své práci proto budu také vycházet z Hepburnova díla a myšlenek, které v něm formuluje. Na jejich základě se pokusím vymezit hlavní charakteristiky estetického oceňování přírody, v rámci vymezení vůči umění, i sama o sobě. V návaznosti na tezi, že Hepburn je v určitém smyslu první zástupce kognitivismu v rámci estetického oceňování přírody, pak budu usilovat o nalezení a pojmenování jeho odkazu v dílech dalších dvou autorů spadajících do této oblasti – Allena Carlsona a Malcolma Budda.

V rámci kognitivního přístupu v environmentální estetice je možné rozlišit mezi umírněným kognitivismem, jehož představitelem je Malcolm Budd (potažmo i Ronald W. Hepburn) a striktním kognitivismem, který reprezentuje Allen Carlson. V průběhu práce by tedy měly jasně vyvstat rozdíly mezi těmito dvěma proudy, projevující se zásadně především v přístupu jejich zástupců k postoji nezainteresovanosti v rámci estetického prožitku, významu relevantních znalostí a vědomostí o zakoušených objektech a vymezení estetického oceňování přírody jako přírody.



## **2. Ronald William Hepburn - Současná estetika a opomíjení přírodního krásna**

Z pohledu dnešní doby, kdy už je environmentální estetika nedílnou součástí této disciplíny jako celku se může zdát zvláštní, že tomu někdy bylo jinak. Ronald Hepburn ovšem jasně dokládá, že situace byla zcela odlišná ještě v nedávné minulosti, konkrétně v první polovině 20. století. Hepburnova stěžejní esej „Současná estetika a opomíjení přírodní krásy“<sup>1</sup> vznikla právě jako reakce na neutěšenou situaci, ve které se dle jeho soudu příroda jakožto zdroj hodnotného estetického prožitku nacházela a tím se především pro anglo-americkou oblast stal v podstatě zakladatelem estetiky přírody neboli environmentální estetiky v jejím moderním pojetí. Jako první novodobý autor se totiž vyjádřil v tom smyslu, že i když nám umění jako hlavní zdroj estetického prožitku skýtá nepřehledné množství pestrých zkušeností, příroda má také co nabídnout. A dokonce mnohdy něco víc, či přinejmenším zážitky jiných, neméně důležitých kvalit, než umění. V první části následujícího textu se budu snažit shrnout stěžejní myšlenky Hepburnovy práce ve vztahu k estetickému hodnocení přírody obecně. V druhé části se pak posléze pokusím konkrétně pojmenovat rozdíly v přístupu k umění a přírodě z hlediska estetického prožitku, také v podobě, v jaké jsou formulovány Hepburnem.

### **2.1. Obhajoba přírody jako zdroje estetické zkušenosti**

Úvodní a stěžejní myšlenky Hepburnova díla věnovaného estetickému oceňování přírody stojí na tvrzení, že na rozdíl od filozofie 18. a 19. století, kdy měla příroda v estetice výsadní, nebo alespoň přiměřeně důležité postavení, v moderní době tomu tak již z mnoha důvodů není. Tuto situaci Hepburn považuje sice za pozoruhodnou, ale především za nežádoucí, a proto se soustředí jak na poukázání na tento nedostatek, tak také na argumentaci, proč by se tento stav věci měl změnit.

Estetický vztah moderního člověka k přírodě je dle Hepburna nejen zanedbávaný, ale už z principu považován za nepotřebný, ba dokonce nesmyslný. Moderní věda, která nám umožňuje porozumět čím dál tím lépe světu kolem nás, svým úsilím paradoxně napomáhá tomu, že už přírodu nevnímáme jako celek k nahlížení a obdivování, ale spíše jako dílčí fragmenty, které si můžeme prohlédnout pod drobnohledem a dozvědět se tak více o tom, jakým způsobem se vyvíjí a rostou. Odvádí tím, byť samozřejmě neúmyslně, naši pozornost

---

<sup>1</sup> Hepburn, Ronald. W. *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*. In: Hepburn, Ronald. W. (1984). *'Wonder' and Other Essays*. Edinburgh: University Press.

od možnosti přistupovat k přírodě esteticky. Důkazem tohoto odvrácení je dle Hepburna i to, že příroda je zřídka kdy námětem tehdejšího umění<sup>2</sup>. Napodobování přírody, krásné přírody kolem nás, které bylo po dlouhá staletí, již od dob antického Řecka, považováno za vlastní záměr a cíl umění, se vytratilo. A i když Hepburn v samotné změně zaměření a změně tématu nově vznikajících uměleckých děl nevidí největší problém, považuje to za jasný ukazatel toho, jak v současné době přírodu vnímáme. „Charakteristický obraz současného člověka je, jak všichni víme, obraz cizince zahrnutého do přírody, která je lhostejná, bez významu a smyslu.“<sup>3</sup> Vzhledem k upadajícímu zájmu o ztvárnění přírody a s tím spjatým umenšením zájmu o její nahlížení z estetického hlediska je pak pochopitelné, že v oblasti estetiky, potažmo filozofie neexistuje ani aktuální propracovaný teoretický přístup k přírodě. V expresionistické teorii, kterou Hepburn označuje za poslední ucelený estetický systém, pro přírodu vůbec není místo. Protože se jedná především o teorii komunikace, kdy podle této teorie autor konkrétního díla vyjadřuje skrze dílo své pocity, případně se snaží zprostředkovat divákovi/vnímateli stav, ve kterém se nachází jeho mysl, tato teorie je budována právě pro lidské artefakty, a v případě snahy uplatnit tento přístup na přírodu nastává očividný problém.<sup>4</sup> Příroda, která nevznikla jakožto něčí výtvar (pomineme-li náboženský výklad, ve kterém by roli stvořitele zastával Bůh) jen těžko může vyjadřovat něčí pocity. Kromě náboženského výkladu, zbývá, jak říká Hepburn, pouze jedna alternativa, a sice že bychom nahlíželi na přírodní objekty jako na prostředky vyvolávání emocí, v takovém případě se ale jedná o přístup k přírodě, který absolutně nerespektuje její podstatu.<sup>5</sup>

Aby se environmentální estetika mohla postavit na stejnou úroveň, jako jsou úvahy věnované umění, potřebuje dle Hepburna kromě zaměření pozornosti na přírodu především propracovanější podklad. Má-li vzniknout adekvátní systém estetického nahlížení a oceňování přírody, musí se vybudovat od základu. Za tento základ si Hepburn zvolil pojmenování

---

<sup>2</sup> V době vzniku Hepburnova eseje byl v umění stále ještě dominantní expresionismus, případně abstraktní expresionismus. Pozornost umělců je zaměřená na vlastní prožitky a emoce. Postupně ovšem dochází ke změně, vyvstávají tendence (mimo jiné) potřeby určitého návratu k přírodě a jejího respektování. Vzniká krajinné umění, tzv. landart.

<sup>3</sup> Hepburn, Ronald. W. *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*. In: Hepburn, Ronald. W. (1984). *'Wonder' and Other Essays*. Edinburgh: University Press, s. 10.

<sup>4</sup> Ovšem i ve vztahu k umění se najdou autoři, který tuto teorii kritizují. Viz např.: Wimsatt, William K. A Beardsley, Monroe C.: *The Intentional Fallacy*. In: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky Press, 1954. V tomto článku je teorie komunikace mezi autorem a divákem skrze dílo zpochybňována na základě argumentu, že dílo by mělo fungovat samo o sobě. Dodatečné zjišťování záměru autora, co všechno chtěl v díle obsáhnout, nemá smysl. Podstatné je dílo samo o sobě, i v případě, že neodpovídá tomu, co jim, či v něm chtěl autor vyjádřit. Pokud bychom brali v úvahu místo samotného díla především autorovu intenci, nemohli bychom, tvrdí Wimsatt a Beardsley, adekvátně hodnotit dílo samotné.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 11.

variant estetické zkušenosti přírody (nebo přinejmenším těch stěžejních, protože je jich v podstatě nepřehledné množství), její odlišnost od zkušenosti s uměním a především její přínos pro naši estetickou zkušenost jako celek. Obecně uznávaný fakt, na základě kterého může docházet a podle Hepburna také dochází k podceňování a znehodnocování estetické zkušenosti přírody, a sice že příroda nám nikdy nemůže poskytnout stejnou estetickou zkušenost jako umění, staví Hepburn do zcela nového světla, když ho označí za jednu z hlavních předností estetické zkušenosti přírody.<sup>6</sup> To, že nám příroda umožňuje jiný typ estetického prožitku, je její výhodou, nikoli nedostatkem a uvědomění si této skutečnosti je prvním krokem k objevení nové sféry estetických zkušeností.

Na rozdíl od umění, které má ve většině případů jasně vymezené hranice (jakožto vnímatelé tedy ve většině případů víme, co do díla patří a co již do našeho estetického oceňování zahrnovat nemáme) příroda je naším prostředím, je to naše blízké okolí a při jejím zakoušení se z nás stává aktivní účastník okolo probíhajících procesů, nikoliv pouhý pasivní pozorovatel, jako je tomu u zakoušení uměleckých děl.<sup>7</sup> Tím je dle Hepburna náš výsledný zážitek doplněn o moment uvědomění si sama sebe ve vztahu k našemu esteticky zakoušenému okolí, a obohacen tak o aspekt, který nám poskytne právě příroda. „Je zde přítomné nejen vzájemné zapojení pozorovatele a objektu, ale také efekt reflexe, díky kterému si pozorovatel uvědomuje sám sebe neobvyklým, intenzivním způsobem; a nejenže si je tohoto rozdílu vědom, ale také na něm spočívá esteticky. (...) jsme v přírodě a součástí přírody; nestojíme naproti ní, jako stojíme naproti malbě na zdi.“<sup>8</sup> A i když toto není čistě výsada přírody (podle Hepburna je podobný přístup spjatý např. i s architekturou), přesto se jedná o specifickou, jedinečnou zkušenost, kterou nám zprostředkovává v největším rozsahu právě příroda. Míra našeho pohlčení (*involvement*), anebo naopak vytržení (*detachment*) v rámci estetického prožitku přírody je nutně jiná než v konfrontaci s uměním. Může se přelévat, měnit se prožitek od prožitku, zkušenost od zkušenosti. Jak vyplývá z předchozí pasáže, z důvodu, že v estetickém setkávání s přírodou je divák její součástí a aktivním činitelem, míra pohlčení prostředím tak může být až zahlcující. Pro udržení estetického postoje je ovšem také nutné dodržovat jistou distanci, vytržení z přírody, která nás obklopuje.<sup>9</sup> Alespoň minimální míra oddělení od přírody je dle Hepburna obsažena v tom, že v situaci estetického zakoušení přírody se nezaměřujeme na prospěch, kterého bychom využitím

---

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 13.

přírody mohli získat.<sup>10</sup> Nalézt tu pravou míru mezi odstupem a ponořením se do přírody, která nás obklopuje, je nicméně úkol, se kterým se musíme vyrovnávat v každém novém estetickém zakoušení znovu, protože co může být dostačující pro jednu situaci, nemusí vyhovovat v jiné a naopak.

Druhým stěžejním odlišením přírodního objektu od uměleckého díla je již výše zmíněná ohraničenost, či orámování uměleckých děl, ohraničení, které v přírodě chybí. Hepburn pracuje konkrétně s pojmem rám či rámeček (*frame*), který v první řadě intuitivně odkazuje k rámu obrazu, v širším měřítku pak k obecnému prostorovému ohraničení objektu našeho estetického zájmu od jeho esteticky irelevantního okolí a v nejširším smyslu k ohraničení myšlenkovému, kdy si jakožto vnímatelé konkrétního uměleckého díla uvědomujeme jeho celistvost a uzavřenost vůči okolí spolu se všemi možnými odkazy, metaforami, mentálními obsahy a významy, které ho tvoří. „(...) umělecká díla jsou v první řadě především ohraničené objekty, jejich estetický charakter je určen jejich vnitřní strukturou, souhrou jejich prvků.“<sup>11</sup> Naproti tomu přírodní objekty takto ohraničené nejsou. Při estetickém zakoušení přírody není nikdy pevně dané, co přesně máme anebo nemáme do prožitku zahrnout. Náš prožitek není statický, ale může se neustále proměňovat, vyvíjet se v závislosti na tom, jak se zaměřuje naše pozornost. Může se stát, že se náš prožitek dokonce zcela změní, nahlédneme-li zakoušený objekt v širším kontextu jeho okolí, který jsme prve nezaznamenali. Příkladem může být pohled na osamělý strom stojící na horizontu, který nás zasáhne svou majestátností a hrdostí ve svém osamocení. Poté co se k němu ale dostaneme blíže, můžeme spatřit, že za obzorem, kam jsme prve nedohlédli, se rozkládá celý les podobných stromů. Náš prožitek se musí proměnit, najednou již nelze vnímat onen první strom ze stejné perspektivy, stěží ho můžeme nahlížet jako osamělý. Hepburn doslova říká: „Proto je každá estetická kvalita v přírodě provizorní, upravitelná ve vztahu k jinému, možná širšímu kontextu, nebo naopak k užšímu, zakoušenému více do detailu.“<sup>12</sup> Tyto možnosti kladou dle Hepburna zároveň mnohem větší požadavky na naši kreativitu a schopnost představivosti, v tomto ohledu tedy může být estetický prožitek přírodního objektu obtížněji dostupný. Pokud ale dokážeme tuto „překážku“ překonat, náš prožitek je tím obohacen o další úroveň.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>13</sup> Srov. Hepburn, tamtéž, s. 14.

## 2.2. Historické přístupy k přírodnímu estetickému a jejich důsledky pro současnost

V přístupech k estetickému hodnocení přírody vysledoval Hepburn v existujících teoriích dle svých slov dva hlavní přístupy. První z nich dává přednost hodnocení jednotlivých objektů, se kterými se můžeme v přírodě setkat a jejich oceňování jako samostatných, unikátních jednotlivin. Příkladem tohoto přístupu může být obdivování struktury mušle, kterou nalezneme někde na pláži, či specifického zabarvení okvětních plátků jedné konkrétní květiny na rozkvetlé louce. Druhý naopak klade důraz na jednotu, celek. Tento přístup by na rozdíl od předchozího vyžadoval ocenění celé pláže i s výhledem na moře, kde jsme našli mušli z výše uvedeného prvního příkladu (či celou rozkvetlou louku) a uvědomění si sama sebe v kontextu daného prostředí včetně pocitu sounáležitosti, bytí v jednotě se zakoušeným prostředím. Podle druhého přístupu by estetický prožitek přírody měl vnímateli umožnit tuto jednotu s přírodou zakusit. Ani jeden z těchto přístupů ovšem není podle Hepburna ve své krajní formě možné uznat za univerzálně platný. Mezi jejich hraničními polohami se nicméně vyskytuje mnoho uplatnitelných a legitimních variant přístupů.

Ideál hodnocení jednotlivin nemůže fungovat především proto, že by popřel přírodní podstatu daného objektu. Hepburn tvrdí, že ve svém zaměření na fragmenty vytržené z celku obsahuje určitou neuzavřenost, nekompletnost a tím vytváří *nisus*<sup>14</sup> k opačnému pólu – tedy ke sjednocení.<sup>15</sup> Ideál celku ale také není dosažitelný a to proto, že nikdy nejsme s to postihnout všechno, co by do takového celku mělo být zahrnuto. Přesto je ale existence obou směřování pochopitelná a musí se brát v úvahu. Nehledě na to, že oba přístupy mají svá opodstatnění, zdá se, že převažují tendence k prvnímu estetickému přístupu – tedy snaha hodnotit jednotlivé přírodní objekty bez ohledu na celek. Jako protipól k tomuto častějšímu nahlížení staví ale Hepburn pádné argumenty, proč je naopak smysluplné (a přirozené) usilovat o celistvější zkušenost. Ideálů jednoty a způsobů, jak jí dosáhnout, je vícero. Podle Hepburna se v případě estetického prožitku přírody jedná o komplexní estetický prožitek, který není snadno dostupný.<sup>16</sup> Hepburn tvrdí, že v našem estetickém prožitku přírody je obsaženo vědomí toho, že je spojen s emoční reakcí, ale i touha po tom, aby byl podložen něčím objektivním, určitou pravdivostí. Spojení těchto dvou aspektů vede k tomu (nebo alespoň v ideálním případě

---

<sup>14</sup> Nisus znamená směřování, tihnutí určitým směrem.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 18.

aktivního a „dobrodružně založeného“ vnímatele by mělo vést k tomu), že se snažíme naši zkušenost co nejvíce rozšířit. Toto rozšíření se týká jak podnětů jako takových – hledání nových perspektiv ze kterých můžeme přírodu nahlížet, tak informací o zakoušených přírodních objektech a jevech. Taková expanze nemůže být neomezená, má-li být pro naši zkušenost přínosná, přesto bychom se ale o ni měli pokoušet. Tento první případ celostního estetického prožitku přírody slouží i jako dobrá ukázka problému, se kterým se musí vyrovnat i všechny ostatní – a sice že pro dosažení jednoty musíme být s to vyrovnat se s mnohočetnou pluralitou tohoto prožitku. Je třeba, aby byl vnímatel připraven zahrnout do svého prožitku nové interpretační prvky a rámce, tak, jak se před ním v průběhu vynořují.<sup>17</sup> Další verzí celistvého vnímání přírody je tzv. „humanizace“ přírody. Podstata tohoto procesu spočívá v přiblížení přírody, která je nám sama o sobě cizí, více běžnému nahlížení člověka na svět, který ho obklopuje. Je to tedy především snaha najít ve lhostejné přírodě známky významu z pohledu člověka, schopnost čehož byla v průběhu dějin mnohdy přisuzována právě protikladu přírody – umění.<sup>18</sup> Tyto snahy o humanizaci přírody se dle Hepburna promítají i do dalšího případu nisu – směřování k jednotě s přírodou. A to konkrétně ke stavu, kdy zakoušeným přírodním podnětům přisuzujeme vlastnosti a emocionální kvality, které zdánlivě odpovídají našim lidským emocím. Ty ale zároveň přírodní objekty nikdy nemohou mít, protože se jedná primárně o emoce spojené s lidským prožíváním, které na přírodu není aplikovatelné. Ve výsledku tedy často dle Hepburna dochází ke zcela opačné situaci – ač jsme přesvědčení o tom, že v „cizí“ přírodě nalézáme emoční kvality odpovídající našim lidským emocím a přírodu díky tomu vnímáme jako „humanizovanou“, ve skutečnosti prožíváme zkušenost, kterou by nám žádný podnět z lidského světa nemohl poskytnout. „Toto není nutně ‚humanizování‘ přírody; může to naopak být spíše ‚naturalizování‘ lidského pozorovatele.“<sup>19</sup> Tento paradox ovšem jen podtrhuje již zmiňovanou jasně pozorovatelnou touhu po nalezení jednoty s přírodou, patrnou napříč interakcemi v rámci jejího estetického zakoušení. Tato touha se může projevit i dalším způsobem, ve specifickém prožitku pocitu jednoty, sounáležitosti s přírodou ve smyslu našeho bytí v ní a díky ní. Tento prožitek nám umění pochopitelně nikdy nabídnout nemůže, protože v jeho případě jsme to vždy my, lidé, autoři uměleckých děl, kdo jsou v pozici stvořitele, který zde byl před dílem.

---

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 21.

V případě přírody je tomu ale přesně naopak a právě fakt, že zdroj našeho estetického prožitku je součástí našeho přírodního okolí, do kterého patříme i my, ze kterého získáváme svou obživu a odjakživa s ním v jistém slova smyslu zápasíme, je základem této jedinečné zkušenosti. Tento poslední ideál jednoty s přírodou se dle Hepburna jako jediný odlišuje od těch ostatních.<sup>20</sup> Je tomu tak proto, že předchozí snahy o dosažení jednoty o ni usilují v samotné konkrétní estetické percepci. Výše popsany poslední typ je naopak zakoušením jednoty jakožto jakéhosi vedlejšího produktu estetického prožitku, který je nám libý sám o sobě. O tento poslední typ jednoty tedy, přísně vzato, neusilujeme, respektive usilováním o něj jej nedosáhneme.<sup>21</sup>

Hepburnův závěr k teorii estetického oceňování přírody skrze hledání celku a snahu o nalezení jednoty je ve výsledku také kritický. Založení estetické teorie pouze na jednom klíčovém pojmu (ať už je to oceňování dílčích jednotlivostí, či naopak hledání jednoty), jakkoliv to může být lákavé, se totiž podle něj ukazuje jako nevhodné. Pokud má vzniknout funkční a respektovaná teorie, je potřeba hlavní klíčový pojem doplnit také o klíčové pojmy vedlejší, které by ho posílily a společně daly vzniknout komplexnímu pojmu.<sup>22</sup> Konkrétně Hepburn říká, že máme-li formulovat platnou estetickou teorii vztahující se adekvátně k naší zkušenosti s přírodou, musíme do ní zahrnout oba výše rozebírané přístupy – tedy jak hodnocení jednotlivých přírodnin, tak ideály jednoty a snahu o celistvé uchopení. Naše estetická zkušenost přírody je přímo charakteristická přítomností neustále se napínajícího „lana“ spojujícího oba tyto protipóly.<sup>23</sup>

V dobovém odklonu od expresionistické teorie a ustoupení od úsilí interpretovat umělecká díla skrze záměr autora se objevuje zdánlivě ideální příležitost pro sblížení umění a přírody v kontextu estetického oceňování. V situaci, kdy se stěžejními stávají formální vlastnosti zakoušených objektů, se může v některých případech hranice mezi stejně vypadajícím uměleckým dílem a objektem přírodního původu téměř zcela smazat. Tento stav ovšem, jak Hepburn upozorňuje, může rehabilitaci přírody jako zdroje estetického prožitku pomoci, stejně jako ublížit. Setřením hranice rozlišení formálních vlastností objektu vytvořeného lidskou dovedností a objektu, který vznikl působením přírodních sil (ke kterému by došlo, pokud bychom následovali do důsledku formalistický přístup) bychom dosáhli pouze matoucí situace, ve které bychom nebyli s to adekvátně posoudit a nahlédnout ani jeden z typů

---

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 23.

objektů. Bez vědomí toho, jakého je objekt původu, nám nutně uniká další dimenze estetického prožitku. Striktně formalistický přístup, ač podle Hepburnova názoru míří správným směrem v přenesení pozornosti od záměru autora k objektu samotnému, proto také není dostačující pro hodnocení přírodních, ani uměleckých objektů.

„Rozdíly mezi objektem a objektem musí být znovu potvrzeny: neznatelně rozdílné básně či rytiny se stanou znatelně rozdílnými, když uvážíme jejich esteticky relevantní kulturní kontexty; a kontextuální kontrolní prvky, které určují, jakým způsobem kontemplujeme objekt v přírodě, jsou odlišné od těch, které určují náš prožitek umění.“<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 26.



### 3. Klíčovost procesu „uvědomování si“ a přijetí otevřenosti estetického prožitku přírody v uvažování Ronalda W. Hepburna

Přiznání rozdílnosti mezi přírodními objekty a uměleckými díly se zkrátka nevyhneme, a jak již bylo Hepburnovými slovy řečeno výše, nejedná se o nic negativního, co bychom se měli snažit změnit. Stejně tak ale z výše shrnutých úvah vyplývá, že chceme-li docílit dosažení estetického zakoušení přírody na rovnocennou pozici vůči umění, je potřeba upravit naše zažité přístupy k estetickému hodnocení a estetické zkušenosti obecně. Toto se týká mimo jiné i pojmů, které jsme zvyklí v souvislosti s vynášením estetických soudů používat, zvláště pak těch, které nějakým způsobem pozitivně referují ke vztahu zakoušeného objektu a objektivní pravdy.

Podle Hepburna ovšem není vždy jednoznačné, co do této kategorie objektivních pravd patří. Klíčový je zde proces „uvědomování si“ (*realizing*), co všechno naší zkušenost formuje a utváří. Podle Hepburna se přitom nejedná o jednorázové pochopení, co všechno máme do svého prožitku zahrnout. Nejedná se ani o výčet vědeckých faktů o zakoušeném objektu či jevu, ten by nás s největší pravděpodobností v důsledku estetickému prožitku spíše vzdálil. „Uvědomění si“ má přímou návaznost na pravdu, na skutečnost. Zároveň je to proces pevně spjatý s naší imaginací, dle Hepburna její zapojení přímo vyžaduje.<sup>25</sup> Zjednodušeně řečeno tento výraz označuje situaci, kdy na nás naplno „dolehne“ míra a význam vědomostí, které máme k dispozici již určitou (možná i velmi dlouhou) dobu, které jsme ovšem brali pouze jako abstraktní údaj či poznatek. Teprve v momentu, kdy *nahlížíme*, *vnímáme* určitý přírodní jev či objekt a známý fakt na nás plně dolehne, včetně veškerých důsledků a skutečností, se podle Hepburna dá říct, že si „uvědomujeme“. Díky zapojení naší fantazie si najednou dokážeme představit, či jsme otevřeni představám, co že se např. odehrává v mraku na nebi za procesy, které vedou k tomu, že se nám smyslově (nebo chceme-li na základě formálních vlastností) jeví tak, jak se jeví. Co vedlo k tomu, že je mušle, kterou jsme našli na pláži, tak pravidelně členitá, co vlastně vidíme, když pozorujeme hvězdy na noční obloze; příkladů je mnoho. Naplno nás zasáhne význam smyslově přímo nezakusitelných skutečností, které ale přesto dokáží výrazně ovlivnit náš výsledný estetický prožitek.

---

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 27.

„V estetickém nastavení, které nás zajímá, se jedná o zkušenost doprovázející a vyvstávající z percepce<sup>26</sup> – percepce, nad kterými se pozdržujeme a pobýváme.“<sup>27</sup>

Vztah k objektivní skutečnosti v rámci estetického zakoušení přírody je nutný, ač mu ne všichni mohou přikládat stejný význam. Podle Hepburna „uvědomování si“ obsahuje „epizodickou komponentu“, čili „událostní“ charakter, a je v něm tudíž vestavěný odkaz k pravdě.<sup>28</sup> I když zároveň přiznává, že: „Estetická zkušenost některých lidí vůbec není zaměřená na skutečnost – pouze na zjev, zdání: lhostejnost k pravdě může být součástí jejich definice estetická.“<sup>29</sup> Z toho vyplývá, že i zážitky, ve kterých dáme veskrze či především na smyslové zakoušení, které se v průběhu trvání zkušenosti může ukázat jako neoprávněné či dokonce mylné, mohou být některými vnímátelemi považované za plnohodnotné, adekvátní – něco se v estetickém prožitku podle Hepburna „událo“ a nic následného to nemůže změnit. V rámci své estetické zkušenosti se světem nemůže tento svůj přístup vnímátel nikdy zpochybnit. Přesto ale, pokud chceme, aby byla naše estetická zkušenost pevná a opakovatelná, musíme ji dle Hepburnova názoru postavit na stabilnějším základu, než je jen pouhé zdání. Korigovatelnost kontextu má samozřejmě vliv na estetické hodnocení, jedná se však už o jinou událost, jinou „epizodu“ estetického vnímání, kdy zajímavý pro nás může být i přechod mezi nimi. Musíme vzít v úvahu i relevantní informace o zakoušené situaci.<sup>30</sup> Opět se ovšem nacházíme v situaci, kdy jsme uzavřeni mezi dvěma extrémy. Estetické oceňování přírody založené čistě na formálních vlastnostech zakoušeného objektu již bylo zavrhnuto. I vůči přílišnému ponoření se do faktických informací o zakoušeném objektu bychom ale měli být opatrní. Jak již bylo naznačeno výše, příliš vědecký přístup by nás podle Hepburna mohl zcela vytrhnout z estetického postoje vůči zakoušenému objektu či prostředí. A tak i Hepburn přiznává, že mohou nastat situace, kdy bude nutné učinit volbu. „Mohou nastat případy, kdy si musím vybrat mezi estetickou zkušeností dostupnou pouze při potlačení uvědomování na jedné straně, a jiné estetické zkušenosti, dostupné pokud si uvědomovat budu, na straně druhé.“<sup>31</sup> Zde již nepadají hodnotící soudy o kvalitě obou zkušeností. Není tedy nutně platné, že jedna z nich je horší a naopak. Musíme si zkrátka být neustále vědomi toho, že naše zkušenost se může proměňovat, což nás ale nevyjímá z povinnosti usilovat o co nejadekvátnější nahlížení přírody.

---

<sup>26</sup> Smyslového vnímání, smyslových prožitků.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 30.

### 3.1. Umění versus příroda

Tak jako u předchozích probíraných specifík estetického prožitku přírody se dle Hepburna ale ani v tomto případě nejedná o negativní skutečnost. To, že estetické vnímání přírody vyžaduje v různých ohledech více snahy, představivosti či flexibility vnímatele, než je tomu u uměleckých děl, každou takovou zkušenost ve výsledku obohacuje. „Pokud v umění může existovat cesta od snadné krásy k té obtížné a vážnější, stejná cesta může existovat i v estetické kontemplaci přírody.“<sup>32</sup>

Po vyčtení všech argumentů pro znovuznání přírody jakožto hodnotného zdroje estetické zkušenosti, které mohlo v některých případech vyznívat v neprospěch umění, se Hepburn částečně vrací ve svých úvahách zpět. I když jeho přesvědčení o významu přírody zůstává patrné i v úvahách o umění, v následující kapitole přenáší pozornost na situace, kdy zkušenost s uměním nějakým způsobem zdokonalila či přiblížila vnímateli estetický prožitek přírody.

Jak Hepburn dokazuje na výčtu tvrzení mnoha teoretiků umění<sup>33</sup>, přesvědčení o tom, že umění zásadním způsobem ovlivňuje naše nahlížení přírody, ne-li ho přímo předurčuje, není vůbec ojedinělé. V mnoha estetických teoriích se můžeme setkat s prohlášením, že nebýt umění, nebyli bychom pravděpodobně ani s to na přírodu esteticky reagovat. Hepburn se k tomuto radikálnímu přesvědčení nepřiklání, vliv umění na naše nahlížení na přírodu nicméně uznává. Pokud nám dílo ztvárňující přírodu umožní nahlédnout některý její hodnotný aspekt, který by nám jinak mohl uniknout, tuto zkušenost je třeba přijmout.

### 3.2. Reflexe umění v přírodě

Situací, kdy naše předchozí zkušenost s uměleckými díly nějakým způsobem ovlivní naši estetickou zkušenost přírody, může být mnoho. Podle Hepburna se ovšem nejedná o stav, ve kterém bychom byli jako diváci čistě pasivní a nevědomky se nechali ovládat zažitými schémata, která jsme převzali ze světa umění. Toho, že určitý specifický jazyk díla zobrazujícího přírodu může být natolik výrazný, že následně i v reálném přírodním prostředí nahlížíme své okolí jeho prizmatem, si jakožto diváci můžeme (a měli bychom) být zcela vědomi. K uvědomění si významnosti zakoušeného ztvárnění můžeme dojít již při samotném setkání s uměleckým dílem.

---

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>33</sup> Hepburn, Ronald. W. *Nature in the Light of Art*. In: Hepburn, Ronald. W. (1984). *'Wonder' and Other Essays*. Edinburgh: University Press., s. 36.

Hepburnovými slovy: „Z kontempace takových děl, jakými jsou malby a sochy se okamžitě něco přenáší na percepci přírody. To ‚něco‘ můžeme nazývat ‚post-efekt‘ (*after-effect*): ale o něco nápomocnější je uvést frázi ‚nad-efekt‘ (*over-effect*) – protože si můžeme být vědomi schopnosti díla změnit naši percepci přírody, a můžeme si toho být vědomi zatímco jsme stále v přítomnosti onoho díla.“<sup>34</sup> Je tedy vhodné usilovat alespoň o částečnou analýzu toho, proč se nám nějaký přírodní objekt automaticky jeví jako výjev z uměleckého díla, se kterým jsme se už někdy setkali, a zda se v rámci kontempace přírody dokážeme vymanit z vlivu, který na nás umění má, potažmo zda je to vůbec potřebné, či žádoucí.

S teoriemi, které umění schopnost přidávat estetickému zakoušení přírody novou, pozitivní hodnotu vůbec nepřiznávají, se tedy Hepburn také neztotožňuje. Klasické chápání umění jako pouhé nápodoby, mimesis přírody, již podle něj neobstojí. Stejně tak jako přístup, který popírá, že by umění mohlo přinést do ztvárnění přírodní „předlohy“ vlastní kvality. Doslova Hepburn říká, že: „V autonomních strukturách, kterými umělecká díla jsou, nabývají přírodní tvary zcela nových významů a hodnot.“<sup>35</sup> Tato (znovu)objevená schopnost uměleckého díla a její dopad na estetické vnímání přírody nemá ale vliv pouze na estetické hodnocení a obecně setkávání s přírodou. Budeme-li hledat tuto schopnost u umění, vzniká tím zároveň nárok na umělecká díla, od kterých očekáváme, že nám nové pohledy na přírodu poskytnou. Nestane-li se tak, může se to promítnout v našem hodnocení daného uměleckého ztvárnění. To ale může vést na druhé straně k nespravedlivému odsouzení uměleckých děl, která o zobrazení přírody z nové, zajímavé perspektivy a priori neusilují. Je tedy potřeba rozlišovat vliv prvků obsažených v díle na dílo samotné a odděleně pak vliv na vnímání ztvárněné reality. „(...) vidíme napětí, se kterým musí umění a jeho obdivovatelé trvale žít – napětí mezi důrazem na vnitřní provázanost dílčích prvků v uměleckém díle a na jejich vztah k vnější přírodě.“<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 40.

### 3.3. Vliv uměleckého díla na percepci přírody jako faktor při jeho estetickém oceňování

Způsobů, jakým umění může ovlivnit naše vnímání přírody, je mnoho. Navíc neexistuje způsob, který by zaručil, že konkrétní dílo či styl ovlivní percepci přírody u všech diváků stejně. Existují ovšem patrné rozdíly v tom, do jaké míry různí autoři, respektive různá díla dokáží udržet diváka ve své struktuře, uvnitř sféry svého vlivu, a kontrolovat tak jeho reakci. Stejně jako u zakoušení umění, i u zakoušení přírody vždy hraje roli mimo jiné specifická zkušenost konkrétního vnímatele a jeho sebeuvědomění v procesu nahlédnutí přírody skrze optiku uměleckého díla. Celý proces ovlivnění našeho pohledu na přírodu uměleckým dílem je tedy komplexní a velice komplikovaný. K ovlivnění může někdy dojít jen v určitých případech a jen ve specifických situacích, kdy příroda, například díky zvláštním podnebním či světelným podmínkám rezonuje s divákovi známým dílem výrazněji, než obvykle. Jiná díla či umělecký styl mohou být naopak natolik sugestivní, že je po seznámení s nimi obtížné *nevidět* přírodu v jejich světle. A přejdeme-li posléze od samotné percepce umění a přírody k jejich estetickému hodnocení, do hry se zde dostávají ještě mnohé jiné faktory.

Jak již bylo řečeno, umělecké dílo nelze hodnotit primárně na základě míry jeho vlivu na naše vnímání jeho předlohy, tedy přírody. Je ale možné se od tohoto aspektu zcela odpoutat? Z Hepburnovy analýzy relevantních teorií vyplývá, že nikoliv. Míra ovlivnění dílem může být větší či menší, to ale nutně neznamená více či méně signifikantní pro určení hodnoty díla. Až konkrétní setkání s přírodou nám ukáže, jak moc nás ovlivnilo to které umělecké dílo, se kterým jsme se setkali. Hodnotíme-li ho ovšem nikoliv obecně, ale skrze aspekt vlivu na naši kontemplaci přírody, míra ovlivnění daným dílem je pochopitelně jedním z důležitých faktorů. To se může nicméně opět změnit, dokážeme-li v díle identifikovat výraznější prvky autorova stylu, než je vliv díla na vnímání přírody.

Estetická zkušenost přírody hrozí být podle Hepburna skromná, málo pestrá a s tendencí k opakování. Velmi významným momentem pro oceňování umění je proto možnost vytvořit si určitý sklad mentálních obsahů převzatých z uměleckých děl, které následně můžeme vyvolávat při estetické kontemplaci přírody. Vytvoření této zásoby konceptů je dle Hepburna potřebné pro fungování ideálu, který pojmenoval „maximalizování estetické odměny“. „Maximalizování estetické odměny v přírodě závisí na tom, do jaké míry se naučíme

přesouvat flexibilně naši pozornost z jednoho aspektu přírodního objektu před námi na druhý (...) Čím více flexibility, tím větší je pravděpodobnost na objevení esteticky obohacujících módů percepce jakéhokoliv předmětu.<sup>37</sup> Čím více zkušeností a modelů tedy obsahuje naše mentální banka, tím větší je šance, že v ní nalezneme zajímavé paradigma pro nahlédnutí přírody, se kterou vejdemo do estetické interakce. Tím větší je proto také šance, dosáhnout Hepburnem formulovaného ideálu. Zároveň je i zde klíčová přítomnost dostatečně rozvinuté schopnosti imaginace. Celý výše popsany proces dosažení esteticky obohacující zkušenosti je totiž založený na naší schopnosti vybavit si a v určitém smyslu „uplatnit“ již zažitou zkušenost s uměleckým dílem na nový objekt přírodního původu. „Maximalizování estetického obohacení z přírody je zásadně závislé na představivosti, která dodává něco, co bychom mohli nazvat novými ‚percepčními prostředními‘ pro dané objekty a výjevy.“<sup>38</sup>

Žádný z výše uvedených argumentů nicméně nevyklučuje nalezení esteticky obohacující zkušenosti bez jejího nahlížení skrze odkazy lidské tvorby. Naopak, jak již vyplývalo z prvního Hepburnova článku, násilné uplatňování přístupů známých z umění na přírodu může v některých případech vést k jejímu absolutnímu znehodnocení v pozici estetického objektu. Opakuje se zde proto znovu důrazné upozornění na potřebu přistupovat ke každé zkušenosti jako k jedinečné, protože taková také je. Hepburn toto potvrzuje slovy: „Nahlížet přírodu nekriticky a výhradně ve světle umění může lákat diváka k oceňování přírodní krásy podle kritérií relevantních pro vizuální umění, méně již relevantních pro přírodu.“<sup>39</sup> Přítomnost kritického uvažování, které nám pomůže určit, k čemu se v konkrétních případech přiklonit, je proto skutečně nezbytná.

V podstatě neomezené možnosti zakoušení přírodních objektů a jevů v kombinaci se stejně málo ohraničeným množstvím interpretací a popisů volají po pečlivém uvážení každé jednotlivé estetické zkušenosti.

---

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 49.

## 4. Allen Carlson a striktní kognitivismus

V rámci kognitivistické větve environmentální estetiky představuje Allen Carlson zástupce směru vymezujícího se vůči formalismu jednoznačně kriticky. Jak píše Nick Zangwill<sup>40</sup>, formalismus je pro Carlsona zcela nepřijatelný, protože v rámci estetického oceňování pokládá jakékoliv druhotné informace o zakoušeném objektu či jevu za irelevantní. V návaznosti na Hepburnův odkaz Carlson nepřipouští variantu, že bychom pouze na základě formálních vlastností objektu mohli dojít k jeho adekvátnímu estetickému ocenění. V rámci tohoto uvažování jde ovšem dál než Hepburn, když tvrdí, že čím více objektivně platných informací o oceňovaném prostředí či přírodním objektu máme k dispozici, tím spíše máme šanci zařadit ho do správné kategorie a dosáhnout tak objektivně uznatelného prožitku.

### 4.1. Význam vědomostí pro estetický prožitek přírody

„Jsme ponořeni v potenciálním objektu oceňování a naším úkolem je dosáhnout estetického ocenění tohoto objektu.“<sup>41</sup> Těmito slovy vyjadřuje Carlson výchozí situaci, ve které se jako vnímatelé hledající estetický prožitek v přírodě nacházíme. Z toho také vyplývá hlavní charakteristika a zároveň překážka, kterou si musíme ve vztahu k estetickému oceňování přírody uvědomit, a sice že mizí rozdělení na klasické pozice estetického prožitku: subjekt (vnímatel) – objekt estetického zájmu. Ve vztahu k přírodě se nenacházíme v pozici tvůrce, či odděleného vnímatele naopak, jsme součástí našeho okolí, příroda je prostředí, ze kterého jsme jako lidé (byť v moderní společnosti dnešní doby toto platí spíše přeneseně) vyšli.

Záběr environmentální estetiky je značně široký a podle Carlsona ho můžeme rozlišit na tři různá kontinua, rozdělená podle toho, co všechno se rozhodneme do estetického hodnocení přírody zahrnout a na základě jakých kritérií budeme vynášet naše estetické soudy. Jednou z možností je zahrnout do něj vše od nedotčené přírody až na hranici uměleckých děl, případně i za ni – proto sem může spadat mnoho různých případů, od estetiky přírody až po estetiku města, respektive architektury. Můžeme definovat rozlišení podle velikosti, od obrovského záběru monumentálních rozměrů po objekty intimní a maličké. Případně můžeme rozlišovat podle míry „zajímavosti“, vznikne tedy spektrum od neobvyklého a exotického až

---

<sup>40</sup> Zangwill, Nick. (2001). *Formal Natural Beauty*. Proceedings of the Aristotelian Society, Volume 101, Issue 1, pp. 209–224, s. 210.

<sup>41</sup> Carlson, Allen. (2000). *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge. S. xiv.

po všední.<sup>42</sup>

Zdánlivě nekonečné rozpětí variant environmentů nabízejících se naší estetické zkušenosti se tedy (přinejmenším) vyrovná širokému záběru umění, vyžaduje ovšem rozdílný přístup.

Od Hepburnova upozornění na zásadní rozdíly v estetickém zaměření na přírodu versus na umění vzniká debata o tom, do jaké míry a jakým způsobem se naše estetické přístupování vůči těmto dvěma oblastem liší (to, že se liší, již zpochybňováno není) a Allen Carlson se svou teorií podílí na rehabilitaci přírodní krásna, včetně definice adekvátního modelu jejího estetického oceňování.<sup>43</sup> Vychází přitom z reflexe modelů oceňování přírody, které se v tomto kontextu vyskytují, z nichž podle něj ovšem žádný není zcela adekvátní.

#### 4.2. Současné modely estetického oceňování přírody

Objektový model (*object model*) klade důraz na jednotlivé přírodní objekty, aniž by vzal v úvahu jejich přírodní původ a tím z nich v podstatě vytváří artefakty, potažmo umělecká díla. Krajinový model (*landscape model*) vnucuje vnímateli nahlížení přírody jakožto dvoudimenzionálního obrazu, konkrétně krajinomalby (z těchto dvou modelů Carlson vychází především, využívá jich jako ukázkových případů situace, kdy pouze přebíráme způsoby oceňování z naší estetické zkušenosti s uměním, čímž v podstatě znemožňujeme nalezení nového modelu, který by nebyl zatížen tímto odkazem, viz dále).

Protipólem je model zapojení (*engagement model*), angažovanosti, kdy se vnímatel dokonale spojí se svým okolím, jehož je součástí, tím ale přichází o distanci a hrozí reálná ztráta přítomnosti estetického aspektu takového prožitku. Zároveň mizí i prvek nezaujatosti, klíčový pro tradiční pojetí estetické zkušenosti. Zapojení se do prostředí/environmentu navíc přináší riziko ztráty schopnosti rozlišit míry a významu estetického oceňování. Může se stát, že nebudeme jako vnímatelé schopni rozlišit mezi vágním, nepodstatným a zásadním prožitkem: „(...) bez rozdělení na subjekt a objekt je estetické oceňování přírody v nebezpečí, že dojde k jeho degeneraci na pouhé chvilkové osobní prožitky zalíbení.“<sup>44</sup>

Niterný estetický prožitek, kdy se bez zapojení vědomostí a znalostí „pouze“ otevřeme tomu, jak na nás naše okolí působí, nabízí tzv. „*arousal model*“. V rámci tohoto pojetí není nutné

---

<sup>42</sup> Tamtéž, s. xv.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 7.



nechat se okolím přímo pohltit, vzniká pouze určitý vztah založený na emoci, kterou v nás okolní prostředí vyvolává. Další variantu – tzv. model tajemství (*mystery model*), který vnímá Carlson jako vymezení vůči (jím definovanému) přírodnímu environmentálnímu modelu (*natural environmental model*) a jeho kladení důrazu na znalosti, naopak vědecky ovlivněný přístup neuznává. Toto stanovisko vidí ve snaze zapojovat do estetického hodnocení přírody exaktní vědomosti nežádoucí vzdálení od klíčové vlastnosti přírody – její odlišnosti a tajemnosti, které pro nás představuje. To, že přírodě nikdy nemůžeme zcela porozumět, bychom podle tohoto modelu oceňování měli akceptovat a vnímat jako pozitivní skutečnost. Carlson je nicméně v kritice vůči uvedenému modelu poměrně nekompromisní – argumentuje, že pokud je pro nás příroda nepoznatelná, nemáme na čem založit naše estetické hodnocení. Pocit nedostupnosti a cizosti je pro estetické hodnocení nedostačující a ve výsledku nám právě pro svou neurčitost estetický přístup znemožňuje.<sup>45</sup> Povšimněme si, že základní aspekty všech prozatím uvedených modelů můžeme vysledovat již v (nejen) pro nás výchozí Hepburnově studii o opomíjení přírodní krásy<sup>46</sup>.

Na této úvaze staví mimoestetický model přírodního oceňování – radikální alternativa ke všem předchozím modelům, které se samozřejmostí předpokládají přítomnost estetického vztahu k okolnímu světu. Tento přístup ovšem přiznává nárok estetického oceňování pouze uměleckým dílům, ve vztahu k přírodě se tedy realizovat nemůže. Carlsonova kritika je opět jasná: kromě toho, že je takovýto přístup v kontrastu s naším intuitivním chápáním estetického hodnocení, není ani objektivně udržitelný – z naší zkušenosti se světem totiž víme, že estetický postoj je možné zaujmout k čemukoliv, tedy i k přírodě. I přes tuto kritiku v něm ovšem vidí přínos a důležitou informaci o našem estetickém hodnocení přírody a světa obecně, a sice že čím menší míra artefaktualizace a sejetí s lidským světem, tím hůře se k němu můžeme vztáhnout. Zároveň ale poznamenává: „Co ovšem tento model opomíjí uznat je, že už samotná lidská konceptualizace a porozumění přírodě jsou sami o sobě minimální formou artefaktualizace.“<sup>47</sup>

V případě uplatnění větší míry vědomostí, než jakou dodá selský rozum a základní poznatky o přírodě (vycházející např. z folkloru, literatury, mýtů, či náboženství) ovšem vzniká podklad

---

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>46</sup> O zaměření na jednotlivé dílčí objekty vytržené z kontextu mluví Hepburn na straně 17, stejně tak jako o protipólu - niterném „splynutí“ s přírodou. Hepburn, Ronald. W. *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*. In: Hepburn, Ronald. W. (1984). *'Wonder' and Other Essays*. Edinburgh: University Press.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 8.

pro tzv. postmoderní model oceňování přírody, kdy je příroda přirovnávána k textu, a veškeré možné kulturní významy či konotace mohou být a také jsou považovány za esteticky relevantní, bez toho, aniž by některé z nich byla dána priorita.<sup>48</sup> K tomuto Carlson říká: „K dosažení vyrovnaného porozumění dané situace musíme mít stále na mysli, že stejně jako s oceňováním umění, seriózní oceňování přírody znamená její oceňování jako toho, čím skutečně je; zároveň to ovšem znamená oceňování přírody jako toho, čím je *pro nás*.“<sup>49</sup>

V rámci vývoje uvažování tímto směrem se pak nabízí nahrazení postmoderního modelu (*postmodern model*) oceňování modelem pluralistickým (*pluralist model*), který by uznal šíři a mnohvrstevnatost kulturních východisek na nichž zakládá postmoderní model, zároveň by ovšem rozlišoval, které reference a informace jsou relevantní pro daný estetický prožitek. Není totiž možné v rámci každého hodnocení vycházet z veškerého lidského odkazu: „Pluralistický model uznává rozmanitost, ale zároveň dodává, že ne všechno čím příroda může, nebo by měla pro všechny být, v rámci odpovídajícího estetického oceňování skutečně je.“<sup>50</sup>

Duchovněji zaměřeným modelem je pak tzv. metafyzicky imaginativní model (*metaphysical imaginative model*), zaměřující se na ty vrstvy přírodních podnětů, které nemusí být nutně vnímány jako zásadní pro naši estetickou zkušenost. V rámci tohoto hlediska naše představivost údajně interpretuje přírodu jako zdroj metafyzických postřehů o naší zkušenosti, existenci obecně a smyslu té lidské konkrétně. Vhled do naší existence jako celku, do jejího smyslu, je bezesporu klíčový a může zprostředkovat zážitek nejvyšší možné intenzity, vyvstává ale opět otázka, co vše skutečně odkazuje k přírodě jako takové.<sup>51</sup> Je třeba zvážit, zda zde již nedochází k projekcím naší mysli a představivosti do té míry, že se z přírody stává jen pouhé médium našich duchovních stavů. Může pak nastat situace, kdy místo přírody odhalujeme již spíše sama sebe.

Carlson na základě analýzy jemu dostupných modelů estetického oceňování přírody přirozeně nabízí vlastní alternativu – přírodní environmentální model. Základem tohoto modelu je především přistupování k přírodě jako ke specifické veličině, ne na základě zkušeností s jiným objektem estetického zájmu (např. s uměním). Tlak na zvolení správného přístupu je neoddiskutovatelný, příroda ve své šíři totiž z principu umožňuje v podstatě nekonečné

---

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 10.

množství alternativního nahlížení, byť to neznamená, že jsou všechny adekvátní.<sup>52</sup>

### 4.3. Historický exkurz

Obecným konfliktem, se kterým je potřeba se v rámci estetického oceňování vyrovnat, je rozpor: forma versus kognice (poznání). Do jaké míry je vhodné zaměřit se na jedno či druhé? Je třeba hledat souznění, zvolit jedno a vyloučit druhé, nebo pouze upřednostnit jeden z aspektů?

V historii estetiky se vyskytly různé přístupy. Formalismus reprezentuje pro většinu odborného publika v angloamerickém kontextu 20. století především Clive Bell a jeho koncept „signifikantní formy“, která by měla vyvolávat specifickou estetickou emoci u diváka. Charakteristické je ostré rozlišení mezi formou a obsahem, kdy první je klíčové, druhé v podstatě irelevantní až ohrožující pro estetické hodnocení uměleckého díla. Toto Carlson označuje za neudržitelnou pozici pro umění, tím spíše pak pro přírodu (která nevznikla k potěše lidského vnímatele, ale jejíž veškeré součásti mají speciální účel a smysl).<sup>53</sup>

Princip nezaujatosti, či nezainteresovanosti ve vztahu k estetickému oceňování, kdy je estetická zkušenost charakterizována na základě specifického stavu mysli – nezainteresovanosti a potažmo distance, reprezentuje pro Carlsona George Dickie, jehož postoje rozebírá Jerome Stolnitz ve svém článku *"The Aesthetic Attitude" in the Rise of Modern Aesthetics*<sup>54</sup>, a který navazuje na tradici, k níž se řadí starší autoři jako např. Anthony Cooper (3. hrabě ze Shaftesbury), Francis Hutcheson a Archibald Alison. U těchto autorů je podle Carlsona možné pozorovat vývoj stěžejní myšlenky od nezainteresovanosti ve smyslu lhostejnosti, až k cílenému odstupu jakožto specifickému stavu mysli. Carlson vyvozuje závěr, že i v této teorii je tedy kognitivní aspekt spíše nežádoucí, protože vyloučení osobního zaujetí z prožitku znamená nutně i vyloučení znalostí a vědomostí.<sup>55</sup>

Carlson se mírně pohoršuje nad situací ve 20. století, kdy v exaktních vědách zabývajících se přírodou, jako je geologie aj. existuje přesvědčení, že přírodu je možné exaktně měřit a to kompletně – tedy i její estetický aspekt. Existující systémy zaměřené na deskripci formálních kvalit, na základě kterých následně vznikají estetické hodnotící soudy mající za úkol sdělit,

---

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 19–24.

<sup>54</sup> Stolnitz, Jerome. "The Aesthetic Attitude" in *The Rise of Modern Aesthetics*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 4. (Summer, 1978), pp. 409-422.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 24–27.

jaký environment, respektive úsek krajiny je hodnotný, a jaký ne, jsou podle Carlsonova přístupu ve svém snažení také zcela pomýlené. Vycházejí totiž podle jeho názoru opět z formalistického přístupu v umění, který se i pro tuto oblast lidské tvorby staví na formálních vlastnostech zcela zásadním způsobem, ukazuje jako nedostatečný. Jediná alternativa, kterou Carlson nalézá, je tzv. „kult scénérie“ odpovídající do velké míry jím popsanému scénérijnímu modelu estetického oceňování. Tedy přístupu který přírodu redukuje na zdánlivě dvojdimenzionální „výhled“, na určitou část krajiny, kterou pozorujeme z vhodně zvoleného vyhlídkového bodu.

Ač je tento trend přínosný v zaměření na krajinu a její estetické vlastnosti, stále se jedná o redukci přírody na pouhý jeden aspekt, který jí navíc ani není vlastní. Jde v podstatě o další z lidských projekcí na naše okolí. Ve snaze najít v přírodě něco, co známe, přiblížíme ji lidskému výtvaru – uměleckému dílu, v tomto případě konkrétně krajinomalbě – natolik, že ji v podstatě i jako takové dílo hodnotíme.<sup>56</sup> Oklikou se tedy opět dostáváme k akcentování formálních kvalit. Navíc takových, které se líbí většinovému vnímateli, což je v tomto případě často prototyp turistu hledajícího „klasičtější“ krásu, která je mu známá z pohlednic, fotek a z letáků propagujících národní parky a přírodní rezervace. Podvědomě pak i od skutečného pohledu na přírodu a zážitku s tím spjatým očekává především harmonickou a vyváženou kompozici. To, že skutečná příroda má k takovéto idealizované podobě daleko, je nasnadě. Do popředí estetického zájmu se tedy dostane pouze ta výše krajiny, která je v tomto ohledu dostatečně „atraktivní“, dobře dostupná z šikovně umístěného vyhlídkového bodu, odkud je oku pozorovatele bezproblémově k dispozici.<sup>57</sup> Odkaz k uměleckému dílu je zde jasně patrný, jedná se totiž v podstatě o přenesení rámu ohraničujícího umělecké dílo na výše přírody. Specifická bezrámcovost, která je pro zkušenost přírodní krásy již podle Hepburna tak typická,<sup>58</sup> zde mizí. I proto je Carlson k tomuto populárnímu přístupu k nahlížení přírody tak kritický. Rozdělování přírody na určité krajinné výše určené k nezaujatému pozorování, v rámci kterého si divák pečlivě udržuje prostorovou a potažmo i emocionální distanci, jsou průhlednou paralelou k prohlížení uměleckých děl v galeriích a muzeích. Jde tedy opět o pouhé přenesení zažitých způsobů a vzorů ze světa umění na přírodu.<sup>59</sup> Carlson zde, po vzoru Hepburna, odsuzuje simplifikaci přírody na zdánlivě dvojdimenzionální výhled vybízející

---

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>58</sup> Viz předchozí kapitola věnovaná Hepburnovi.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 34.

pouze k zrakovému zakoušení. Zůstává však otázkou, zda by s Carlsonem Hepburn souhlasil v bezvýhradném odmítnutí ideje nezainteresovanosti. Směr k rozpoznání kognitivní dimenze estetické zkušenosti přírody je jistě moment, který Carlson od Hepburna přebírá, avšak Hepburnova slova z jeho známé studie, jimiž mírní tendenci odvrhnout po rozpoznání kognitivního rozměru ideu nezainteresovanosti, svědčí o opaku pokud jde o postoj k tradici „nezainteresovaného zálibení“:

„Kdyby tato studie měla větší rozsah, nesměli bychom opomenout podrobněji se věnovat různým významům „odstupu“ a „zapojení“, které jsou zde relevantní. To by sice vyžadovalo opatrnější zkoumání než v případě umění, které by se nicméně vyplatilo. Nějaký druh odstupu je zde jistě přítomen, a to v tom smyslu, že přírodu *nevyužívám*, nemanipuluji s ní, ani nepřemýšlím, jak s ní manipulovat. Ale jsem zároveň herec i divák, jsem jak součástí krajiny, tak také pozoruji své pocity z takového zapojení, těším se z jejich pestrosti, aktivně si pohrávám s přírodou a nechávám přírodu, aby si jakoby hrála se mnou a mým vnímáním sebe sama.“<sup>60</sup>

Carlson má však nesporně pravdu, že estetická zkušenost přírody by měla být celostním prožitkem, ve kterém se člověk jako vnímatel nachází uprostřed environmentu, který jej obklopuje a vyžaduje tak zakoušení všemi jeho smysly. Příroda nabízí podněty pro sluch, hmat, čich i chuť, redukovat ji pouze na zrakově zakoušený „obraz“ je krok špatným směrem. To můžeme cítit intuitivně, ale zároveň k tomuto závěru musíme podle Carlsonova uvažování dojít, zamyslíme-li se hlouběji nad specifiky estetického zakoušení přírody.<sup>61</sup> Podle Carlsona se i naše vnímání formálních kvalit v přírodě odvíjí od jejího nahlížení prizmatem uměleckého díla. Formální kvality jsou, jak píše, závislé na rámu (v případě obrazu), popř. rámci (přeneseného na přírodní výjev), v němž daný obsah vnímáme. Kvality jako vyváženost, harmonie, libá kompozice – ty všechny vnímáme vždy v kontextu ohraničeného prostoru majícího určité formální kvality (vztahující se např. k barvám, tvarům, vzorům). Opustíme-li tento způsob nahlížení přírody, můžeme poznat, že příroda jako environment ve skutečnosti sama o sobě žádné formální kvality vhodné k estetickému posuzování nemá. „(...) bez orámování environment viditelně žádné formální kvality nemá, neurčité ani jiné. Proto, v případě že je oceňován v adekvátním módu, přírodní environment jako takový nemá žádné

---

<sup>60</sup> Hepburn, Ronald. W. *Nature in the Light of Art*. In: Hepburn, Ronald. W. (1984). *'Wonder' and Other Essays*. Edinburgh: University Press., s. 13. Přeložil Štěpán Kubalík.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 35.

formální kvality k oceňování.<sup>62</sup> Ve srovnání s neustále se nabízející paralelou – světem uměleckých děl – je tedy nutné konstatovat, že přírodní environment jako takový je charakteristický právě svou neurčitostí a otevřeností, která znemožňuje přítomnost formálních kvalit v tom smyslu, jak je vnímáme v rámci zkušenosti s uměním.<sup>63</sup> Máme-li nalézt odpovídající způsob estetického hodnocení, z Carlsonových úvah je nasnadě, že jej v jeho pojetí bude nutné založit na jiných principech, než na formálních kvalitách, které nás (samozřejmě kromě jiných podstatných složek, vůči těm mají ovšem privilegované postavení) zajímají v případě uměleckých děl.<sup>64</sup> Vše opět směřuje k jeho stěžejnímu přesvědčení o zásadním významu zahrnutí relevantních informací do našeho estetického oceňování přírody. Pokud bychom se zaměřili pouze na oceňování formálních kvalit přírody, naše zkušenost a výsledné hodnocení bude povrchní a především neadekvátní.

Srovnáme-li tento závěr s výchozím postojem Hepburna, narazíme zde na patrné neshody. Hepburn přiznává estetickému prožitku kognitivní aspekt, nikoliv ovšem ve stejné míře jako Carlson. Zařazení vnímaného objektu do relevantní kategorie (využijeme-li výrazu převzatého Carlsonem od Waltona) probíhá u Hepburna jaksi přirozeně, nenuceně, je inherentní samotnému prožitku tohoto typu. Jeho součástí je také řekněme umírněná podoba nezaujatosti. Stejně jako Carlson, i on nesouhlasí s představou přísně nezaujatého odstupu od předmětu estetického oceňování, ovšem nezaujatost ve smyslu přirozeného odpoutání se od striktně utilitárního postoje našeho běžného života Hepburn neproblematizuje.<sup>65</sup>

#### **4.4. Pozadí vzniku environmentálního modelu estetického oceňování přírody**

Pochopitelně tomu není tak, že by Carlson vizuální aspekt zcela vyjmul z procesu estetického hodnocení přírody. Výše shrnuté úvahy měly především ilustrovat, jak zásadní je pro něj rozdíl mezi uměním a přírodou, a také jeho přesvědčení o tom, že zažitá tradice estetického přístupu k přírodě jsou založeny na chybném předpokladu. A jako takové nám nikdy nebudou schopné zprostředkovat estetické hodnocení přírody, které by jí učinilo zadost. Na rozdíl od Hepburna, který se kromě rozdílů snaží vyzdvihnout i to, v jakých ohledech nám umění může být nápomocné v estetickém setkávání s přírodou, Carlson se soustředí více na negativní vymezení těchto dvou polí estetického zájmu. Ačkoliv je vzhledem k artefaktuálnímu původu

---

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>65</sup> Berleant, Arnold a Hepburn, Ronald W. *An Exchange on Disinterestedness* [online]. [cit. 2015-05-25]. Dostupné z: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=209#FN4link>

umění logické, že se k němu naše estetické cítění váže nejsilněji (tuto zkušenost potom rozšiřujeme, či máme tendence přenášet na estetické hodnocení dalších podnětů našeho okolí), Carlsonova pozornost je zaměřená především na to, jakým způsobem zaběhnutá estetická hodnocení uměleckých děl znesnadňují nalezení vhodného modelu pro estetické oceňování přírody. Teorie dvou modelů estetického oceňování přírody, které vychází z umění, je v environmentální estetice dobře známá. Princip obou z nich byl již nastíněn v začátku této kapitoly.

První z nich nazval Carlson modelem objektovým, protože se zaměřuje na hodnocení solitérních přírodnin – tudíž vždy jednoho konkrétního objektu. Paralelu tohoto modelu spatřuje ve způsobu hodnocení, který v umění uplatňujeme na sochy.<sup>66</sup> Jednoduše řečeno, jedná se o situaci, kdy hodnotíme určitý objekt sám o sobě, na základě smyslově vnímatelných kvalit. Nebereme v úvahu okolnosti jeho vzniku, či způsob, jakým byl vytvořen. Z výše uvedené pasáže věnované Carlsonově názoru na minimální význam formálních vlastností přírodního environmentu pro jeho estetické hodnocení vyplývá poměrně jasně, jaký postoj k tomuto modelu zaujme. „(...) v jednom výkladu objektového modelu jsou přírodní objekty takto oceňovány přeměněny v ‚ready made‘ nebo ‚nalezené umění‘. (...) Základní otázky, co a jak esteticky oceňovat, jsou pochopitelně zodpovězené, ovšem spíše ve vztahu k umění, než k přírodě; oceňování přírody se ztrácí v posunu.“<sup>67</sup> Takovýto objekt, byť přírodního původu, se tedy ve výsledku stává součástí světa umění, nikoliv přírodního environmentu (přestože z něj pochází) a jako umělecké dílo je pak také hodnocen. Carlson připouští i situaci, kdy si dokážeme navzdory vytržení přírodního objektu z prostředí jeho vzniku zároveň udržet povědomí o jeho původu. Pak se můžeme vyhnout zařazení takového objektu do kategorie umění, nevyhneme se ale okleštění možností estetického ocenění daného objektu. I tak bude hodnocený pouze na základě smyslově zakoušených vlastností, které vnímateli poskytne, v nejlepším případě dohromady s několika abstraktně expresivními kvalitami.<sup>68</sup>

Tento způsob estetického oceňování podle Carlsona nemůže splnit požadavky na adekvátní hodnocení přírody a jejích částí, natož jako přírodního environmentu. Vždy se jedná o situaci, kdy se zaměříme na konkrétní zakoušenou přírodninu, vytrhneme ji z jejího prostředí a oceňujeme ji pouze samu o sobě, jakožto objekt, tedy bez přihlížení k jakýmkoliv druhotným

---

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 44.

informacím o jejím původu či původu jejího okolí a procesu vzniku. V obou případech objektového modelu se jednoduše neubráníme hodnocení striktně formálních kvalit.

„Scenérijní“ nebo „krajinový“ model, který byl již v této práci také zmíněn, je dalším typem přístupu k hodnocení přírody. Zde, vysvětluje Carlson, upíráme pozornost opačným směrem, než u modelu objektového. Nevěnujeme se již konkrétním objektům vytržených z jejich environmentu, ale vnímáme naopak širší výsek krajiny ve formě jakéhosi výhledu – tedy pohledu z určité vzdálenosti, kdy nesledujeme tolik jednotliviny, jako spíše celkové rysy. Varianta krajínového modelu byla, jak Carlson upozorňuje, v minulosti hojně využívána a to právě při tvorbě typu obrazů, podle kterého ho Carlson pojmenoval – krajínomalbě. V dnešní době tento přístup podněcují i vyhlídky, tedy místa (nejen) v přírodě speciálně určená k „pohledu na krajinu“. Jako turisté a výletníci zastavující na těchto místech jsme tím, ať už vědomě, či nevědomě, ovlivňováni v našem nahlížení přírody. Ve vztahu ke scénérijnímu kultu, diskutovanému výše, lze říci, že se jedná o jeho odnož, nebo spíše vývojovou větev. Není obtížné si zafixovat, že pro správné ocenění přírody musíme najít to správné místo, většinou s dostatečným odstupem, ze kterého můžeme část krajiny, která „za to stojí“ vidět v její plné kráse. Uplatněním stejného přístupu k nahlížení a hodnocení přírody jako by se jednalo o krajínomalbu – pouhý statický, dvojdimenzionální obraz<sup>69</sup>, na kterém je krajina jen vyobrazena – ovšem přenášíme na vnímání přírody nevědomky očekávání vlastností tohoto obrazu a tím se zásadně vzdalujeme pochopení přírodního environmentu pro to, čím skutečně je. Každopádně ale tento postoj není k oceňování přírody na první pohled (stejně tak jako model objektový, umožňující ocenit především smyslové a tvarové kvality konkrétního objektu) jednoznačně škodlivý. Dokonce nám umožní zaměřit pozornost na určité důležité aspekty přírody. To ovšem zdaleka není postačující. Jak podotýká Carlson, příroda se neskládá z určitých výseků, či konkrétních výhledů; to, že ji tak můžeme vnímat, nic nemění na faktu, že ve skutečnosti tomu tak není. Příroda je *sama o sobě*, nevznikla (na rozdíl od uměleckých děl) proto, aby byla námi jako diváky esteticky nebo jinak hodnocena a toto vědomí by se mělo promítnout do způsobu, jakým na ni nahlížíme.

Jak už bylo naznačeno, za klíčovou podmínku, bez jejíhož splnění nemůžeme úspěšně dosáhnout správného hodnocení přírody, označuje Carlson uvědomění si ve vztahu k přírodě důležitou věc, a sice že se jedná o *přírodní environment*. Tedy ne o neurčitý chaotický shluk různých objektů, které můžeme postupně vyjímát z jejich prostředí a hodnotit jednotlivě, bez

---

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 46.



tolik důležitého vztahu k jejich okolnímu prostředí, ani o zjednodušený výhled na dílčí výsek krajiny, nýbrž právě environment, tedy prostředí, ve kterém se nacházíme, které nás obklopuje a my ho vnímáme všemi svými smysly. Carlson to shrnuje následovně:

„Domnívám se, že pokud pro přírodní environment používáme pojem ‚příroda‘, jsme sváděni k tomu považovat ho za objekt. Pokud pro něj používáme pojem ‚krajina‘, jsme jistě přivedeni k tomu považovat ho za scénérii. Proto je zřejmě vhodnější pojem ‚přírodní environment‘.“<sup>70</sup>

Na základě tohoto pojetí přírody pak tedy Carlson přichází se svým „environmentálním estetickým modelem“ jakožto jediným adekvátním přístupem k jejímu hodnocení. Jedině v tomto modelu jsou podle něj obsaženy všechny důležité prvky estetického hodnocení, zároveň ale uzpůsobené tak, aby model vyhovoval zvláštním nárokům přírodního environmentu. K těmto specifikům, jak už zde bylo řečeno, patří v první řadě skutečnost, že přírodní environment není výsledkem lidské práce, proto na něj nemůžeme plošně uplatnit měřítko oceňování, která užíváme při setkání s lidskými výtvoři – uměleckými díly. Zároveň se ale stěží můžeme zcela oprostít od principů estetické zkušenosti s uměleckými díly, už proto, že hlavně díky nim vůbec známe a zažíváme právě *estetickou* zkušenost. Carlson pracuje s pojmem „akt aspektace“ převzatým od amerického filozofa Paula Ziffa, který je svázaný s momentem určité završující zkušenosti<sup>71</sup>, ve které znalosti transformují hrubou zkušenost tím, že ji činí určitou a významuplnou. Vzhledem k tomu, že se zde, jak Carlson také zdůrazňuje, pokoušíme vymezit *estetické* oceňování přírody, zcela se principů vztahování k uměleckým dílům vzdát nemůžeme. Právě v umění můžeme na užívání různých aktů aspektace narazit pravidelně. Jedná se o různé typy nahlížení, které upravujeme částečně intuitivně ale je potřeba je kontrolovat i vědomě, chceme-li dosáhnout adekvátního estetického soudu a opodstatněné estetické zkušenosti. Různé akty aspektace se totiž mohou lišit natolik, že vnímáme-li určitý objekt (v případě umění) či environment (v případě estetického prožitku přírody) v rámci chybného aktu aspektace – tedy zaměří-li se naše chybně poučená pozornost na irelevantní prvky vnímaného, či relevantní prvky špatně interpretuje – naše výsledná zkušenost nemůže být akceptována jako oprávněná. Respektive oprávněná sama o sobě být pochopitelně může, ovšem nikoliv jako objektivně platná. Po upření pozornosti na konkrétní ohnisko zájmu je třeba v první řadě rozlišit, co vlastně

---

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 49.

vnímáme, nejen na rovině typu objektu, ale také jeho druhu. K tomu využijeme v první řadě své smysly, hned jako další ale musí přijít informace čerpané z našich předešlých zkušeností a získaných vědomostí.

Pokud jde o rozpoznání „aspektového vidění“ jako důležitého nástroje pro analýzu estetické zkušenosti přírody, je dobré připomenout, že již Hepburn si tohoto momentu byl velmi dobře vědom. Hepburn již v první části diskutované studii upozorňuje na proměnou, kterou přináší „zařazení do kontextu“, změna informací a tedy odlišné aspekty, které po této změně přinášejí odlišnou estetickou zkušenost, odlišné estetické oceňování přírodního prostředí:

„Rozšíření kontextu se může, ale také nemusí týkat prostoru. Čeho dalšího? Když vnímáme přírodní objekt, nemusíme jej vnímat jako písčnou dunu či skálu, ale jednoduše jako barevný tvar. Nedaří-li se nám to, můžeme se podívat na svět vzhůru nohama, s hlavou mezi koleny. Ale přestože se estetické vnímání objektu snaží osvobodit od konvenčních a umrtvujících konceptualizací, neznamená to, že by všechny interpretace, všechna „vidění jako ...“, byla upadnutím do mimo-estetické dimenze. Měli bychom se bránit přijetí dichotomie „čistě estetická kontemplace“ – „nečistá příměs asociací“. Dejme tomu, že kráčím přes široký pás písku a bláta. Takovou scénérii asi budeme vnímat jako nepřívětivou a pustou. Ale představme si, že vezmu v potaz i skutečnost, že se jedná o přílivovou nádrž během odlivu. Taková informace není esteticky bezvýznamná. Najednou vidím sám sebe, jako bych kráčet prostorem, který je polovinu dne mořským dnem. Vjem nepřívětivosti holé pláně dostane nádech vzrušující nepřirozenosti.“<sup>72</sup>

Všimněme si, že Hepburn na rozdíl od Carlsona zmiňuje dva důležité body: 1) Za prvé, ne všechna „vidění jako“ (akty aspektace) jsou estetická, zároveň ale mají tyto interpretační akty na estetické oceňování nesporný vliv. 2) Za druhé, v estetickém hodnocení čehokoli je obsažena snaha „osvobodit se od konvenčních a umrtvujících konceptualizací“. Můžeme tedy i na základě dalších Hepburnových textů tvrdit, že Hepburn, na rozdíl od Carlsona, je schopen odlišit estetické zapojení aktů aspektace (akty osvobozující se od konvenčních a umrtvujících konceptualizací) a mimoestetické zapojení aktů aspektace (ty akty, které jsou vzhledem k určení, konceptualizaci rutinní, mechanické, zautomatizované).

---

<sup>72</sup> Hepburn, Ronald W. *Nature in the Light of Art*. In: Hepburn, Ronald W. (1984). *'Wonder' and Other Essays*. Edinburgh: University Press., s. 19. Přeložil Štěpán Kubalík.

Další koncept, který Carlson přijímá za vlastní, vychází z teorie Johna Deweyho. Americký filozof a zakladatel filozofického pragmatismu odkazuje k pojmu „nevýrazného pozadí“, pod které spadá v podstatě všechno, co nás obklopuje a není primárně v hledáčku našeho estetického zájmu. Pokud totiž něco esteticky oceňujeme, přikládáme tomu již určitý význam, tedy to nadále nemůže být ono „nevýznamné pozadí“, na kterém se teprve odehrává, z něhož povstává estetická zkušenost. Carlson zde navazuje a říká, že v případě estetického zakoušení přírodního environmentu se tedy jedná o opak nevýznamného pozadí, tím je tzv. „významné popředí“. Vzhledem k tomu, že ale není v naší kapacitě, a snad ani v povaze estetické zkušenosti, abychom mohli zakoušet a následně hodnotit všechno, co nás obklopuje, je třeba rozlišovat.<sup>73</sup> Jednou z podmínek pro adekvátní estetické ohodnocení zde proto zůstává potřeba přítomnosti relevantních informací, které dokážou proměnit prostou smyslovou zkušenost která je nestrukturovaná, neuspořádaná a může mít tendenci působit spíše zahlcujícím a matoucím, než harmonickým dojmem. Carlson určuje jako tyto relevantní informace a vědomosti, potřebné k adekvátnímu estetickému hodnocení přírodního environmentu, následovně: „(...) v případě přírodního environmentu jsou relevantními znalostmi všeobecné/vědecké znalosti, které jsme zjistili o daném environmentu. Tyto znalosti nám dodávají příslušná ohniska estetické významnosti a příslušné hranice tohoto prostředí tak, že se naše zkušenost stává zkušeností estetického oceňování.“<sup>74</sup>

Analogicky ke světu umění, jak píše dále Carlson, kde nám vědomosti o díle umožní zaměřit pozornost na nosné prvky díla a mohou nám otevřít i širší horizont kontextu, v jakém dílo nahlížíme, tak i v případě estetického hodnocení přírody nám dodatečné vědomosti o zakoušeném environmentu pomohou nahlédnout ho správným způsobem. Vztáhneme-li tuto analogii na osoby obecně uznávané jako nejpopulárnější k vynášení poučených estetických soudů, platí dle Carlsona následující: „Tak jako je pro estetické oceňování umění dobře vybaven umělecký kritik a historik, tak je pro estetické oceňování přírody dobře vybaven přírodovědec a ekolog.“<sup>75</sup> Spolu s relevantními informacemi o přírodním environmentu, který v danou chvíli zakoušíme, hraje důležitou roli ještě jeden faktor, máme-li správně uplatňovat Carlsonův environmentální model. Tím je již výše popsané specifické zaměření naší pozornosti na okolní environment, kdy ho *vědomě* vnímáme nikoliv jako nenápadné pozadí (tento způsob zakoušení našeho okolí je pro nás přirozený, zároveň ale neumožňuje plné

---

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 50.

uvědomění si, co že se okolo nás odehrává a uprostřed čeho přesně se nacházíme), ale jako *nápadné popředí*. Teprve pokud naši pozornost tímto způsobem cíleně upravíme, můžeme nahlížet environment adekvátně.

Jediným nedostatkem Carlsonova modelu je, že nedostatečně, na rozdíl od Hepburna, nabízí vysvětlení, v čem je jeho model estetického oceňování přírody modelem *estetického* oceňování přírody, a nikoli pouhým určováním objektů v přírodě jako objektů, organismů, procesů určitého druhu. Hepburnovy komentáře k estetické zkušenosti a postoji obecně (přítomnost určité míry nezainteresovanosti ve smyslu vymanění se ze stavu podmíněného čistě naplňováním našich potřeb, přiznání většího významu smyslově zakusitelným formálním kvalitám zakoušeného objektu) nabízejí, zdá se argumentaci adekvátnější k problematice právě *estetického* zakoušení a oceňování přírody.<sup>76</sup>

#### 4.5. Carlsonův kognitivní objektivismus

Význam vědomostí a znalostí v zakoušení přírodního environmentu v Carlsonově teorii je neoddiskutovatelný. Opakovaně zdůrazňuje, že jsou to právě naše vědomosti, které nám umožňují vnímaný environment a jevy, se kterými se v něm setkáváme, adekvátně interpretovat. Carlson jde ale v zdůraznění znalostí ještě dále, když přichází s tvrzením jdoucím proti značné části dosavadních estetických teorií (např. té analytického estetika Kendalla L. Waltona), a sice že estetické hodnocení přírody je (přínejmenším do určité míry) záležitostí objektivní skutečnosti a nikoliv pouze subjektivního pocitu či názoru jednotlivého vnímatele.

Legitimitu tohoto tvrzení Carlson demonstruje právě na základě teorie estetických kategorií, kterou formuluje Walton. Ten vychází především ze světa umění, jeho článek se také proto jmenuje „Kategorie umění“.<sup>77</sup> Ovšem není nijak zvlášť obtížné jeho argumenty zobecnit i na další oblasti estetické zkušenosti, mohou totiž dávat smysl i v širším kontextu estetického oceňování.

Stručně řečeno, výchozí postulát Waltonovy teorie je následující: abychom mohli vynášet hodnotící estetické soudy o umění, musíme vždy konkrétní umělecké dílo zařadit do správné estetické kategorie. K tomu nám poslouží znalosti z dějin a teorie umění, konkrétně

<sup>76</sup> Berleant, Arnold a Hepburn, Ronald W. *An Exchange on Disinterestedness* [online]. [cit. 2015-05-25]. Dostupné z: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=209#FN4link>

<sup>77</sup> Walton, Kendall L. „*Categories of Art*“, In: *Philosophical Review*, 1970, vol. 79, pp. 334–367.

především poznatky o druzích uměleckých děl, výtvarných školách a charakteristických rysech, kterými se vyznačují, specifických znacích podle kterých můžeme ta která díla rozpoznat jako náležící určitému autorovi, ad. Ke každé takové kategorii lze navíc přiřknout soubor vlastností, které jsou vůči ní standardní (tedy pomohou dílo zařadit právě do této kategorie), kontrastandardní (dílo z dané kategorie přímo vyloučí), případně indiferentní (na zařazení díla do dané kategorie nemají žádný zásadní vliv). Nejedná se přitom o jakýsi encyklopedický výčet, který můžeme někde dohledat a podle něj konkrétní dílo bez váhání správně zařadit. Při běžném, mnohdy spontánním oceňování estetických objektů, se kterými se setkáváme, ani nelze chladně analyticky hodnotit, do jakých kategorií že to které dílo patří. Přesto se ale zařazování do kategorií nevyhneme, protože do tohoto procesu spadá např. už určení, zda sledujeme obraz či lept, fresku či gobelín. To, že v malbě rozpoznáme bez váhání impresionistický styl, nebo identifikujeme techniku pointilismu, nemusí být výsledkem předchozí hloubkové přípravy a studia sekundárních materiálů. Díky předchozím zkušenostem se světem umění a znalostem, které získáme v průběhu života, nám je již určité penzum kategorií známé a automaticky pak dochází k řazení děl v jejich rámci. Může samozřejmě nastat situace, kdy nejsme seznámeni s kategorií potřebnou pro adekvátní identifikování konkrétního díla, že nejsme seznámeni s dobovými okolnostmi mající vliv na jeho význam - zde vyvstává jasně Waltonův objektivismus. Pokud totiž některé dílo zařadíme do chybné kategorie, náš následný estetický prožitek je neadekvátní, chybný, a naše hodnocení nemůže být objektivně platné. Z uvedeného tedy logicky vyplývá, že pro odpovídající hodnocení uměleckých děl jsou nejlépe vybavení lidé disponující dostatkem znalostí z historie a teorie umění. Převědeme-li toto na přírodu, dostane se nám potvrzení Carlsonova tvrzení, že v environmentální estetice mají klíčové postavení a nejlepší výchozí podmínky pro řádné estetické hodnocení přírody ekologové a přírodní vědci. Na rozdíl od Waltona, který tvrdí, že v přírodě nelze pracovat se striktním rozdělením do estetických kategorií stejně samozřejmě, protože nám okolnosti jejího vzniku nejsou stejně známé, jako původ uměleckých děl, Carlson v tomto zásadní problém nevidí. Formuluje přesvědčení, že objektivní skutečnost a vztah k pravdě hrají v našem estetickém oceňování přírodního environmentu důležitou roli, kterou není možné relativizovat, nebo dokonce zcela opomíjet:

„Samozřejmě můžeme k přírodě přistupovat tak, jak to někdy činíme ve vztahu k umění, tedy že si jednoduše užíváme její formy a barvy (...). Pokud má být ale naše oceňování na hlubší úrovni, pokud máme činit estetické soudy, které jsou blízké pravdě a máme být schopni určit,

zda jsou či nejsou pravdivé, pak musíme vědět něco o tom, co oceňujeme. Musíme vědět, že určité faktory určují aspekty přírody a přírodních objektů náležejících do určitých kategorií a proto mají být správně vnímány v těchto kategoriích. A musíme vědět, jak tyto aspekty přírody a přírodních objektů oceňovat v daných kategoriích.<sup>78</sup>

Vidíme zde tedy poměrně výrazný posun od základního požadavku na adekvátní oceňování přírodního environmentu, kterým bylo uznání, že se jedná *právě* o přírodní environment. Najednou vyvstává další důležitý požadavek, kterým je zodpovědný přístup k získávání relevantních znalostí o přírodním environmentu, máme-li být vybaveni a schopni ho odpovídajícím způsobem esteticky hodnotit. Opět se přitom jedná o myšlenku, jejíž původ můžeme vysledovat již v díle Ronalda W. Hepburna. Ten hovoří v podobném duchu o rozlišení adekvátních a neadekvátních složek estetického oceňování přírody. I u něj se vyskytuje rozlišení mezi povrchní a hlubokou zkušeností. Na rozdíl od Carlsona je ovšem díky výše popsané reinterpetaci ideje nezainteresovanosti schopen formulovat distinkci mezi estetickou a mimoestetickou zkušeností a díky pluralitě „sjednocování“ není omezen pouze na relevanci vědeckých deskripcí.

---

<sup>78</sup> Carlson, Allen. (2000). *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge., s. 52.

## 5. Malcolm Budd – Umírněný kognitivismus

Snaha vymezit specifika estetického oceňování přírody je v úvahách Malcolma Budda stejně jako u Allena Carlsona a implicitně u Ronalda Hepburna svázána logicky ještě se základnějším vymezením estetického oceňování a estetické zkušenosti obecně:

„Co to znamená esteticky oceňovat (*appreciate*) přírodu? Existuje vůbec něco takového jako estetické oceňování přírody? Tyto otázky odkazují na jedné straně k objektu a na straně druhé k typu oceňování: objektem je příroda a typem je estetické oceňování. Má-li odpověď něco vysvětlit, musí podat obojí, vymezení pole přírody i pojetí toho, co konstituuje estetické ocenění jednotlivých předmětů v tomto poli. Ačkoli se první část odpovědi jeví být nezávislou na části druhé, je zřejmé, že tu druhou nelze vytvořit bez ohledu (*informed by*) k té první<sup>79</sup>, neboť estetické ocenění přírody, jak tento pojem (*idea*) chápu, je estetickým oceněním přírody *jako přírody*.“<sup>80</sup>

Můžeme předeslat, že Budd věnuje stejně jako Hepburn a Carlson důkladnou pozornost rozlišení estetické zkušenosti *přírody*, na rozdíl od Carlsona, však společně s Hepburnem věnuje větší pozornost distinkci mezi estetickou a mimoestetickou zkušeností přírody. Zároveň, společně s Hepburnem, neodmítá kantovskou ideu nezainteresovanosti, ačkoli jej lze právem označit za „umírněného kognitivistu“.<sup>81</sup>

Budd na základě několika známých estetických teorií a samozřejmě pak svých vlastních závěrů vymezuje estetickou responzi následovně:

„Atraktivní pojetí estetična (...) představuje responzi, která je estetická potud, pokud je zaměřena na zakoušené vlastnosti objektu, povahu a uspořádání jeho částí nebo vzájemné vztahy těchto částí či aspektů a která zahrnuje pozitivní nebo negativní reakci pociťovanou vůči objektu vnímanému pro něj samotný, a nikoli pro uspokojení předchůdné touhy po existenci objektu daného druhu. To znamená responzi, jejímž určujícím faktorem je to, zda objekt sám o sobě je pro zkušenost žádoucí, či odpuzující.“<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Ve skutečnosti však nelze chápání pojmu přírody určit zcela bez ohledu k estetickým faktorům: žádanou distinkci mezi přírodním a ne-přírodním lze vést pouze vzhledem k účelu, kvůli němuž je požadována.

<sup>80</sup> Budd, Malcolm. (2002) *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on the Aesthetics of Nature*. Oxford University Press Inc., New York. S. 1.

<sup>81</sup> Kant, Immanuel. (1975) *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon. S. 57.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 14.

Vnímat nějaký objekt esteticky tedy, zjednodušeně řečeno, znamená vyhodnotit na základě jeho zakoušení, jak na nás působí, a to skrze naše smysly a bez předchozího očekávání, jak chceme, či nechceme, aby na nás objekt působil. Z prací dalších autorů věnujících se estetice víme, že k tomuto prostému smyslovému zakoušení se pak u vnímání např. uměleckých děl přidávají ještě druhotné informace o vzniku díla, jeho autorovi a další.<sup>83</sup> Nejinak je to u vnímání přírodních objektů – toto má právě definovat estetické hodnocení přírody *jako přírody*, které formuluje Budd.

### 5.1. Estetické zakoušení přírody *jako přírody*

„(...) naše estetická zkušenost s přírodním světem je často smíšená – je směsí estetické zkušenosti přírody jako přírody s dodatečným aspektem proměnlivého charakteru, založeným na lidském designu, účelu či aktivitě.“<sup>84</sup>

Toto jsou slova Malcolma Budda o zakoušení přírody, která již byla nějakým způsobem ovlivněna zásahem člověka.<sup>85</sup> V jeho pojetí estetická totiž platí, že ne každá estetická zkušenost založená na vnímání přírodního objektu je příkladem estetického oceňování přírody.<sup>86</sup> Považuje za zásadní rozdíl, zda konkrétní objekt (byť v každém z případů přírodního původu) zakoušíme s vědomím toho, z jakého prostředí pochází, či zda se soustředíme jen na jeho formální vlastnosti, bez zohlednění doprovodných vědomostí relevantních pro jeho klasifikaci jako součást přírody. Zjednodušeně řečeno, jeden a ten samý objekt<sup>87</sup> můžeme vnímat zcela odlišnými způsoby – vždy v závislosti na tom, zda v rámci jeho recepce a následného hodnocení budeme respektovat jeho přírodní původ, či nikoliv.<sup>88</sup> Doslova Budd říká: „Tudíž estetické oceňování přírody (jako přírody) musí být odlišeno od

---

<sup>83</sup> Viz. například článek: Walton, Kendall L. „*Categories of Art*“. In: *The Philosophical Review*, Vol. 79, No. 3 (Jul. 1970), 334-367.

<sup>84</sup> Viz výše, s. 7.

<sup>85</sup> To v dnešní době platí v podstatě na většinu přírody, se kterou běžný člověk přijde do styku. Zbytky čistě panenské přírody zůstávají v nenarušeném stavu právě proto, že jsou člověku a jeho působení špatně dostupné.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 1.

<sup>87</sup> Myšleno zde v širokém významu tohoto slova. Nemusí se tedy jednat skutečně o fyzický objekt, ale především o objekt našeho estetického zájmu – tím se může stát stejně tak obraz (jako příklad uměleckých děl), strom, hora, či časově omezený jev, jako například západ slunce, či vlnobití oceánu (zástupci přírodních objektů estetického oceňování).

<sup>88</sup> Znovu se nabízí odkaz k práci Kendalla Waltona o kategoriích umění, viz. předchozí kapitola věnovaná Allenu Carlsonovi. Pokud bychom se podívali na toto Buddovo prohlášení skrze optiku Waltonovy teorie, toto „uvědomění si přírodního původu oceňovaného objektu“ v podstatě znamená zařazení tohoto objektu do správné kategorie.



oceňování přírody jako artefaktu.<sup>89</sup> Pro takovou responzi, má-li učinit zadost svému objektu zájmu, tedy přírodě, je klíčové vědomí toho, že objekt který vnímáme, je právě přírodního původu. Tedy že nevznikl „uměle“, zásahem člověka, ale přírodními procesy. Budd samozřejmě nevyklučuje právě u smíšených objektů, tj. těch, které jsou směsí přírodního a artefaktuálního, vnímat je dvojitým způsobem:

„Nicméně, přestože se přírodní objekt často nenachází ve svém přirozeném stavu, přirozeném místě či prostředí, nebo povstává pouze díky lidskému plánu či jako záměrný nebo nezáměrný důsledek lidské činnosti, přestože se nachází na místě skládajícím se sice z přírodních objektů, avšak nikoli přirozeně vzniklém, popř. sousedí nebo je obklopen ne-přírodními objekty, nebo je umístěn tam, kde je, člověkem, nikoli přírodou, nic z toho nezabraňuje takovému objektu, aby byl oceňován esteticky jako přírodní a neznámá to, že jeho ocenění musí být smíšené.“<sup>90</sup>

Pokud bychom k přírodním objektům přistupovali prizmatem lidského vlivu, těžko by se jim jako objektům naší responze a následného ocenění mohlo dostat patřičného hodnocení pro to, čím skutečně jsou. Zároveň je ale potřeba rozlišovat mezi výše popsaným setkáním s přírodním objektem, do něhož nějakým způsobem zasáhl lidský faktor, a objektem čistě přírodním. „Protože to, zda je objekt přírodní neznámá to samé, jako to zda jsou ostatní aspekty situace či ostatní vlastnosti daného objektu přírodní, a je možné, v různých případech s většími či menšími obtížemi, zaměřit naši pozornost pouze na to, co je přírodní.“<sup>91</sup>

Jak ale přesně definovat proces estetického zakoušení a oceňování přírody? Co nám estetická zkušenost přírody může nabídnout – co je to „něco“ navíc, co nám dodá vědomí toho, že vnímáme přírodní objekt a ne lidské dílo? Je jistě možné nahlížet naplavené dřevo jako pouhý objekt, vytržený ze svého kontextu, a můžeme i tak obdivovat hladkou strukturu jeho povrchu a ladně zatočený tvar. Ale ve chvíli, kdy si uvědomíme procesy, které vedly k tomu, že dnes toto dřevo vypadá právě tak, jak vypadá, získává dle Budda naše zkušenost něco navíc. Když si uvědomíme, jak dlouho musela voda povrch dřeva omývat, až jeho kůra ztratila na drsnosti a získala svou současnou hladkost, a že ještě před tím, než se tento strom zlomil a spadl do vody roky rostl a mohutněl, z malého stromku až ve vzrostlý strom se silným kmenem a větvemi, jejichž části před sebou vidíme dnes – to je stav uvědomění kdy můžeme říct, že

---

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 8.

prožíváme estetickou zkušenost přírody *jako přírody*. Důvodem je základ, který poskytuje příslušná deskripce, vycházející z přírodovědných znalostí. Tato Buddem prosazovaná závislost našeho vnímání a oceňování na příslušném popisu se nejen zařadí do linie Hepburnových estetických „vidění jako“, ale připomene i Carlsonovy „akty aspektace“:

„V určitém smyslu to, co zakoušíme, je-li objekt zakoušen v rámci jednoho popisu, není to samé jako to, co zakoušíme, je-li objekt zakoušen v rámci jiného, nesrovnatelného popisu. Jinými slovy, naše zkušenost objektu je citlivá vzhledem k tomu, jako co tento objekt zakoušíme v tom smyslu, že zkušenost v rámci jednoho popisu vykazuje odlišnou fenomenální stránku než zkušenost v rámci jiného, nesrovnatelného popisu. Kromě toho popis, v jehož rámci cosi zakoušíme, určuje (*constrains*) kvality, které se nám mohou na objektu ukazovat, tj. že se objekt může jevit jako objekt druhu spadajícího pod určitý popis; a tudíž kvality objektu vnímatelné v rámci jednoho popisu nemohou být vnímatelné v rámci popisu odlišného.“<sup>92</sup>

Je tedy zřejmé, že naše estetické ocenění přírody je závislé na a kontextech, v nichž probíhá, i se podle nich proměňuje. Jaká míra a jaký druh vědomostí je však potřeba pro to, aby byla naše estetická zkušenost přírody realizací estetické hodnoty přírody *jako přírody*?

## 5.2. Estetická zkušenost přírody versus umění

Vzhledem k myšlenkovému odkazu, ze kterého Budd (stejně jako Carlson) vychází, a kterým jsou primárně estetické úvahy Ronalda W. Hepburna, je pro zodpovězení výše uvedené otázky důležité opět srovnání mezi estetickým oceňováním přírody a umění.

Stejně jako Hepburn a po něm Carlson, i Budd vnímá ve srovnání těchto dvou situací zásadní rozdíly. Mimo jiné tvrdí, že: „(...) soudy o přírodní kráse se vyznačují určitým druhem svobody a formou relativity, která se netýká soudů o umělecké hodnotě.“<sup>93</sup> Budd označuje umělecké dílo za úspěšné a krásné v případě, že v rámci jeho estetického zakoušení ho vyhodnotíme jako poskytující adekvátní řešení problému nastolenému v rámci jeho estetického omezení, tedy konkrétního uměleckého stylu.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 92.

Toto ovšem není možné uplatnit, jak víme, na přírodní objekty. V první řadě není možné v přírodě pevně vymezit styly tak, jak je tomu ve světě umění. Základní překážkou je pochopitelně fakt akcentovaný opakovaně již v předešlých kapitolách, na kterém se všichni rozebíraní autoři shodují, že příroda není výstupem lidské tvorby. Snažit se ji tedy svázat pevně definovanými pravidly tak, jak to činíme s uměním, by šlo přímo proti její bytostné povaze. I v případě, že bychom se o to pokusili, narážíme podle Budda na překážku jiného druhu. A sice že v případě přírody by se *vždy* dal najít či definovat takový styl, aby v jeho rámci konkrétní přírodní objekt splňoval nárok řešení jeho formálního problému. Takové řešení by ale nutně bylo irelevantní, vzhledem k tomu, že by se pro každý přírodní objekt či jev dala vymyslet adekvátní kategorie, ve které by se pak dal označit za krásný. Navíc, jak Budd podotýká, to, že je možné přírodu nahlížet určitým způsobem ještě neznamena, že bychom ji tak také nahlížet měli, resp. že je takové vnímání adekvátní. Pokud by toto platilo jako legitimní řešení, celé usilování o nalezení adekvátního přístupu a hodnocení přírody by vůbec nebylo potřeba. Stačilo by, že jsou nám známy postupy estetického hodnocení uměleckých děl a ty bychom mohli bez jakéhokoliv dalšího problematizování uplatnit i ve vztahu k přírodě. Slovy Malcolma Budda: „(...) fakt, že je možné přistupovat k přírodním objektům jako by to byla umělecká díla neznamena, že k nim tak skutečně přistupujeme, či bychom přistupovat měli, když je zakoušíme jako krásné.“<sup>95</sup> Tato alternativa je v přímém kontrastu s Buddovým přesvědčením, že máme-li docílit odpovídajícího estetického ocenění přírodních krás, základem naší zkušenosti musí být především vědomí přírodního původu hodnoceného objektu či jevu. Upustíme-li od této základní podmínky, či uchýlíme-li se dokonce k nahlížení přírody, jako by byla uměním, nutně dojdeme k chybnému závěru a k vynesení neadekvátního estetického soudu.

S Carlsonem se Budd navíc neshoduje ve výkladu Waltonovy teorie o estetických kategoriích.<sup>96</sup> Budd se vymezuje vůči tezi, že objekty skutečně inherentně mají určité relevantní formální vlastnosti a to, že je ne každý vnímatel objeví, je způsobeno „pouze“ zařazením objektu do chybné estetické kategorie.<sup>97</sup> Podstatný nedostatek Waltonova konceptu vidí také v určení vlastností jako stálých, neměnných, pevně daných. To může sice platit pro některé druhy uměleckých děl, upozorňuje Budd, ovšem nikoliv pro předměty přírodního původu, které jsou ze své podstaty proměnlivé a především pomíjivé. Vzhledem k této

---

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 106.

<sup>96</sup> Walton, Kendall L. „*Categories of Art*“, In: *Philosophical Review*, 1970, vol. 79, pp. 334–67.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 107.

proměnlivosti musí být nutně i jejich estetické vlastnosti proměnlivé a jako k takovým bychom k nim měli přistupovat.<sup>98</sup>

Na rozdíl od uměleckých děl, přírodní objekty také nemají jen jeden „ideální stav“ dokončenosti, ve kterém je záhodno je zakoušet a hodnotit. V různých fázích svého vývoje a procesu obměny mohou dosahovat různých, kvalitativně neporovnatelných stupňů dokonalosti. To samé se o uměleckých dílech v naprosté většině říct nedá, zpravidla totiž jejich autor při tvorbě usiluje o docílení stanovené finální podoby, kterou dílu v rámci vize jeho vzniku přiřkl.<sup>99</sup> Popsané rozdíly je možné ilustrovat na konkrétním příkladu:

Představme si, že jsme se právě vrátili z výstavy obrazů. Výstava na nás udělala dojem, jednotlivá díla jsme hodnotili kladně, přisoudili jsme jim vysokou estetickou, potažmo i uměleckou hodnotu a celková koncepce na nás také udělala dojem. Při nejbližší příležitosti se o tento svůj zážitek podělíme s přáteli, kterým doporučíme nejen výstavu jako takovou, ale rovnou je upozorníme i na pár vybraných obrazů, které na nás obzvlášť zapůsobily. V rámci dalšího společného setkání se pak zeptáme, zda se jim výstava také líbila a budeme společně rozebírat i ona konkrétní silně působící díla. Podle Buddova tvrzení, (které, dá se říct, vychází z pozorování a analýzy běžné reality a každodenní praxe) vyplývá, že nebudeme mít s přáteli žádný zásadní problém v tom, shodnout se na hodnocení výstavy, ať už pozitivním, či negativním. Toto tvrzení samozřejmě předpokládá stejnou nebo velmi podobnou schopnost nahlížet daná díla ve správných kategoriích, což zase předpokládá odborné znalosti z dějin, případně teorie umění. Tato modelová situace je ale poměrně pravděpodobná. Dá se předpokládat, že jako přátelé máme podobné zájmy, případně se pohybujeme ve stejných intelektuálních kruzích. Výstava jako taková je navíc izolovaný svět sám pro sebe, obrazy svá místa standardně nemění, podmínky pro jejich zakoušení a následné hodnocení jsou také stále stejné. Jediné, co by mohlo naši zkušenost výrazněji odlišit by mohlo být naše momentální duševní rozpoložení, případně fakt, že v rámci jedné návštěvy bylo v expozici diváků více, ve druhém případě méně, či naopak. Podstatné je, že chceme-li se objektivně o výstavě bavit, pravděpodobnost, že jsme v rámci její návštěvy měli stejné podmínky pro její recepci, je poměrně velká.

---

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>99</sup> Výjimku mohou tvořit např. díla vznikající v rámci land-artu, která jsou do určité míry na pomezí umění přírody. Umělec se pochopitelně i v takových případech snaží dílu vtisknout svou vizi o jeho finální podobě, ovšem přírodní prostředí jeho umístění pak také dílo ovlivní a to ve výsledku mnohdy mnohem zásadnějším způsobem, než jeho autor, který ho tam na začátku umístil.

V estetické zkušenosti přírody, či přírodních objektů je tomu ale jinak. Výchozí situace přitom může být obdobná – o víkendu jsme byli na výletě v přírodě a turistická trasa nás mimo jiné zavedla na vyhlídku, kde byl nádherný pohled na krajinu. Navíc jsme šli i loukou, na které kvetly první jarní květy a začínaly bzučet včely, jednoduše jsme prožili celkově pozitivní estetickou zkušenost, o kterou bychom se rádi podělili se svými přáteli. Stejně jako v příkladu s výstavou, doporučíme výlet na stejné místo, cestu po těch samých turistických stezkách, kterými jsme šli my. Přátelé na výlet vyrazí a na dalším setkání máme všichni zájem výlet i s jeho avizovaným zlatým hřebem probrat a zhodnotit. Zde je ale všechno jinak, než tomu bylo u výstav uměleckých děl. Ukáže se, že zatímco během našeho výletu bylo krásné jarní počasí, svítilo slunce, obloha byla bez mráčku, bylo vidět široko daleko a kvetly květiny, o měsíc později, kdy ten samý program absolvovala druhá skupina, bylo vše naopak. Bylo sychravo, pod mrakem, padla mlha, takže na vyhlídce nebylo kromě dřevěného ohrazení plošiny nic vidět, květy na louce už byly odkvetlé, zato byla plná bzučících komárů. Stezka byla rozbahněná a na konci plná louží, protože se dalo do deště.

Dojde v tomto případě ke shodě na kvalitách dané estetické zkušenosti? Stěží. Přesto to ale neznamená, že jeden zážitek musí být nutně pouze pozitivní a druhý pouze negativní. Rozdíly v prožitku mohly být daleko menší, i v takovém případě by ale s největší pravděpodobností nedošlo ke shodě. Jak vyplývá z Buddova komentáře, základní charakteristikou přírody je její nekončící vývoj. Jak bychom ji mohly srovnávat s ucelenými a uzavřenými uměleckými díly, když už v samotném její názvu nalézáme kořen slovesa „rodit“, jež představuje nejzásadnější změnu v životě všech tvorů a přeneseně i všeho přírodního. Toto je skutečnost, kterou si musíme ve vztahu k přírodě neustále připomínat. A mimo to, že si budeme uvědomovat tuto zásadní skutečnost, je také třeba ji nahlédnout nikoliv jako omezení, ale jako výhodu a příležitost k neopakovatelným estetickým zážitkům. Zde tedy nalézáme jasný odkaz k Hepburnovi a jeho přesvědčení, že příroda nám může zprostředkovat zásadním způsobem obohacující prožitky, které nám umění nabídnout nemůže.

Buddův závěr je proto následující: „Estetické oceňování přírody je díky tomu obdařeno svobodou, která je upřena uměleckému oceňování: ve sféře přírodního světa máme volnost ohraničovat dílčí prvky jak se nám líbí, zaujmout jakoukoli pozici a pohybovat se kdykoliv jakýmkoliv směrem (...) aniž by tím vznikla hrozba nepochopení.“<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 108.

### 5.3. Potřeba relevantních znalostí o přírodě jako předmětu našeho estetického zájmu

Budd se přiklání k názoru, že čím více o daném objektu, přírodním jevu, či environmentu víme, tím lépe. „Čím je toto porozumění širší, tím více materiálu k proměně osobní estetické zkušenosti přírody je k dispozici. Z toho plyne, že lidé mohou při vnímání přírodních fenoménů zapojit rozdílnou, povrchní či hlubokou, úroveň znalostí. (...) Proměna naší zkušenosti nastává, když získané relevantní poznání s sebou přináší možnost různorodých estetických ocenění přírody a těch druhů estetické emocionální responze, které jsou jinak nedostupné.“<sup>101</sup> Při určité míře odborných vědomostí může ale také vyvstat problém, a sice že se do popředí zkušenosti dostanou *pouze* odborné informace o úkazu, který máme před sebou, a náš prožitek už nadále nebude udržitelný v modu estetické zkušenosti. Budd uvádí mimo jiné příklad bouřkového mraku.<sup>102</sup> Zajisté je pro řádné pochopení daného jevu na obloze potřeba vědět, že se jedná o mrak. Všichni lidé také s největší pravděpodobností budou disponovat vědomostmi o tom, že z mraků (tedy alespoň některých) prší. Pokud ale rovnou na obloze rozeznají bouřkový mrak, probíhající prožitek se může změnit. Tato změna může být díky našim vědomostem pozitivní, například když si uvědomíme síly a tlaky, které se v mraku kumulují a reagují a tím z něj dělají to, co je, tedy právě bouřkový mrak. Kromě údivu a snad i obdivu nad tím, co se před našima očima uvnitř masy mraku odehrává a co to znamená, může ale nastat i jiná situace. Ve chvíli kdy si uvědomíme, že z toho fantaskně tvarovaného a dramaticky zbarveného shluku vláhy, který obdivujeme na obloze, se každou chvíli může spustit dešťová průtrž, hrozí, že praktické zaměření převáží nad tím estetickým a my se raději rychle vydáme hledat přístřešek a probíhající estetický prožitek opustíme.

Jak sám Budd říká, jakkoliv jsou tyto proměny naší estetické zkušenosti na základě uvědomění si podstaty přírodních jevů, případně objektů, které pozorujeme, zásadní, tato změna nemusí nutně znamenat zvýšení našeho estetického potěšení z daného prožitku.

„To však neznamená, že subjekt díky poznání povahy fenoménu vždy získává schopnost proměnit svou zkušenost světa a snadněji obohacuje své estetické poznání. (...) Aby poznání povahy přírodního fenoménu mohlo ovlivnit proměnu osobní estetické zkušenosti, musí jít o takové poznání, které je schopno prostoupit a formovat vnímání fenoménu v tom smyslu, že

---

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 21.

to, *jako* co daný fenomén vidíme, je odlišné od toho, jako co jej vidí ten, kdo postrádá toto nezbytné poznání.“<sup>103</sup>

Z toho, jak Budd dále vyvozuje, vyplývá plně význam naší schopnosti správně identifikovat, co za přírodní jev – respektive alespoň přírodní druh – sledujeme a tím i uvědomění si toho, jaké je jeho pozadí. Pokud bychom totiž naši estetickou zkušenost s konkrétním objektem zakládali na chybném zařazení, po nahlédnutí našeho přehmatu bychom ji podle Buddovy argumentace museli odmítnout jako mylnou (byť by to mělo znamenat odsouzení hodnotné, pozitivní zkušenosti).<sup>104</sup> Z tohoto důvodu jsou tedy znalosti o přírodních fenoménech klíčové pro naši estetickou zkušenost a hodnocení téhož.

#### **5.4. Žádoucí míra vědomostí pro optimální estetický prožitek**

Z výše uvedených argumentů Buddovy teorie o estetickém oceňování přírody na základě uznání její přírodnosti lze bez větších potíží vyvodit závěr, že patří, stejně jako Hepburn a Carlson, mezi zastánce kognitivní větve estetického uvažování. Environmentální estetika v jeho podání představuje uvědomělý směr nahlížení přírody skrze respekt k její výjimečnosti, k výjimečnosti její podstaty. K tomu patří také zjištění relevantních informací popisů zakoušených objektů a jevů, se kterými se v přírodě setkáváme. Jak již bylo popsáno výše, jsou to právě více či méně odborné vědomosti, které proměňují naši estetickou zkušenost přírody z neurčitého obecného vjemu založeného převážně na smyslově dostupných formálních kvalitách zakoušeného objektu v poučené, obecně uplatnitelné hodnocení. Máme-li ale porovnat tento přístup s teorií Allena Carlsona rozebíranou v předchozí kapitole, jsou zde patrné rozdíly. Sám Budd se vůči němu definuje následovně: „(...) představa estetického oceňování přírody jako přírody – jako toho, co příroda doopravdy je – neznamena, že každý přírodovědný fakt o přírodním objektu, a zvláště jeho role v ekosystému, je relevantní pro estetické ocenění tohoto objektu a že proto musí být brán v potaz, pokud ono estetické ocenění daného přírodního objektu nemá být pomýlené či povrchní.“<sup>105</sup> Stejně jako u Carlsona, i v teorii Malcolma Budda patří určujícím informacím o zakoušených podnětech důležité místo. Nedá se ovšem mluvit o tom, že by je oba autoři vnímali stejně. Budd je v tomto ohledu značně umírněnější a dostává se tak blíže Hepburnově pojetí.

---

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 106.

Zatímco v Carlsonově podání je správné zařazení do estetických kategorií přímo závislé na zařazení do správných přírodovědných (tedy v podstatě vědeckých, v každém případě odborných) kategorií, a tato identifikace včetně určení konkrétní role v daném ekosystému je nutnou podmínkou pro adekvátní ocenění konkrétního objektu, u Budda tímto estetický prožitek takto nekompromisně podmíněn není.<sup>106</sup> Hodnota oceňovaného objektu podle něj totiž závisí i na jiných faktorech.

### 5.5. Modely estetického oceňování přírody

Stejně jako Allen Carlson ani Malcolm Budd neuznává jako ideální objektový model hodnocení přírody a přírodních objektů. Hlavním argumentem je i zde fakt, že se zaměřuje pouze na jednotlivé objekty vytržené z kontextu, z jejich přirozeného prostředí. Oponuje ovšem Carlsonovi v tom, že by byl zásadní problém pouze ve vytržení objektů z prostředí jejich vzniku a formování jejich estetických kvalit. Budd tvrdí, že i pouze na základě formálních kvalit objektu můžeme usoudit na okolnosti a proces vzniku konkrétního objektu. Pochopitelně má na mysli spíše jednoznačné případy, kdy do procesu analýzy vstoupí i naše vědomosti a umožní nám tak usoudit, nebo alespoň odhadnout, jaké síly zakoušený objekt tvarovaly (např. již uváděné vyplavené dřevo, oblázek, ulita korýše).<sup>107</sup> Chybné zařazení přírodního objektu ke kterému by mělo podle Carlsona dojít kvůli zmatení způsobeném právě vytržením z prostředí vzniku Budd vnímá jako nepřesvědčivou hrozbu.<sup>108</sup>

Základní rozdíl, který vzdaluje Buddův umírněný kognitivismus od Carlsonova striktnějšího pojetí a který Budda naopak přibližuje k Hepburnovu postoji, spočívá v Buddově kladném postoji vůči myšlence nezainteresovanosti v její kantovské linii. Jestliže totiž víme, co činí naše estetické oceňování přírody estetickým oceňováním přírody *jako přírody* (relevantní popisy a informace), co jej činí *estetickým* oceňováním přírody jako přírody? Připomeňme, že Carlson jednoznačnou a srozumitelnou odpověď na tuto otázku nepodává.

Jak již bylo uvedeno v úvodu této kapitoly, pro Budda atraktivní pojetí estetická představuje responzi, která je estetická pokud je zaměřena na zakoušené vlastnosti objektu, povahu a uspořádání jeho částí nebo vzájemné vztahy těchto částí či aspektů a která zahrnuje pozitivní nebo negativní reakci (*reaction*) vůči objektu vnímanému pro něj samotný (*considered in*

---

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 106.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 133.



*itself*). Takové pojetí platí pro přírodu i umění, připouští estetické ocenění sportu, žonglování, cirkusových výstupů, nábytku, oděvu, vína, automobilů, strojů a nástrojů všeho druhu, stejně jako mnohého dalšího; nediskriminuje určité druhy vnímatelných vlastností ve prospěch druhů upřednostňovaných; neomezuje estetickou zkušenost na malou skupinu kategorií (jako je zkušenost krásného a vznešeného).

Idea nezainteresovanosti je zde zřetelně přítomná – Budd nezapomíná připomenout, že pokud jde o toto pojetí estetična, pak „to znamená, že estetická libost je „nezainteresovaná“ v Kantově smyslu (Srov. Kant 1975; §2)<sup>109</sup>. Navíc, podobně jako u Hepburna, Budd přijímá tuto myšlenku definující distinkci mezi estetickým a mimoestetickým rámcem koncepce, která uznává obsaženost jistého druhu pojmového určení v rámci estetického prožitku vůbec.

Pokud jde tedy o srovnání všech tří koncepcí, výchozí Hepburnovy a dvou forem environmentálně-estetického kognitivismu, lze zdůraznit na závěr dva body. Za první, všechny korigují tradiční pojetí estetična přijetím určité formy kognice do procesu estetické prožitku. Za druhé, klíčovým rozdílem, který staví na jednu stranu Hepburna s Buddem a na druhou Carlsona, je vztah k tradičnímu definičnímu rysu estetična, k ideji nezainteresovanosti. Zatímco Carlson ji neoprávněně spojuje výhradně s objektovým a krajinným modelem, vinou toho zavrhuje a tím ztrácí možnost odlišení estetického a mimoestetického rozpoznávání, Hepburn s Buddem si dokáží představit volnější interpretaci, která je slučitelná s jejich kognitivismem. Tím se jejich teorie jeví komplexnější a přesvědčivější, neboť tvrdí, že dokáží vysvětlit to samé co Carlsonův přírodní environmentální model, ale také ještě něco navíc.

---

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 46.

## 6. Závěr

Měli jsme možnost seznámit se se třemi významnými zástupci kognitivistické větve environmentální estetiky. I přes mnoho shodných bodů, které se dají v díle všech probíraných autorů nalézt – především uznání přírody jako zdroje plnohodnotné estetické zkušenosti a také význam relevantních informací pro její adekvátní oceňování, vyvstaly i poměrně zásadní rozdíly.

Hlavní rozdíl bylo možné pozorovat v přístupu k myšlence nezainteresovanosti. Zatímco Budd a Hepburn pro ni ve svých teoriích mají místo, Carlson ji zásadně odmítá. Primárně klade důraz na zařazení zakoušených objektů do správných kategorií, i za cenu toho, že takto striktní přístup hrozí přenesením pozornosti z estetického zakoušení na vědeckou kategorizaci.

Z tohoto důvodu má ovšem Carlson jako jediný problém vymezit rozdíl mezi oceňováním přírody a estetickým oceňováním přírody. Teorie Hepburna a Budda se tedy zdají být ve vztahu k *estetickému* oceňování přírody *jako přírody* adekvátnější.

## 7. Použitá literatura

BELL, Clive. (1979) "Formal Qualities in the Natural Environment". In: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 13, pp. 99 – 114.

BERLEANT, Arnold a HEPBURN, Ronald W. *An Exchange on Disinterestedness* [online]. [cit. 2015-05-25]. Dostupné z: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=209#FN4link>

BUDD, Malcolm. (2002) *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on the Aesthetics of Nature*. Oxford University Press Inc., New York.

BURKE, Edmund. (1958) *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton. London: Routledge and Kegan Paul.

CARROL, Noel. (1995) "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History". In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, pp. 393 – 400.

CARLSON, Allen. (2000). *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge.

DEWEY, John. (1958) *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's Sons.

GODLOWITCH, Stan. (1994) "Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics". In: *British Journal of Philosophy*, II/I, pp. 15 – 30.

HEPBURN, Ronald W. (1984) *"Wonder" and other essays: eight studies in aesthetics and neighbouring fields*. Edinburgh: University Press, viii, 192 p. ISBN 08-522-4488-6.

KANT, Immanuel. (1975) *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.

STOLNITZ, Jerome. (1978) "The Aesthetic Attitude" in *The Rise of Modern Aesthetics*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 4., pp. 409-422.

WALTON, Kendall L. „Categories of Art“, In: *Philosophical Review*, 1970, vol. 79, pp. 334–67.

WIMSATT, William K. a BEARDSLEY, Monroe C. (1954) *The Intentional Fallacy*. In: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky Press

ZANGWILL, Nick. (2001). *Formal Natural Beauty*. Proceedings of the Aristotelian Society, Volume 101, Issue 1, pp. 209–224