

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Katedra estetiky



DIPLOMOVÁ PRÁCE

Estetická zkušenost přírodního prostředí u Yi-Fu Tuana a
Ronalda Williama Hepburna

The Concept of the Aesthetic Experience of the Natural
Environment in Yi-Fu Tuan and Ronald William Hepburn's
Thinking

Praha 2014

Vypracovala: Michaela Vostatková

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

Poděkování

Na prvním místě bych chtěla srdečně poděkovat Mgr. Ondřejovi Dadejkovi, Ph.D. za přínosné rady, trpělivost a odborné vedení diplomové práce. Také děkuji Martinovi za jeho pomoc s překlady a stylistickou úpravou. Rodičům děkuji též za trpělivost a především za morální podporu po celou dobu mých studií.

Čestné prohlášení

Čestně prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala sama, a to na základě uvedené literatury a dalších pramenů.

V Praze dne 20.5.2014.

Podpis.....

ABSTRAKT

Tématem této diplomové práce je estetická zkušenost přírodního prostředí, vycházející z pojetí Yi Fu Tuana a Ronalda Williama Hepburna. Skrze komparaci jednotlivých přístupů poukazuje na to, jak se oba autoři snaží svým osobitým způsobem zdůvodnit specifičnost estetické zkušenosti přírody a podtrhnout tak její důležitou a nezastupitelnou roli, kterou v našem životě bezesporu hraje. Práce nejprve nastiňuje základní myšlenkové pole environmentální estetiky vznikající v druhé polovině dvacátého století, v rámci které oba autoři předkládají širokou paletu názorů, které se vzájemně prolínají. Yi-Fu Tuan vyzdvihuje především čistý, ničím neohraničený prožitek přírodní krásy, zatímco podle Hepburna bychom měli v našem estetickém oceňování přírody uznat smyslové i myšlenkové komponenty. Přestože jsme přírodu sami nevytvořili, máme o ní mnohé poznatky, které se podle Hepburna mohou, a dokonce by měly promítat do našeho hodnocení přírodního prostředí. Dokud si toto neuvědomíme, nemůžeme náležitě hodnotit a oceňovat přírodní prostředí, a odlišit jej tak od oblasti umění.

KLÍČOVÁ SLOVA

Přírodní prostředí, umění, topofilie, estetická zkušenost, oceňování přírody, krajina, scenérie, Yi-Fu Tuan, Ronald W. Hepburn.

ABSTRACT

The topic of this dissertation is the aesthetic experience as it relates to our natural environment. This concept, while first established in the mid-20 century, is explored and expanded on, by both Yi-Fu Tuan and Ronald William Hepburn. This work will show how both philosophers are concerned in their special way in substantiating the specific attributes of the aesthetic experience with nature, and to further accent the important role nature has in our life by comparing both their approaches. The text at first contours the fundamentals of environmental aesthetics at the time it was first established. Within this frame of environmental aesthetics, both Tuan and Hepburn introduced a wide range of ideas. The main task of this dissertation is to explore the ideas both philosophers have in common and show where their viewpoints differ. Yi-Fu Tuan accents the pure and frameless experience with nature, whereas Hepburn leads us to acknowledge the inherence of senses and thought components in our aesthetic appreciation of nature. According to Hepburn we did not create nature, but we have extensive knowledge about it; and therefore, we should project this into our appreciation of our natural environment. Unless we realize this, we are unable to properly appreciate and judge our natural environment and how it differs from our common belief in what is the artistic experience.

KEYWORDS

Natural environment, art, topophilia, aesthetic experience, appreciation of nature, landscape, scenery, Yi-Fu Tuan, Ronald W. Hepburn.

„Zatímco téměř všichni lidé cítí půvab přitahující je ke společnosti, někteří jsou mocně přitahováni přírodou.“

Henry David Thoreau

Obsah

Úvod.....	9
1 ENVIRONMENTÁLNÍ ESTETIKA JAKO NOVÉ A SVÉBYTNÉ ODVĚTVÍ ESTETIKY Z DRUHÉ POLOVINY DVACÁTÉHO STOLETÍ.....	12
2 YI-FU TUAN A ESTETICKÉ OCEŇOVÁNÍ ENVIRONMENTU.....	17
2.1 Yi-Fu Tuan, aneb Who is he?	17
2.2 Topofílie.....	21
2.2.1 Definice pojmu topofílie	21
2.2.2 Estetická dimenze pojmu topofílie a předmět pojmu topofílie	22
2.2.3 Kultura a životní prostředí jako určující faktory pro oceňování daného prostředí (člověk jako biologický organismus, sociální bytost a jedinečné individuum)	25
2.3 Estetické vnímání krajiny jako hra imaginace a jako náhlé odhalení nečekaného aspektu reality	30
2.3.1 Tuanův obecný akt aspektace, jako oceňování změní nápadného popředí.....	30
2.3.2 Hepburn a Tuan – poskytnutí příslušných hranic a specifických ohnisek estetické významnosti pro daný typ prostředí.....	36
2.3.3 Hra imaginace u Ronalda W. Hepburna, kvalita tajemna a metafyzična u Yi Fu Tuana a element snu v krajině Gastona Bachelarda	39
2.4 Paradigmata estetického oceňování přírodního prostředí	46
2.4.1 Objektový a scénérjní model.....	46
2.4.2 Estetické oceňování krajiny z hlediska užitku	51
2.4.3 Etické problémy v rámci postoje ke krajině a poukazání na důležitost ochrany přírody	53
3 RONALD W. HEPBURN A ESTETICKÉ OCEŇOVÁNÍ PŘÍRODY	59
3.1 Rozdílnost mezi přírodními a uměleckými objekty	59
3.1.1 Konstitutivní diference mezi divákem přírody a umění.....	59
3.1.2 Ohraničenost a neohraničenost uměleckého díla a přírodního objektu.....	60
3.1.3 Odlišnost prožitku uměleckého díla a přírodních objektů.....	62
3.1.4 Odlišnost estetického hodnocení umění a přírody	65

3.1.5	Hepburn: umění jako vhodný komparativní materiál pro estetickou zkušenost s přírodním prostředím.....	67
3.2	Od jednotlivých objektů k jednotě celku.....	68
3.2.1	Různá pojetí jednoty	68
3.2.1.1	Kontextuální komplexita.....	68
3.2.1.2	Humanizace či spiritualizace přírody	70
3.2.1.3	Zpřírodnění diváka	71
3.2.1.4	Neuchopitelnost celku a kontingence přírodního dění u Hepburna a Tuana.....	72
3.3	Pojem „uvědomění si“ u R. W. Hepburna	76
	Závěr	81
	Seznam literatury	85

Úvod

Vztahy mezi lidskou kulturou a přírodou mohou být zcela jistě různé, a to nejen s ohledem na kontext daný kulturním prostředím, ale také s ohledem na čas či historii. Příroda tedy „znamená něco jiného pro Evropana latinského středověku, pro nás, stejně jako pro naše současníky, žijící v civilizaci prozatím rovněž nedotčených oblastech amazonského pralesa.“¹ Málokdy si však uvědomujeme, jak těžké je vyvázat se z těchto historických a územně vázaných kontextuálních rámců, které nás v našem hodnocení přírody provázejí. Snaha nahlížet na přírodu objektivně či neutrálně, čili nezávisle na našich interpretačních aktivitách, je jakýmsi protimluvem a nepochopením podstaty přírody, která stojí v konfliktu s relativitou a omezeností našeho poznání.²

V naší současné západní kultuře se objevují dvě dominantní linie – věda a umění, které jsou významnými konstituenty významu vnímané přírody. Podle Allena Carlsona a Sheily Lintottové, dvou představitelů environmentální estetiky, vyplynul z dvojice krásných umění a novověké vědy závažný a podstatný důsledek pro estetické vnímání a oceňování přírody „Zatímco sekulární věda zásadním způsobem přispěla k ‚odkouzlení‘ přírody a objektivizovala ji v oblast zákonů a regularit bez dalšího významu či přesahu, krásná umění (především malířství a literatura) ji postupně znovu subjektivizovala.“³

Je nesporné, že právě věda a umění poskytly rámce naší schopnosti vnímat přírodu se specifickou libostí a potěšením, a to nikoli jako ze zdroje naší obživy či energie, nebo jako z důkazu přítomnosti Boha jako jejího stvořitele, ale pro ni samu – jako ryze přírodní. Avšak tušíme, že pro takovýto pohled na přírodu musí existovat nějaký svébytný prostor, který by nebyl redukovatelný pouze na umění či pouze na vědu, či který by pouze neoscilloval mezi těmito dvěma póly. Ať už jde o umění, o vědu či o kulturu, všechny tyto oblasti nám ve vztahu k přírodě kladou jakousi clonu, která znemožňuje překročit hranici, nastavenou právě naší zkušeností s uměním či s vědou v kontextu dané kultury. Všechny tyto oblasti však zároveň mohou rozšířit naše vnímání sítě vztahů o jakýsi vědecko-poznávací postoj k přírodě: „Věda nám o přírodě nepochybně říká něco velmi podstatného, nicméně se jí nepodařilo a

¹ DADEJÍK, Ondřej & STIBRAL, Karel. „Úvod: Krása, krajina, příroda“. V: *Krása – Krajina – Příroda I.: kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. O. Dadejík, K. Stíbrál (Eds.). Praha: Dokořán, 2009, s. 13.

² Ibid., s. 13.

³ Ibid., s. 14.

nedaří beze zbytku vysvětlit to, co nám o přírodě říká umění. Umění dokáže divy srovnatelné s vědou, nicméně chceme-li z něj udělat vědu, tzn. formalizovat či dokonce matematizovat postupy, jimiž těchto divů dosahuje, jsme pravděpodobně odsouzení k selhání. Navíc, ačkoli hrají obě tyto formy při konstrukci našich představ o přírodě zásadní roli, neustále zde přebývá estetická zkušenost se samotnou přírodou, zkušenost, kterou nelze redukovat na její vědecké poznání, ani na projekci naší zkušenosti s uměním.“⁴

Právě Tuan i Hepburn jsou stěžejními autory, kteří se snaží o možné alternativní přístupy k estetické zkušenosti s přírodou jako jedinečné a autonomní oblasti lidské zkušenosti a kladou si otázky, čím jsou přírodní objekty esteticky specifické a jakým způsobem k nim máme přistupovat. Tímto zároveň stvrzují důležitost přírody jakožto specifického prostředí, které hraje v našich životech nezastupitelnou roli.

Celá práce má charakter diskuze dvou mnohdy se protínajících a zároveň i odlišných přístupů autorů: Yi-Fu Tuana a Ronalda Williama Hepburna, přičemž jejich srovnání a zhodnocení je stavebním kamenem celé práce. Hlavními prameny budou texty samotných autorů – jedná se především o Tuanovu *Topofílii*⁵ a o *Kdo jsem já?*⁶, okrajově též užívám i jeho studii „Myšlení a krajina“⁷ a Hepburnův stěžejní text „Současná estetika a opomíjení přírodní krásy“⁸ a „Povrchní a hluboké v estetickém oceňování přírody.“⁹

Tato práce tedy sleduje jednotlivé přístupy autorů, podle kterých je následně rozdělena i do kapitol. První kapitola se snaží představit nově vznikající směr v druhé polovině dvacátého století – environmentální estetiku, a nastínit tak krátce celkové „podhoubí“ této snahy o nalezení nových a především vhodných způsobů uchopení přírodního estetična, o což usilovali i oba mnou vybraní autoři. Druhá kapitola se zabývá Yi-Fu Tuanem a jeho klíčovým pojmem *topofílie*, ze kterého celá práce původně vzešla, a vymezením klíčových pojmů, se kterými se v diplomové práci pracuje. Cílem je tak vytvořit přehled existujících chápání pojmů prostor, místo, krajina, příroda a s nimi spojené estetické hodnoty a postoje. Poté

⁴ DADEJÍK, Ondřej & STIBRAL, Karel. „Úvod: Krása, krajina, příroda“. V: *Krása – Krajina – Příroda I.: kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. O. Dadejík, K. Stíbrál (Eds.). Praha: Dokořán, 2009, s. 19.

⁵ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974.

⁶ TUAN, Yi-Fu. *Who am I? An Autobiography of Emotion, Mind, and Spirit*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

⁷ TUAN, Yi-Fu. „Thought and Landscape: The Eye and the Mind's Eye“. V: D.W. Meinig, (Ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes*. New York: Oxford University Press, 1979, s. 89-102.

⁸ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 285-310.

⁹ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 65-80.

následují kapitoly, kde jsou rozebrány jednotlivé přístupy Ronalda Williama Hepburna, které jsou opět v průběhu práce srovnávány s myšlenkami Tuana.

Mou snahou bylo vybrat dva autory, kteří budou v rámci environmentální estetiky tvořit netradiční, leč nikoliv nekomparovatelnou dvojici environmentalistů. Přičemž jeden z nich je Ronald William Hepburn jako klíčový zástupce, „otec“ environmentální estetiky a druhým autorem je Yi-Fu Tuan, který stojí na jakémsi pomyslném pomezí environmentální estetiky a humanistické geografie, v které je čelním představitelem a od něhož pochází základní koncepce vnímání místa.

1 ENVIRONMENTÁLNÍ ESTETIKA JAKO NOVÉ A SVÉBYTNÉ ODVĚTVÍ ESTETIKY Z DRUHÉ POLOVINY DVACÁTÉHO STOLETÍ

Donedávna zůstávala estetika přírody značně opomíjenou oblastí, na rozdíl od osmnáctého a části devatenáctého století,¹⁰ tedy převážně období romantismu. Jaké jsou však příčiny hlubokého propadu zájmu o přírodní estetiku a jeho následného znovuzrození?

Na vytlačení přírodní krásy z pozornosti novověkého člověka se z velké části podílely avantgardní směry v prvních desetiletích dvacátého století, jako jsou například futurismus či funkcionalismus.¹¹ Svou roli zde sehrála změna tradičního způsobu zobrazování, ale i značný obdiv k vědeckým objevům, k moderní technice a pokroku. Do padesátých let dvacátého století se pozornost evropské kultury zaměřuje spíše na sociální problémy spojené s tragickou válečnou zkušeností a krizí let třicátých. Zvrat nastává na konci šedesátých let dvacátého století, kdy se opět pomalu objevuje zájem o jednoduchost a přirozenost přírody. V tomto období se začínají formovat různá ekologická hnutí, neboť si lidé nově uvědomují stále sílící nebezpečí ekologické krize. Dříve obdivovaná auta, továrny, silnice se nyní dostávají do silného kontrastu k přírodě, v níž se opět spatřuje přirozenost a krásy. Také umění začíná více oceňovat estetické stránky přírody, což je způsobeno velkým rozvojem fotografie a filmu, díky nimž se ještě více prosazuje estetické posuzování krajiny u širokých vrstev. Nové typy vztahování se k přírodě se objevují i v nových uměleckých formách jako je akční umění, performance a především land art.¹²

V šedesátých letech dvacátého století došlo na poli estetiky k významnému počínu, a tím bylo vydání článku Ronalda W. Hepburna dnes známého pod názvem *Současná estetika a*

¹⁰ Na přelomu osmnáctého a devatenáctého století začala být estetika čím dál tím více chápána jako nauka o krásu v umění nebo později v některých oblastech výhradně jako filosofie umění. Přírodní krásno začalo být považováno vzhledem k umění za něco jemu podřazeného a tím pádem i nehodného zájmu. Většina teoretických spisů proto obracela svou pozornost především na umění, což trvalo až do druhé poloviny dvacátého století: „Hlavním a později výhradním zdrojem a prostorem pro rozvíjení lidské imaginace se stává estetický prožitek spojený s uměním, zatímco estetické prožitky spojené s přírodními objekty se na vyšší úroveň dostávají pouze tehdy, jestliže na jejich uchopování participuje ona uměním poučená imaginace. Přírodní krásno se až na některé výjimky opravdu stává, obzvláště s nástupem modernistické senzibility počátku dvacátého století, němou zásobárnou druhořadých estetických prožitků, a nikoli vzorem, jenž má být co nejvěrněji napodobován.“ DADEJÍK, Ondřej; ZUSKA, Vlastimil. „Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 37.

¹¹ Jak zdůrazňuje Ondřej Dadejčík, nežádejme o přírodní krásno bychom však měli chápat spíše jako příčinu než důsledek tendence k abstrakci. DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 3.

¹² STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005, s. 132-137.

opomíjení přírodní krásy,¹³ který ovlivnil budoucí vznik environmentální estetiky, dnes již prosadivšího se odvětví, které je přítomno ve většině publikací týkajících se soudobého estetického myšlení.¹⁴ Hepburn tímto textem upozorňuje též na skutečnost, že ještě v polovině dvacátého století byla estetika některými autory definována jako „filozofie umění“ či „filozofie kritiky“¹⁵ a do popisu a oceňování uměleckých děl se zapojily především analýzy jazyka i konceptů. Abychom se však dopátrali k tomu, jak došlo k onomu zvláštnímu posunu zájmu estetiky směrem k přírodě, neměli bychom věnovat pozornost filozofickým teoriím, ale spíše základním posunům v estetickém vkusu jako takovém. V Hepburnově textu zaznívá přímá kritika ignorace přírodního estetična jako svébytného a legitimního předmětu zkoumání, avšak mnohem zevrubněji se zaměřuje na vymezení jedinečného potenciálu, kterým příroda jako specifická oblast disponuje.

Právě takovéto myšlenky byly na konci šedesátých let minulého století stěžejní, neboť vyústily v nové a svébytné odvětví označované jako environmentální estetika.¹⁶ Tento nově chápaný pojem prostředí (environment) „měl nahradit jak pojem přírody ve smyslu nevnímání univerza všeho dění, tak pojem přírody jako krajiny ve smyslu vnímatelného

¹³ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 289-290.

¹⁴ Ronald William Hepburn (1927-2008), britský filozof a estetik, je znám především jako otec environmentální estetiky, neboť sehrál stěžejní roli nejen v jejím vzniku, ale také se významně zasadil o znovuoobjevení filozofického zájmu o estetiku přírody. Hepburn se narodil ve skotském městě Aberdeen, kde nejdříve studoval teologii se záměrem stát se knězem, avšak postupně stále více tíhl k filozofii. Ohniskem zájmu Hepburnových raných esejí se stává jeho kritický, avšak hluboký vztah ke křesťanství, přičemž se zaměřuje na vztah mezi estetickou a náboženskou zkušeností. V letech 1955 a 1960 vyučuje na Aberdeen University a mezi lety 1959-1960 hostuje jako profesor filozofie na New York University. Poté se vrací definitivně do Británie, kde nejdříve vyučuje v Nottinghamu a na konec až do odchodu do důchodu působí jako profesor na univerzitě v Edinburghu. Hepburnovou průlomovou studií je „Současná estetika a opomíjení přírodní krásy“, která poprvé vyšla pod názvem „Aesthetic Appreciation of Nature“ (*The British Journal of Aesthetics*, 2 (3), 1963), a následně byla přetištěna v antologii *Aesthetics in the Modern World*, (H. Osborne Ed., London, Thames and Hudson, 1968). Rozšířená verze tohoto textu se pod výše uvedeným názvem stala součástí antologie *British Analytical Philosophy* (B. Williams & A. Montefiore (Eds.), 1966), a v této podobě se stala známou. Později pak byla autorem začleněna jako úvodní kapitola do jeho souboru *‘Wonder’ and Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields* (1984). Hepburn ve své studii „Současná estetika a opomíjení přírodní krásy“ řeší především vzájemné vztahy mezi přírodními a uměleckými estetickými hodnotami, přičemž umění slouží Hepburnovi především jako vhodný materiál ke komparaci, využitelný pro konstruování chybějícího modelu estetického posuzování přírody. Druhým textem, jenž se jako jeden z prvních věnuje hlubokým příčinám a důsledkům neradostné situace přírodní krásy, je posmrtně publikovaná *Estetické teorie* Theodora Wiesengrunda Adorna (1970). Zde Hepburn popisuje zaměření Adornova pojetí na složitou situaci, v níž se nachází podle něj právě umění. V obou výše zmíněných textech vyvstává otázka po rozdílu mezi přírodní a uměleckou krásou. DADEJÍK, Ondřej. Otec environmentální estetiky: Ronald W. Hepburn. *Společnost pro estetiku* [online]. [cit. 2014-05-20]. Dostupné z <<http://www.estetikapol.cz/blog/2013/03/otec-environmentalni-estetiky-ronald-w-hepburn/>>.

¹⁵ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 285.

¹⁶ Její označení je odvozeno od environmentu – prostředí, přesto je však environmentální estetika soustředěna především na prostředí přírodní a náš vztah k tomuto prostředí. Oproti předchozí filozoficko-estetické tradice environmentální estetika považuje za zásadní pro estetický zážitek s přírodou i přírodovědecké znalosti. CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment”. V: Zahradka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 394.

výseku světa kolem nás.¹⁷ Výhodou tohoto pojmu je především jeho v podstatě neomezený rozsah, který lze zároveň „snadno specifikovat tak, aby jeho dílčí rámec odpovídal právě tomu prostředí, které máme v úmyslu esteticky posuzovat (přírodní environment divoké přírody, zemědělský environment, environment městských periferií, ale i environment zábavních parků, nákupních středisek, či dokonce jednotlivých kanceláří a bytových jednotek apod.).“¹⁸

Přírodní prostředí je vlastně pouze jedním z mnoha druhů environmentů, přesto však zůstává environmentem *par excellence*. Navzdory tomu, že se přírodní a kulturní složky – procesy i fenomény – mnohdy vzájemně prolínají a tím i ovlivňují,¹⁹ a že oblast estetiky přírody bude oblastí vždy člověkem interpretovanou a stává se tak součástí artefaktualizované přírody, neměli bychom ztrácet smysl pro uvedenou distinkci mezi přírodním a kulturním, neboť je „jedním ze základních předpokladů naší existence, a tudíž i vždy přítomným horizontem jakkoli posouvané hranice lidské kultury. V tomto smyslu zůstává příroda ‚environmentem environmentů‘, aniž bychom vykračovali mimo naši, tzn. kulturně vázanou lidskou perspektivu směrem k hypostazi ‚Environmentu‘ ve smyslu všeobjímajícího celku ‚Přírody‘.“²⁰

Environmentální estetika vznikla vlastně jako „jedna z reakcí na potřebu racionální argumentace ve věci neredukovatelnosti a validity našeho estetického vztahu k našemu životnímu prostředí, ať už je poměr kulturního a přírodního v daném případě jakýkoli.“²¹ Environmentální estetika umísťuje do centra svého zájmu především vzájemné vztahy mezi přírodou a společností, popřípadě ekologií a zevrubně zkoumá estetické aspekty prostředí, které nás obklopuje a oslovuje skrze všechny naše smysly, a které hraje i svou důležitou roli

¹⁷ DADEJÍK, Ondřej & STIBRAL, Karel. „Úvod: Krása, krajina, příroda“. V: *Krása – Krajina – Příroda I.: kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. O. Dadejík, K. Stibral (Eds.). Praha: Dokořán, 2009, s. 31.

¹⁸ KAPLICKÝ, Martin. „Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění“. V: *Krása – Krajina – Příroda I.: kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. K. Stibral, O. Dadejík (Eds.). Praha: Dokořán, 2009, s. 42.

¹⁹ Mnohdy esteticky oceňujeme přírodu skrze koncepty, které jsou platné pro oblast uměleckou, avšak přesto jsou jak estetika přírody, tak i umění, hodnotnými zdroji pro rozšíření a obohacení našich estetických zkušeností jako takových. Podobně je tomu i s vědeckými poznatky o přírodě, které vstupují do našeho hodnocení, a mají tak poněkud divergentní charakter, neboť si na jednu stranu díky nim můžeme povšimnout detailů, kterých bychom si bez náležitého vzdělání nevšimli, avšak zároveň nás naše vědomosti mohou připoutávat pouze k jednotlivým přírodním objektům, na úkor jiných, či na úkor prožitku celku: „Botanik specializovaný na určitou skupinu může při svém výletu do lesa snadno přehlédnout pro jednotlivé stromy, kapradiny či mechy, estetické kvality lesa jako celku.“ DADEJÍK, Ondřej & STIBRAL, Karel. „Úvod: Krása, krajina, příroda“. V: *Krása – Krajina – Příroda I.: kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. O. Dadejík, K. Stibral (Eds.). Praha: Dokořán, 2009, s. 17.

²⁰ DADEJÍK, Ondřej. „Environmentální estetika“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 380.

²¹ Dodejme, že přestože příroda nespadá pod jasně evidovatelnou oblast přírodovědných dat na základě nějaké určité metody, pomocí níž by se dala změřit, či zcela prozkoumat, nesvědčí to o tom, že bychom o přírodě nemohli vést diskusi podloženou racionálními argumenty. Ibid, s. 377.

v naší zkušenosti s určitým místem. Environmentální estetika také mimo jiné usiluje o změnu našeho stereotypního nahlížení na okolní přírodu pomocí již zajetých společenských mechanismů.

Uvnitř environmentální estetiky vznikají různé směry, které se mnohdy vymezují vůči tradičním estetickým pojmům a snaží se je různými způsoby zakomponovat do estetické dimenze environmentu, proto environmentální estetika rozhodně nepředstavuje názorově ucelený proud, neboť obsahuje celou škálu různých přístupů a interpretací. Společný problém však leží v otázce správného uchopení estetických kvalit, ať už přírodního či kulturního prostředí a snahy o odpovědi na tyto otázky vedou postupně k tzv. sebeuvědomění dané disciplíny a k snaze o její institucionální zakotvení.²²

Tento důležitý směr současného estetického zkoumání přírody si kladl za cíl odhalit estetické hodnoty u objektů, které byly doposud spíše v ústraní zájmu estetiky, či byly zcela přehlíženy a hlavně chtěl zabránit, aby se umělecká kritéria přenášela na hodnocení přírody a tím se stala podřízená umění.²³²⁴

Hepburn ve své době tvrdí, že současný nelichotivý stav, v kterém se nachází teorie přírodní krásy, je třeba napravit, a to hned ze dvou důvodů: za prvé se tím estetika či teorie vůbec zbavuje příležitosti zkoumat důležitý a značně komplexní soubor relevantních dat. Za druhé se v důsledku toho onen teorií ignorovaný soubor zkušeností stává postupně stále méně přístupný, neboť „nejsme-li schopni nalézt smysluplný jazyk, kterým bychom tyto prožitky popsali, bývají zakoušeny rozpačitým, nejasným způsobem, jako by mimo mapu, a co se nachází mimo mapu, je zřídka kdy navštěvováno.“²⁵ Nebude-li totiž rozvíjen a kriticky prozkoumán teoretický jazyk, který reflektuje a tím i spoluvytváří lidskou zkušenost s přírodním prostředím, může podle Hepburna dojít ke ztrátě obecné vnímavosti vůči přírodním i kulturním hodnotám.

²² DADEJÍK, Ondřej. „Environmentální estetika“. V: Zahradka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 375.

²³ KAPLICKÝ, Martin. „Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění“. V: *Krásy – Krajiny – Příroda I.: kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. K. Stibral, O. Dadejík (Eds.). Praha: Dokořán, 2009, s. 42.

²⁴ Právě Hepburn již v šedesátých letech minulého století upozornil na pozoruhodný fakt, že mnoho estetických prací z osmnáctého století, či ještě starších, se věnuje pojmu krásného, posvátného a malebného v přírodě (Přírodou Hepburn míní všechny objekty, které nejsou lidskými artefakty, a proto samozřejmě příroda zahrnuje i lidské bytosti.). Avšak v žádném z respektovaných antologií současné estetiky nelze nalézt jedinou stránku věnující se estetice přírody. Jejich prvotním zájmem je především umění a jen velmi zřídka se věnují přírodní krásě.

²⁵ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 298.

Takovým teoretickým jazykem pro zkušenost s přírodním prostředím je vlastně environmentální estetika, jakožto součást filozofické estetiky, která reflektuje a problematizuje stávající názory a postoje a vede ke zvažování nových způsobů k zachování recipročních vztahu mezi člověkem a jeho přírodním prostředím. Měli bychom si podle Hepburna skutečně uvědomit, že estetická kvalita prostředí, ve kterém žijeme, hraje v našich životech významnou roli. Jak však nalézt adekvátní model estetického oceňování přírodních i kulturních prostředí, na to by se právě měla snažit environmentální estetika odpovídat.

Jedním z důležitých autorů pro environmentální estetiku, snažící se nalézt takovéto odpovědi a podtrhnout důležitost prostředí, které nás obklopuje, je právě i Yi Fu Tuan, jehož teoretické práce protíná společné téma vztahu mezi člověkem a jeho prostředím – které zkoumá, reflektuje a snaží se o jeho porozumění. Tuan je bezesporu významným autorem, jenž se na jedné straně zasloužil o prosazování kulturní geografie, kterou nově propojoval s environmentálními myšlenkami, a na druhé straně byl považován za autora písňícího jaksi na okraji geografie, neboť se ve svých textech zabýval vlastním pozorováním lidských hodnot, postojů a zkušeností ve vztahu ke kultuře, prostředí, sobě samému, ale k i vesmíru, čili k emocionálním i duchovním rozměrům geografie. Tuan považoval zkoumání sebe sama za důležitý počáteční bod výzkumu geografie, a tím se odlišoval od většiny geografů, kteří směřovali spíše k co největší objektivitě výzkumu.

Podobně jako je zkušenost s odlišnými typy environmentů různorodá, a jako je vnímání přírodního prostředí mnohovrstevnaté,²⁶ tak se i pole environmentální estetiky široce dotýká mnoha úrovní. Přestože je environmentální estetika samostatnou vědní disciplínou se svými specifickými koncepty, problematikou a teoriemi, čerpá však z oblastí ležících mimo ni, tedy především z filozofie, antropologie, psychologie, literární teorie a kritiky, kulturní geografie a také z umění.²⁷ Z tohoto důvodu tak environmentální estetika představuje významnou součást nejen estetiky jako takové, ale i celé společnosti, neboť náš zájem o přírodu s sebou pochopitelně nese i naše oceňování přírody díky jejím specifickým a neopakovatelným kvalitám a hodnotám, které je zároveň třeba, mimo jiné i pro jejich křehkost a pomíjivost, chránit.

²⁶ Více viz Hepburn, kap. 4.4. Pojem „uvědomění si“ u R. W. Hepburna.

²⁷ BERLEANT, Arnold. „Environmental Aesthetics“. V: KELLY, Michael (Eds.), *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 2, s. 114-120.

Je zřejmé, že prostředí pro nás odjakživa mělo hodnotu především utilitární, neboť jsme na něm, jako lidská společnost, byli vždy existenčně závislí. Přesto jsou jistá prostředí krásnější, vznešenější, zajímavější i naopak ošklivější, hrozivější atp. než jiná. Mnohdy se nám líbí obyčejné místo, které má pro nás jedinečný charakter, přestože nemá žádnou hodnotu turistické lokality či historické významnosti atp. Otázkou je, jaké argumenty použít pro stvrzení skutečných relevantních estetických hodnot, které činí přírodní prostředí krásnější než jiné, či vůbec krásné, jaká je teoretická specifičnost těchto estetických kvalit a hodnot přírody či přírodního prostředí jako takového a zda je vůbec možné estetické hodnocení přírody, do kterého se navíc vnucují sociokulturní a především umělecké i vědecké rámce hodnocení, jakkoliv teoretizovat. Na tyto i další otázky vázající se k přírodnímu prostředí se budeme snažit v následujících řádcích odpovídat, a to zejména skrze jednotlivé přístupy Ronalda Williama Hepburna a Yi-Fu Tuana.

2 YI-FU TUAN A ESTETICKÉ OCEŇOVÁNÍ ENVIRONMENTU

2.1 Yi-Fu Tuan, aneb Who is he?

Americký geograf čínského původu Yi Fu Tuan, narozen v Tchien-ťinu roku 1930, se proslavil především jako průkopník v oblasti humanistické geografie, kterou propojuje s filozofií, psychologí, uměním i náboženstvím, čímž se zasloužil o její interdisciplinární rozšíření, ve smyslu těsného propojení mezi prostředím a lidmi, kulturou a geografíí. Yi Fu Tuan je však důležitým autorem také pro environmentální estetiku, neboť jeho práce protíná společné téma otázky bytí ve světě, tzn. vztahu člověka k prostředí, ve kterém žije. Tyto vztahy nejsou podle Tuana založeny pouze na objektivní a materiální bázi, ale také na bázi afektivní a morální.²⁸ V rámci této, z velké části neutilitární, hodnotové dimenze našeho vztahování se k přírodnímu prostředí, pak hraje, jak se pokusíme ukázat i v Tuanově případě, významnou roli právě estetická zkušenost prostředí.

²⁸ Pojem místa je obtížně definovatelný, neboť se objevuje velmi často v nejrůznějších kontextech. Humanističtí geografové byli jedni z prvních, kteří se v geografii začali skutečně zajímat o význam míst – a jeho odhalování vyžadovalo po badatelích empatický způsob vcítění se do pocitů, emocí a hodnot lidí, vyskytujících se na zkoumaných místech. Krajina se pak v takto zaměřeném zkoumání stává nekonečným obrazem, konstruktem mysli a pocitů, neboť spočívá ve smísení dvou majoritních perspektiv – funkční a morálně estetické. V centru zájmu humánní geografie jsou tedy subjektivní významy, emoce a myšlenky ve vztahu k místu, prostoru, krajině, přírodě, či regionu. Pro postup humanistických geografů není tím pádem podstatný pouze nějaký produkt, cíl bádání, ale také samotný proces poznávání, který v případě přírodního prostředí není nikdy uzavřen. Takovéto myšlenkové postupy tedy vyžadují nejen pochopení celku, ale také jeho částí a vzájemných vztahů, které mezi jednotlivostmi panují. CLOKE, Paul et al. (ed.), *Introducing Human Geographies*. 2nd Edition, London: Hodder Education, 2005, s. xiii.

Již v nejranějších pracích, pocházejících z padesátých let Tuan hledá rozšíření pojetí geografie ještě dále, za fyzické k metafyzickému, etickému a estetickému. Rozvíjí zde své myšlenky o významu místa tím, že se snaží aplikovat filozofii a psychologii na geografickou oblast. Tuan koncipuje místo jako dějiště tvořené přírodními a kulturními komponentami.

Yi-Fu Tuan byl nejvíce fascinován zcela základní, avšak velmi obtížnou otázkou, a to, jaký je význam existence člověka ve světě. S tím souvisí i význam pojmu místa a především chápání tohoto významu, jež se vztahuje na pocity jedince, které jsou evokovány po zkušenosti s místem – jsou výsledkem lidské zkušenosti a paměti vztahující se k danému místu, a s ním spjatému symbolismu. Náš vztah k místu záleží na síle působení daného místa, která vychází z jakéhosi emocionálního investování, tedy z toho, co lidé ze svých citů vkládají do těchto míst. Tuan se ve svém bádání zvláště zaměřil na vztah mezi lidmi (jednotlivci a kulturou) a jejich prostředím (povahou a místem), a to jak materiálně, tak především emocionálně a duchovně. Čerpajíc z existenciální a fenomenologické filozofie Tuan prozkoumával způsoby, jakými jsme, nebo se stáváme, lidskými bytostmi na tomto světě. Díky kritice našeho stavu bytí ve světě vlastně vyvstává smysl této prostorové a sociální existence, v různých dobách a v odlišných kulturách.

Tuan poukazuje také na fakt, že lidé jsou od narození společenskými bytostmi vyžadujícími schválení druhých, aby věděli, kým jsou a jaká je jejich společenská role. Málokdy si však uvědomují, že obraz našeho já vybudovaný společností, ve které žijí, je vytvořen na základě konkrétních zvyků v daném prostředí a nevypovídá zcela o tom, kým doopravdy jsou. K tomu, aby lidé pochopili a uvědomili si sami sebe, potřebují jakýsi pocit zakořenění v historii, čili musí cítit nejen přítomnost a budoucnost, ale také minulost, jakousi dědičnou linii, kterou všichni neseme na svých bedrech. Avšak historie sepsaná historiky není podle Tuana skutečnou minulostí, je spíše barvitou, klamně dokonalou krajinou ležící kdesi v naší minulosti, kterou můžeme nahlížet kriticky či zvědavě. Avšak naše vlastní minulost, která nebyla opakovaně uspořádávána historiky, není takovouto krajinou, neporušenou a ohraničenou linií, je spíše ledabyle nakupenou směsicí příběhů, jež mají mnohdy nepopsatelný nádech nostalgie. Můžeme se však snažit být historiky spíše ducha než materiálního života. Tímto duchem má Tuan na mysli celou škálu mentálních a psychologických schopností, zahrnujících nejen ideje a různé filozofie, ale také tón a zabarvení zkušenosti ve vší své různorodosti, neboť jak Tuan podotýká: „Překvapuje mě, že

má faktická paměť je tak slabá, avšak paměť psychologického charakteru a nálady, či paměť minulých událostí, je oproti tomu výjimečně živá.²⁹

Sám sebe představuje Yi Fu Tuan ve své autobiografii „Kdo jsem?“³⁰ jako čínsko-amerického geografa ze střední třídy: „Ano, Číňan ze střední třídy, ale ten, v jehož celoživotním staromládenectví existuje závazek, ke kterému jako k závazku sám od sebe přistupuje, a tím je – žít mimo čínskou společnost; geograf, ano, ale individualista a podivín v této disciplíně, a to až do té míry, že na rozdíl od ostatních geografů, jsou jeho krajiny vnitřními krajinami člověka i hmotného prostředí.“³¹ Tuan otevírá svou autobiografii zamyšlením nad tím, kým vlastně ve skutečnosti je a doplňuje ji Sokratovým citátem: „Život nepodrobený zkoumání, nemá cenu žít.“³², avšak zároveň říká, že pokud někdo nahlíží na svůj život jakoby zvenčí, aby jej mohl náležitě prozkoumat, nežije vůbec. Jsou to pouhé momenty, kdy můžeme samy sebe prozkoumat a poznat, kým doopravdy jsme. Naše já, píše Tuan, je poznatelné spíše skrze trvalé mentální úsilí, přičemž nejúčinnější formou, jak tohoto poznání docílit je forma psaná: „Psaní produkuje dílo a já se díky tomuto dílu poznávám.“³³

Na konci šedesátých let a v první polovině sedmdesátých let Tuan otevřeně kritizuje tehdejší stav humánní geografie,³⁴ kdy se z ní pod tlakem kvantitativní revoluce a logického pozitivismu vytratil faktor člověka, jako bytosti, která se nerozhoduje výhradně logicky. Lidé jsou tak z pohledu tehdejší humánní geografie nahlíženi jako součásti světa, podobně jako kameny, či auta, avšak s tím rozdílem, že jsou obdařeni rozumem. Tuanova kritika tehdejšího stavu geografie³⁵ je však pozitivního rázu, neboť Tuan přichází s myšlenkou, že tělo je tělem

²⁹ TUAN, Yi-Fu. *Who am I? An Autobiography of Emotion, Mind, and Spirit*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999, s. 9.

³⁰ TUAN, Yi-Fu. *Who am I? An Autobiography of Emotion, Mind, and Spirit*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

³¹ *Ibid.*, s. 3.

³² *Ibid.*, s. 10.

³³ *Ibid.*, s. 3.

³⁴ Systematická geografie se dělí na geografii fyzickou a humánní, která se rozvinula poté, kdy člověk začal výrazným způsobem ovlivňovat život na zemi. Nejprve se snažil popsat způsoby hospodaření, tvary domů a sídel, zdroje využitelné pro obchod atp. Na rozdíl od fyzické geografie, jenž se zabývala prostorovým rozložením přírodních jevů a jednotlivých prvků, humánní geografie je především společenskou vědní disciplínou, jenž zkoumá prostorové rozložení obyvatelstva i jevů plynoucích z lidských činností – tedy všech jevů, které člověk vytvořil, nebo které svou činností přímo či nepřímo ovlivňuje. Termín humánní geografie se standardně používá (v angličtině human geography, ve francouzštině géographie humaine apod.), je to i oficiální termín užívaný Mezinárodní geografickou unií. Pražští geografové používají doposud spíše slovní spojení sociální geografie a téměř celá česká geografická obec se tomu zatím přizpůsobuje. Ve světě je však sociální geografie vnímána odlišně, a to jako podmnožina humánní geografie, která se soustředí především na problematiku společenských jevů, procesů a struktur. Objektům studia humánní geografie je socioekonomická sféra Země – tj. člověk a jeho činnost a předmětem studia humánní geografie jsou zákonitosti vývoje, struktury a prostorového rozložení humánní, tedy socioekonomické, sféry Země. HALÁS, Marián; BRYCHTOVÁ, Šárka; FŇUKAL, Miloš. *Základy humánní geografie I. – Geografie obyvatelstva* [online]. [cit. 2014-04-15]. Dostupné z <<http://distgeo.upol.cz/uploads/vyuka/skripta-halas-akol-1.pdf>>, s. 7-8.

³⁵ Tuan je považován za „otce“ a průkopníka humanistické geografie – směru, který se stal součástí humánní geografie. Spolu se společenskou krizí na konci šedesátých let přichází kritika pozitivismu a nástup kvalitativních výzkumných metod.

živoucím a nadto vytváří prostor, neboť tím, že se lidé mohou pohybovat prostorem, vytváří daná místa, a to nikoliv bezmyšlenkovitě. Tuan se proto zaměřil na vztah mezi lidmi a okolním světem, který vzniká na základě zkušenosti, tedy souhrnem rodících se pocitů a myšlenek. V tomto období vzniká studie „Geografie, Fenomenologie a Studie lidského prostředí“³⁶(1971) a *Topofilie: Studie vnímání, postojů a hodnot životního prostředí*³⁷ (1974), které bude věnována podstatná část mé práce.

Topofilie byla koncipována a napsána na začátku období, kdy se přístup k životnímu prostředí začal proměňovat – na jedné straně byl kladen silnější důraz na potřebu ochrany přírodního bohatství, s čímž souvisela i vzrůstající snaha o pochopení podstaty postojů a hodnot v oblasti životního prostředí, tzn. pochytit jejich vývoj, či jak se liší od kultury ke kultuře, a na straně druhé vznikala touha vybudovat lepší místo pro život – bohatší přírodu, lidštvější čtvrtě a města, která mohou pozvednout ducha.

Topofilie nám přináší filozoficko-estetickou reflexi prostředí, která v sobě zahrnuje široké spektrum témat, z čehož vyplývá i složitost celkového tématu topofilie, neboť do něj prosakují jak elementy krajinné, čili pocíťované objekty, tak i samotné cítění. Yi Fu Tuan uchopuje dvě rozsáhlé oblasti – kulturu ve vztahu k prostředí a topofilii ve vztahu k prostředí – dichotomicky, aby na těchto vzájemných vztazích demonstroval jejich přispívání k tvorbě lidských hodnot. Celou *Topofilii* protíná snaha o nalezení odpovědi na stěžejní otázku: jaké jsou vztahy mezi životním prostředím a naším pohledem na okolní svět? Právě topofilie, jako afektivní pouto mezi lidmi a místy, ve kterých žijí, či kterými pouze procházejí, je hlavním tématem této knihy, která podrobně zkoumá a popisuje vnímání a hodnoty životního prostředí na různých úrovních: na úrovni druhů, skupiny a jednotlivce. Tuan zde přistupuje k jednotlivým odlišným druhům prostředí dialekticky, ať už jde o město, předměstí, venkov či pustinu, setkáváme se zde s odlišnými druhy zkušeností a Tuan se snaží postihnout jejich specifický charakter.

Prosazuje se tzv. humanistická geografie, která staví do centra geografického vnímání studium jednotlivce ve vztahu k prostředí, ve kterém žije a dává tak velkou váhu významu, který pro člověka ono prostředí má. Tím se odlišuje od humánní geografie, jež zkoumá chování a každodenní aktivity lidí v daném prostředí na základě vědecky ověřitelných zákonitostí lidského chování. Humanistická geografie je založena na kritice tohoto pozitivistického přístupu humánní geografie, který ve vztahu k přírodě klade do jejího oceňování různé předsudky, oproti přístupu humanistickému, který nahlíží na člověka jako na žijící, myslící a jednající individuum. JOHNSTON, Ron a SIDAWAY, James D. „Humanistic Geography“. V: *Geography: Anglo-American human geography since 1945*. 6th ed. New York: Oxford University Press, 2004, s. 175-209.

³⁶ TUAN, Yi-Fu. „Geography, Phenomenology and the Study of Human Nature“. V: *The Canadian Geographer / Le Géographe canadien*, 1971, vol. 15, no. 3, s. 181-192.

³⁷ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974.

V roce 1977 Yi-Fu Tuan vydává knihu *Prostor a Místo*,³⁸ v níž se zabývá dialektikou místa a prostoru, jakožto dvou vzájemně se překrývajících entit³⁹ v celé jejich geografické šíři a upevňuje tak zde jejich definici. Prostor se podle Tuana stává místem tehdy, pokud do něj jedinec vloží význam, díky čemuž se s místem ztotožní a následně už jej vnímá jako oddělené od okolního prostředí. Mezi lety 1983 a 1998 Tuan pokračuje v přednášení na Wisconsinské univerzitě a píše několik článků, které dále rozšiřují jeho myšlenky v oblasti humanistické geografie. Na konci roku 1997 přednesl svou poslední přednášku na univerzitě a oficiálně odešel z akademické půdy v roce 1998. Avšak i v následujících letech zůstal Yi-Fu Tuan výraznou postavou v geografii, do níž vnesl zcela nový přístup – důraz kladený na zkoumání vztahů mezi člověkem a jeho geografickým prostředím, hledáním významu spojení lidské existence s prostorem, ať už na fyzické či emocionální úrovni, se stalo podstatným pro další teoretický i filozofický vývoj tohoto myšlenkového směru.

2.2 Topofílie

2.2.1 Definice pojmu topofílie

První zmínka o *topofílii*⁴⁰ se objevuje již v úvodu knihy, kde Tuan píše: „Jako geograf jsem se vždy zajímal o to, jak lidé žijí v různých koutech světa, avšak na rozdíl od mých vrstevníků, klíčovými slovy pro mne v tomto pátrání nebyly „přežití“ a „přizpůsobení se“, které naznačují poněkud nelítostivý a puritánský přístup k životu. Věřím, že ať už lidé žijí kdekoliv, touží po spokojenosti a pocitu štěstí. Prostředí jim není pouhým prostředkem k užívání či přírodní silou, které se musí přizpůsobit, ale především zdrojem pocitu jistoty a potěšení, neboť v sobě zahrnuje objekty, které jsou s námi hluboce a láskyplně provázané.

³⁸ TUAN, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

³⁹ Místo (*place*) nemůže existovat bez prostoru a prostor (*space*) se neobejde bez pohybu mezi místy. Jde tedy o pojmy navzájem závislé. Místo se rodí z prostoru, pokud jej lépe a důkladněji poznáváme a přiřazujeme mu určitou hodnotu. Tuan k tomu dodává, že zběžné poznání místa je při troše pozornosti v podstatě minutovou záležitostí, ale skutečné nabytí pocitu z místa zabere delší čas. Ibid.

⁴⁰ Topophilia pochází z řeckých slov *topos*- místo a *philia*- láska k něčemu/někomu, označuje silný cit k místu, který se často mísí s pocitem kulturní identity některých národů a s láskou k jistým aspektům určitého místa. Poprvé se termín objevil v roce 1948 v předmluvě k básnické sbírce Johna Betjemana, *Slick but Not Streamlined*, jejímž autorem byl W. H. Auden. Později jej používá francouzský fenomenolog Gaston Bachelard a následně Yi-Fu Tuan, u něhož se stala ústředním tématem knihy *Topofílie*. V: *Topophilia*. WordSense.eu/Dictionary [online]. [cit. 2014-05-24]. Dostupné z <<http://www.wordsense.eu/topophilia/>>.

Zkrátka, dalším, pro mne, klíčovým slovem, které chybí v mnohých úvahách o existenci člověka, je Topofílie.⁴¹

Topofílii Tuan dále stručně představuje, alespoň pro počáteční seznámení se čtenáře s tímto pojmem, jako současný a obecný rámec pro pojednání o všech možných způsobech, kterými mohou lidé vyvinout lásku k místu. Na koncept topofílie tedy můžeme podle Tuana nahlížet jako na obecnější princip jakéhokoliv citového vztahování se k fyzickému prostředí: „Topofílie je emocionálním poutem mezi lidmi a místem či umístěním. Konceptně rozptýlená, s nádechem živelnosti a konkrétnosti osobní zkušenosti, je topofílie stále se opakujícím tématem této knihy.“⁴²

2.2.2 Estetická dimenze pojmu topofílie a předmět pojmu topofílie

Pojem topofílie je neologismem, což v sobě nese jistou výhodu v podobě širokého užití zahrnujícího všechny citové vazby lidské existence k hmotnému prostředí, lišící se intenzitou i výrazem. Tuan upozorňuje čtenáře na podstatný rozdíl mezi topofílií a pouhým vizuálním potěšením z pohledu na krajinu. Do konceptu topofílie totiž vstupuje i další prvek, a tím je naše tělesnost.⁴³ Zaměříme-li se totiž na způsoby, skrze něž lidé reagují na své okolí, jsou specifické tím, že se liší od pouhého prchavého vizuálního či estetického oceňování, a to právě tělesným kontaktem.

Povědomí přírodní krásy, pokračuje Tuan, je ovlivněno přejatými názory a mnohdy je nezávislé na charakteru samotného přírodního prostředí. Tím, že v nás krajina vzbuzuje především libost, reakce na ni bývá většinou primárně estetická. Fakt, že se nám okolní krajina líbí, např. při pohledu z projíždějícího vlaku, ještě ale neznamená, že cítíme jakýsi, v případě topofílie podstatný, hřejivý pocit z místa, který jsme nabyli skrze dlouhodobější kontakt s určitou krajinou, pro nás již dobře známou. Pocit topofílie se tedy od pouhého prchavého potěšení liší druhem a intenzitou, neboť u topofílie nejde pouze o odhalení krásy, ale o hlubší nabytí vědomí krásy jako takové. Pocit topofílie je trvalejším a zároveň obtížněji vyjádřitelným pocitem, díky němuž se místo stává domovem, symbolem či nositelem

⁴¹ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. xii.

⁴² *Ibid.*, s. 4.

⁴³ K tělesnosti, jako ke specifickému charakteru našeho prostorového bytí se ještě vrátíme v kapitole 2.4.3.

emocionálně nabitých událostí, avšak i přes tuto charakteristiku nelze tvrdit, že by topofílie byla jen nezachytitelnou a neohrazenou emocí.⁴⁴⁴⁵

Podle Tuana je oceňování krajiny více osobní a déletrvající než pouhý prchavý zážitek, je-li smíšeno s pamětí lidských událostí, a zároveň je-li estetické potěšení z krajiny kombinováno s jakousi vědeckou zvědavostí. Podobně jako je tomu v našem oceňování uměleckých děl, kde znalost historické kritiky udržuje naši pozornost vůči dílu napřímenou a naše smysly mají mezi tím čas chytnout tzv. druhý dech. To samé platí i v oceňování krajiny: „Jakkoliv je naše pozorování krajiny intenzivní, je prchavé do té doby, pokud náš pohled není upoután z nějakého jiného důvodu, a to buď připomenutím si historických událostí vztahujících se k danému místu či k základu veškeré reality v geologii a uspořádání.“⁴⁶ Tuan dodává, že akademismus zamezuje vnímání krajiny, avšak současně tvrdí, že „topofílie je bohatě zasvěcena do reality přírodního prostředí, pokud je zároveň zkombinována s náboženskou láskou a vědeckou zvědavostí.“⁴⁷ Vědecké postavení samotného pozorování bylo obdivováno a napodobováno umělci a spisovateli,⁴⁸ neboť mělo rozvinout divákovu estetickou vnímavost. Tento moment vědeckého nahlížení na přírodní prostředí Tuan bohužel nijak dále nerozvádí, avšak kritického a hlubšího rozvinutí této problematiky se dočkáme v přístupu Ronalda Hepburna.⁴⁹

⁴⁴ Podobně také David Cooper píše o schopnosti prostředí vyvolat v divákovi pocity např. strachu či ústy, avšak aby prostředí nabylo takovýchto emocionálních kvalit, musí být nahlíženo se zaujetím, či k němu musí být divák nějakým hlubším způsobem připoután. Copper rozlišuje mezi dvěma druhy konceptů prostředí, přičemž jeden z nich pojímá prostředí ve své globálnosti jako biosféru – řád všech věcí – a takovýto druh prostředí v nás nemůže podle Coopera vzbuzovat úctu ani strach. V opačném případě je na prostředí nahlíženo jako na okolní prostředí, čímž není míněna jeho měřitelná rozloha, ale spíše jde o prostředí, které je člověku důvěrně známé – prostředí, které je ovlivněno jedincem, skupinami a komunitami v něm žijících, kteří jsou zpětně každodenně ovlivňováni svým okolním prostředím, a to mnohočetnými způsoby. Prostor je v tomto smyslu domovem – polem vnímaných a chápaných významů prostředí, které má pro nás hodnoty blízkosti a intimnosti. V prostředí chápaném v prvním slova smyslu – tedy globálně – existují různí jedinci, skupiny a komunity, kteří žijí v různých prostředích, chápaných v druhém slova smyslu – a pouze v tomto druhém typu prostředí má smysl mluvit o spojení s emocionálními kvalitami – úctou a strachem. COOPER, David E. „The Idea of Environment“. V: David E. Copper – Joy A. Palmer (Eds.), *The Environment in Question. Ethics and Global Issues*. London – New York: Routledge, 1992, s. 166-167.

⁴⁵ Tuanově intenci odpovídá i pozdější kritika „kultu krajiny“ u environmentálních estetiků (zejména Allena Carlsona, jenž upozorňuje na chybné posuzování „umělecké“ přírody jako sochy nebo krajinomalby, přičemž bychom si podle Carlsona měli uvědomit, že příroda není statickým obrazem, ani scénou či vyhlídkou) a estetika zapojení (*aesthetics of engagement*) u Arnolda Berleanta, která vyzdvihuje mimořádný pocit, prožívaný při kontaktu s uměním i s přírodou, který bychom mohli nazvat jako „zúčastněné hodnocení“.

⁴⁶ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 94.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 124.

⁴⁸ Yi Fu Tuan uvádí příklad Luka Howarda (1772 – 1864), který popsal tvary nejběžnějších oblaků latinskými termíny: například rozlehlé oblačné pásmo nazval *status* (vrstva, sloha), hustý oblak nízkého patra *cumulus* (kupa), chomáčky ve výškách *cirrus* (řasa, pramen vlasů) a dešťový oblak *nimbus*. Všechny tyto názvy lze velice dobře kombinovat, což umožňuje určovat větší množství specifických oblaků. Tento systém měl velký úspěch a okamžitě byl přijat jako oficiální. Všechny dnešní systémy třídění oblaků vycházejí z Howardova systému, byť s drobnými úpravami nebo doplněními. *Ibid.*, s. 125.

⁴⁹ Více viz. kapitola 3.4. Pojem „uvědomění si“ u R. W. Hepburna. Na Hepburna i Tuana navazuje v tomto bodě také Carlsonova kognitivní estetika. V centru Carlsonova zkoumání stojí především pojem estetického oceňování přírody (*aesthetic appreciation*), který se skládá ze dvou komponentů, přičemž primární je složka kognitivní, z které následně

Tuan se ptá, jaké jsou vlastně příčiny hlubokého navázání vztahu člověka k místu – podobně jak praví staré přísloví o připoutání se ke starým bačkorám, ať jsou sebevíc ošoupané – když tedy nejde o pouhé estetické oceňování místa? Důležitý podíl ve vytváření vztahu k místu, jak jsme již zmínili výše, tvoří historické povědomí. Pokud bychom se zajímali o vzhled krajiny, třeba jen z vědeckého hlediska, naše zkoumání by v sobě bezesporu obsahovalo také temporální rovinu, neboť znalost této časové osy je velmi důležitá pro další setkání s určitým rázem krajiny, která sama o sobě mnohdy vybízí k myšlenkám na život i smrt jako takové. Místa mají totiž podle Tuana nejen schopnost podněcovat naši představivost, ale zároveň jsou i jistým měřítkem, dle kterého jednotlivec hodnotí místa ostatní.

Hlavní podstatu významu místa však netvoří pouze jeho umístění, komunita, která jej osídluje, či povrchní zkušenost s místem, ale role, kterou místo hraje v našem životě.⁵⁰ Yi Fu Tuan nahlíží na geografii jako na vědu studující zemi jako domov lidí. Místa, ve kterých žijeme, hrají podle Tuana nezastupitelnou roli především v tvorbě kulturně prostorové identity jak jedince, tak i celého společenství. Naše identita však nezávisí pouze na vlivech, které ji podporují, ale také na vlivech, které ji ohrožují – například přistěhování obyvatel jiného etnika nebo kontroverzní stavba v blízkosti našeho domova, dodává Tuan. Z bezpečí a stability místa si uvědomujeme svobodu, otevřenost, ale i hrozby ztráty našeho prostoru, v kterém se cítíme jako „doma“;⁵¹ neboť jsme si plně vědomi, jak těžké je docílit domova na místě, které se plně neshoduje s možnostmi naší existence.

vychází složka responsivní. Carlson podobně jako Tuan též ve svém přístupu k přírodnímu prostředí zvažuje historickou stránku věci a informacím nabytých z vědeckých poznatků dává v estetickém posuzování přírody stejnou váhu jako informacím pocházejících od historiků umění či z uměleckých kritik v posuzování umění. Vědomosti, zážitky a zkušenosti, které nabýváme v našem pozorování přírody, nejsou podle Carlsona tvořeny pouze jakousi směsicí toho, co cítíme, vidíme a slyšíme, ale „Spíše musí být tím, co Dewey nazýval završující zkušeností: zkušeností, ve které znalosti a intelekt transformují hrubou zkušenost tím, že ji činí určitou, harmonickou a významuplnou.“ CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment“. V: Zahradka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 394.

⁵⁰ Tuan píše o tzv. syndromu „my – oni“, jimiž můžeme rozdělovat prostor. Tuan rozlišuje mezi lokálním, regionálním či národním na základě měřítkové hierarchizace. Počáteční úroveň je lokální (město, čtvrť), pokračuje na regionální úroveň (kraj, institucionalizovaná forma prostoru), dále národní úroveň (stát) a končí nadnárodní úrovní (křesťan, muslim, atp.). Pouze na základní úrovni (lokální) není rozdělení na „my – oni“. Tuan tedy najednou připouští více identit vedle sebe. TUAN, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, s. 445-457.

⁵¹ Yi-Fu Tuan píše o tzv. místním patriotismu, který je závislý na intimní zkušenosti s místem ve smyslu křehkosti a prchavosti jeho půvabu, a který stojí v opozici vůči patriotismu imperiálnímu, jenž je živěn kolektivní ješitností a pýchou. Pokud chceme vymáhat topofilní pocit pro velké území, zní poté poněkud falešně, stejně jako bychom vymáhali intenzivní lásku k samotné lidskosti. Citem podobným lásce není možné pokrýt celou říši, na rozdíl od domácího regionu, který má pro nás uchopitelnou historickou posloupnost či malého fyziografického území, které známe přímo osobně. Někde uprostřed těchto tří os leží podle Tuana myšlenka moderního státu. Má v sobě hodnotu historické kontinuity, avšak je příliš veliký na to, aby mohl být poznán na osobní úrovni, a tak zůstává paradoxem, že tato iluze organického celku, kterou vytváří moderní stát, na druhou stranu spojením s místem podporuje. Je nesporné, že oddanost vlasti, domovu, městu, národu, může být velmi

Domov je totiž zvláštním místem,⁵² kde prožíváme více než kde jinde pocit zakotvení či zakořenění a pokud o tento pocit přijdeme, typickou emocí, kterou cítíme, je stesk. Podle Tuana má tedy každé prostředí schopnost ovlivňovat naše vnímání, a tak mluvíme-li o lidské existenci, mluvíme zároveň o místě, domově, ve kterém žijeme. Touha po ideálním a laskavém domově je podle Tuana více či méně univerzální: „Takový domov musí být schopen podporovat život a zajišťovat morální a estetické hodnoty.“⁵³ Domov jako místo má obecně pro jednotlivce ten nejvyšší význam, neboť jedinci dává opět pocit identity, blízkých osob, bezpečí, stability, ale také pocit strachu, že o něj přijdeme.

Abychom zjistili povahu takového sentimentu k místu, měli bychom svou pozornost obrátit na schopnost prostředí poskytovat pocit topofilie: „Fakt, že obrazy přijímáme z daného prostředí, ještě neznamená, že je zároveň determinuje, ani nevěřme tomu, že konkrétní typ prostředí musí být přímou příčinou pocitu topofilie, avšak prostředí poskytuje smyslové podmínky, které jako vnímané předměty propůjčují tvar našim potěšením a ideálům. Smyslové podněty jsou potenciálně nekonečné, a proto ty, které si zvolíme následovat (např. hodnotu lásky), jsou událostí individuálního temperamentu, cílů a kulturních sil při práci v určitém čase.“⁵⁴

2.2.3 Kultura a životní prostředí jako určující faktory pro oceňování daného prostředí (člověk jako biologický organismus, sociální bytost a jedinečné individuum)

Abychom správně porozuměli lidským preferencím daných prostředí, musíme se zaměřit na samotného člověka – jeho biologickou dědičnost, výchovu, vzdělání, zaměstnání a fyzické okolnosti. Chceme-li zjistit zvyky a preference celých skupin, je nezbytné seznámit se

silnou emocí, pro kterou jsou lidé ochotni prolévat krev, což nám dokazuje samotný fakt historických událostí. Patriotismus bychom tedy mohli označit za zvláštní druh topofilie, kterému můžeme rozumět pouze skrze uvědomění si, že hodnota námi obývané krajiny, aby byla skutečnou hodnotou, k sobě přímo vyžaduje pravý opak – například bychom si uvědomili přednost venkova, musíme poznat život ve městě a naopak. TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974.

⁵² Podobně, jako lidé, nabývají jedinečných rysů až v průběhu času, tak je tomu i s místy – zvláštnost místa se tedy skládá z jeho přírodních, fyzických dispozic a z modifikací, které byly vytvářeny generacemi lidských bytostí. Zvláštnost či specifičnost míst se tedy utváří v interakci mezi přírodou a člověkem. Cennost zvláštního vzbuzuje v jedinci pocit jedinečnosti a úcty, neboť je takových zvláštních míst méně než těch obvyklých, a tak čelí svou existencí potenciálnímu ohrožení.

⁵³ TUAN, Yi-Fu. „Thought and Landscape: The Eye and the Mind's Eye“. V: D.W. Meinig, (Ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, New York: Oxford University Press, 1979, s.101.

⁵⁴ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974.

s historií dané kultury, stejně jako se zkušeností daného fyzického prostředí, neboť ani v jednom případě není možné ostré rozlišování mezi kulturními faktory a rolí fyzického prostředí: „Pojmy ‚kultura‘ a ‚životní prostředí‘ se překrývají stejně jako pojmy ‚člověk‘ a ‚příroda‘,“⁵⁵ dodává Tuan. Toto je velmi důležité uvědomit si, abychom ke každé z oblastí přistupovali hned od počátku rozdílně.

Vnímání, postoje a hodnoty, stejně jako světový názor jsou klíčovými pojmy *Topophilia*. Tuan poukazuje na fakt, že zaměříme-li naši pozornost a podrobněji prozkoumáme právě tyto domény člověka – jako tvora biologického, společenského a individuálního – pochopíme především sami sebe.

Vnímání (*perception*) je odpovědí smyslů na okolní podněty a zároveň účelnou aktivitou člověka jako biologického organismu, při které jsou určité fenomény čistě zaznamenány, jiné zůstávají dočasně či částečně skryty, anebo zůstávají zastíněné zcela: „Navzdory všem domnělým vnějším podobám pánička a jeho psa, se člověk nedokáže vynalézavě vcítit do psího života: neboť se smyslové orgány psa příliš výrazně liší od našich, které nám absolutně neumožňují přenést se do světa psích vůní, zvuků a pohledů. Avšak s trochou snahy se člověk dokáže vcítit do druhého člověka, přestože se od sebe mohou lišit věkem, povahou i kulturou, ze které pochází.“⁵⁶ Tímto citátem Tuan poukazuje na fakt, že lidé jsou především vizuálně se zaměřujícími tvory, neboť mnohem více podrobnějších a konkrétnějších informací o okolním prostoru získávají převážně skrze zrak,⁵⁷ spíše než pomocí jeho smyslů sluchu, čichu, chuti a hmatu. Zorné pole je sice několikanásobně větší než pole ostatních smyslů, avšak svět vnímaný očima je mnohem abstraktnější než nám jej předkládají ostatní smysly. Prozkoumáváme-li naším pohledem okolní prostředí, abstrahujeme z něj pouze některé objekty, body zájmů a určité perspektivy. Avšak teprve zvuk šustění padajících listů, chuť kyselého citronu a dotek horké kůže nám může přinést určité hlubší pocity.⁵⁸

Postoje (*attitude*) se především vztahují ke kultuře, jde o postavení, které člověk zaujímá vůči světu. Naše postoje mají větší stabilitu než samotné vnímání, neboť jsou vytvořeny z dlouhé řady různých vjemů, které v nás nakonec tvoří zkušenost. Ta se následně

⁵⁵ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 5.

⁵⁷ Již z evolučního hlediska je člověk lépe adaptován na vnímání vizuálních podnětů než na vstřebávání jakýchkoli jiných informací.

⁵⁸ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 10.

stane součástí postoje, podobně jako jistá stálost či pevnost zájmu a hodnot (*value*). Světový názor je pak jakousi zkušeností vytváření pojmů, a to částečně osobní, avšak převážně zkušeností společenskou. Na světový názor můžeme nahlížet jako na postoj ke světu, či systém víry, přičemž v sobě zahrnuje strukturování této víry i postojů ke světu.

Bavíme-li se zde o kultuře a životním prostředí také jako o faktorech ovlivňujících hodnocení a oceňování ryze přírodního prostředí, měli bychom si na tomto místě připomenout Tuanův čínský původ, přestože v Číně trávil pouze prvních deset let svého života. Tuan se v *Topofilii* zmiňuje o čínském přírodním prostředí, které představuje jistý kontrast k tomu evropskému, a to především díky tomu, že zcela postrádá otevřené plochy dělené na menší – oplocené pozemky. Většina obyvatelů Číny žije na území velkých přírodních kontrastů, od údolních niv až po vrcholky strmých hor, čili idylické bukolické scény se zde objevují pouze vzácně. Avšak podobně jako v Evropě, cit pro místo a vztah k přírodě se mnohem dříve objevuje v poezii, než ve vizuálních uměních. Poezie byla pro svou stručnost a konkrétnost dokonalým prostředkem k evokování nálady jednotlivých míst. V čínské poezii se daleko častěji, než tomu bylo například v krajinomalbě, objevovalo téma citu k přírodě, neboť se věnovala popisu ryze pomíjivých scén a běžných událostí, na které malíři nedbali, či je záměrně ignorovali.⁵⁹

Žánrové umění krajinomalby má v čínské tradici své označení jako „shan shui“, což znamená v překladu hora a voda – jako dvě hlavní osy krajinomalby, vertikální a horizontální, jež jsou abstrahovány z juxtapozice příkrých hor a naplavených plání, které jsou tak typické pro čínskou topografii.⁶⁰ Avšak tyto dva elementy hor a vody nejsou zcela rovnocenné co do

⁵⁹ Čínský básník Tao Yuan-ming popisuje např. svůj návrat do své rodné země pěšinami osázenými piniiovými stromy a chryzantémami. Potuloval se po své zahradě a prohlížel si mraky stoupající k údolí a ptáky vracející se do svých hnízd. Tyto obrazy mraků, stromů jsou jakýmsi verbálním vyjádřením typické krajinomalby, přesto se však tyto motivy neobjevovaly v malířství ještě dalších 500 let. Krajina v Tao Yuan-mingově době nabývala čím dál tím větší důležitosti, ale zobrazované scény byly daleké od těch reálných. Až v desátém století se začala objevovat čistá krajinomalba jako snaha po zachycení podstaty místa. TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 126.

⁶⁰ Na rozdíl od evropské tradice, čínská krajinomalba vzkvétající v jedenáctém a dvanáctém století, dávala jen malý důraz na horizontální rovinu. Čínské krajiny jsou totiž především většinou malovány na vertikální svitek. Postavy, které jsou nedílnou součástí uměleckého díla, vystupují a mizí na ploše svitku, a tak jsou různé prvky v krajině uspořádány ve vertikálních vrstvách. Je zde hned několik důležitých rozdílů v uspořádání krajiny oproti evropskému stylu zobrazení, které podle Tuana stojí za zmínku. V čínské krajinomalbě jsou lidské postavy velmi malé – a oproti tomu – horské vrcholky jsou naopak velmi vysoké, čímž poskytují vertikální dimenzi. V čínském pohledu jsou hory základním pilířem přírody. Malované scény nejsou tak moc krajinomalbami, jako spíš plošnou jednotkou „shan shui“. Další rozdíl je, že Číňané nikdy nevyvinuli lineární perspektivu s matematickou přesností, která v jistém období našla zalíbení v evropském malířství. Perspektiva zde samozřejmě nějakým způsobem existovala, ale ze změněného hlediska. Není zde jednotlivý horizont, což znamená, že krajinné prvky jsou malovány tak, jako kdyby naše oko bylo naprosto volné v možnosti obměňování horizontálního směru, podél něhož se dívá do hloubky obrazu. Poznamenejme dále, že je velmi těžké určit denní dobu v čínské krajinomalbě. Žádné zapadající ani vycházející slunce, žádné svítání ani soumrak se zde neobjevuje, aby upoutal naši pozornost k horizontu.

náboženské, tak i do estetické hodnoty: hory jsou upřednostňovány, i přes taoistický důraz na vznešenost vody ve všech jejích obměnách. Hory mají totiž svou individualitu, na rozdíl od řek a rovinatých ploch a proto se jim častěji přisuzuje i svatá aura. Čínští malíři krajin nechodí do plenéru se stojanem a štětcem jako od jisté doby ti evropští, nemalují ani se nesnaží napodobovat konkrétní scénu. Místo toho vcházejí do světa, kde se toulají hodiny či celé dny a to jen proto, aby vstřebali atmosféru. Poté se teprve vracejí do svého ateliéru, aby vše namalovali.⁶¹

Společným rysem mnohých kultur, pokračuje Tuan, je tendence k členění prostoru – geologického i kosmologického – tak, že člověk stojí v jeho centru. Lidé, ať už jednotlivě či ve skupinách, považují sami sebe za středobod okolního světa – jako by byl egocentrismus či etnocentrismus obecnou lidskou vlastností, přestože se jejich intenzita mezi jednotlivci či skupinami značně liší. Egocentrismus je však spíše obecně silnou, lidsky přirozenou tendencí, spíše než úplným naplněním této tendence lidské přirozenosti: „Egocentrismus je fantazií, které se daří přežít výzvy každodenní zkušenosti.“⁶²

Zdá se, jakoby prostorové hodnoty, přesahující jednotlivé kultury, byly založeny na určitých základních rysech lidského těla. Tuan se ptá, jaké jsou možné implikace této zvláštní psychologicko-somatické asymetrie „vepředu“ a „vzadu“ a uvádí příklad jejich nerovnoměrné sociální hodnoty.⁶³ Somatická i psychologická nesouměrnost je demonstrována přímo v prostoru, který nabývá významu, či hodnoty pozadí a popředí. Venek a vnitřek⁶⁴⁶⁵ jsou dobře známými prostorovými hodnotami, avšak tyto hodnoty vnitřku a vnějšku mohou také

TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 136-137.

⁶¹ Kuo Hsi ve své esejí o krajinomalbě z 11. století zastával názor, že umělci by neměli pouze napodobovat přírodu, avšak na druhou stranu podporoval vědecký přístup k pozorování krajiny. Umění, které protíná podle Tuana malbu i poezii je umění zahrad. Ve všech třech uměleckých formách může být vystopován vliv Šamanismu, Taoismu a Buddhismu. Charakter prvků krajiny v konceptu zahrady, stejně jako prvky krajiny v krajinomalbě, zdůrazňují vertikálnost hor oproti horizontálnosti naplavených plání a vod. *Ibid.*, s. 127.

⁶² *Ibid.*, s. 30.

⁶³ Například je v některých kulturách, jak nás upozorňuje Tuan, vyloženě neslušné, otáčet se k někomu zády, obzvláště pokud jde o člověka s vyšším společenským postavením.

⁶⁴ Zajímavé by bylo v tomto bodě srovnání s Patočkovým pojetím prostorových kategorií vnitřku a vnějšku: „Hranice prvku i skladby určuje tvar, tvar je však u pramene protikladu vnějšku – vnitřku. To všecko je možno považovat za kategoriální momenty, které veskrze vytýkají něco podstatného na prostoru, ale nedefinují prostor v jeho podstatě, v jeho vlastní přirozenosti. Nápadné při tom výčtu je, že kategorie, které jsme zde vypočítali, nejsou nijak specifické pro prostor; jsou to principy *konkrétní*, i když snad zachycovaného jen relativně, jen z určitého aspektu. Prostor přece jen snad tedy znamená něco konkrétnějšího než principy a genera.“ PATOČKA, Jan. „Prostor a jeho problematika“. V: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, F 34-36, 1990-1992. Brno: Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta, 1992, s. 43.

⁶⁵ S podobnou konotací popisuje Gaston Bachelard diváka přírodního prostředí jako člověka snícího, jenž se nevztahuje k obraznému světu jako k vůči sobě vnějšmu, neboť celek světa se snícím otevírá z jedinečného obrazu, v kterém je v jistém smyslu plně obsažen. Mezi světem předmětů a snivcem probíhá v obou směrech sdělování bytí. Tudíž i zde se setkáváme s dvojitým pohybem, kdy si nejdříve snící v obraznosti osvojuje obraz, vkládá se do něj, a to až do té míry, že „jeho bytí je bytím obrazu.“ Tímto korelativním vztahem „předmět sám změní své bytí. Je povýšen do poetického stavu.“ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Přel. Hrdlička, Josef. Praha: Malvern, 2010, s. 144.

podněcovat topofilní pocity: „Otevřený prostor naznačuje svobodu, příslib dobrodružství, světlo, veřejnou sféru, formální a neměnnou krásu; uzavřený prostor implikuje útulné bezpečí mateřského lůna, soukromí, temnotu, biologický život.“⁶⁶

Tuan nahlíží na člověka nejen jako na součást kultury dané prostředím, ale také jako na jedinečné individuum: „Lidé, jako druzi, jsou vysoce polymorfní. Vnější fyzické rozdíly mezi jednotlivci jsou pozoruhodné, ale jsou vedlejší, pokud je srovnáme s vnitřními rozdíly. Ani omylem nejsme ‚pod kůží bratři‘ a sestry, jsme – v jistém organickém měřítku – téměř odlišné druhy. Měl bych rázem říci, že se zde objevují skutečně důležité rozdíly mezi jednotlivci; rasové rozdíly jsou proti tomu relativně nepodstatné.“⁶⁷ Tuan se ptá, jak je možné, že porovnáme-li dva vybrané jedince, které bychom mohli označit za zcela běžné členy nějakého společenství, přesto mezi nimi nalezneme podstatné rozdíly. Příčinou variability osobnosti a jejího temperamentu jsou žlázy s vnitřním vyměšováním, neboť tyto endokrinní žlázy uvolňující do krve hormony, mají výrazný vliv na lidské emoce a pocit blahobytu, vysvětluje následně Tuan. Stručně řečeno, abychom pochopili, jak se liší jednotlivé postoje a hodnoty vzhledem k okolnímu prostředí, musíme vědět něco o lidské fyziologii a temperamentu v celé jejich rozmanitosti, dodává Tuan.⁶⁸

Rozlišování mezi mužem a ženou též není nahodilé. Rozdíly, které tyto dvě pohlaví od sebe oddělují, poukazují také na jejich odlišné vnímání okolního světa. Nezvratný vliv kultury na lidské chování a postoje celou otázku odlišnosti pohlaví ještě více problematizuje. Ve všech dosud známých kulturách jsou mužům a ženám přiřčeny odlišné role, které jsou jim od dětství vštěpovány, nicméně skutečnost, že zde neexistují žádné výjimky, nás přesvědčuje, že důvod tohoto členění na muže a ženu má své kořeny v samotné biologii.

Ať už jsou zde jakékoliv pochyby nad tím, jak dalece ovlivňuje vnímání okolního prostředí tělesný typ, pohlaví, či jiné vrozené rysy, nesmíme však pochybovat o důležitosti role životního cyklu v kontextu lidského vztahování se a reagování na okolní svět, dodává Tuan. Abstraktní a praktické porozumění realitě konkrétního místa či celé lokality totiž vyžaduje po divákovi delší čas a přemýšlení, s nímž se mění i jeho vnímání, nálady a vynášení soudů o kráse a ošklivosti. V diskursu sociálních věd je na člověka nahlíženo jako na člověka dospělého, avšak tento přístup zcela přehlíží holý fakt, že dospělost je pouze

⁶⁶ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 27-28.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 45.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 45-46.

určitou fází života člověka, která v sobě stejně platně zahrnuje i věk kojenecký, dětský, dospívající a stařecký. Každý věk má pak pochopitelně svou specifickou fyziognomii a mentalitu. Lidé si často ve svém vnímání okolního prostředí neuvědomují, že se jejich smysly s přibývajícím věkem otupují, a tak ztrácí onen nezatížený pohled dítěte, které se těší z celé změti podnětů vyskytujících se v daném prostředí.

2.3 Estetické vnímání krajiny jako hra imaginace a jako náhlé odhalení nečekaného aspektu reality

2.3.1 Tuanův obecný akt aspektace, jako oceňování změti nápadného popředí

V procesu estetického hodnocení přírodního prostředí jsme především pozorovateli, avšak nikoliv pasivními, neboť oceňování přírody od nás vyžaduje celkové a aktivní zapojení. V této kapitole se pokusíme zaměřit na Tuanovo vnímání okolní přírody jako široké palety rozličných vjemů, které však podle Carlsona postrádá jakákoliv omezení a zdůraznění, díky kterým nabývá naše zakoušení přírodního prostředí hlubšího významu či významnosti.⁶⁹ K tomu, abychom lépe pochopili, proč Carlson Tuanův přístup k oceňování přírody kritizuje, musíme nejdříve nahlédnout, jak onen problém správného estetického oceňování přírodního prostředí řeší americký filozof a estetik Allen Carlson.

Různé typy prostředí vyžadují podle Carlsona různé akty aspektace,⁷⁰ neboť každé z prostředí má své charakteristické vlastnosti, na které se při našem estetickém oceňování zaměřujeme. Abychom například dokázali náležitě ocenit kubistický obraz, musíme mít povědomí o kubismu jako takovém. Na základě této znalosti uměleckých druhů a žánrů můžeme v našem estetickém oceňování umění upřít k uměleckým dílům vhodný typ pozornosti.⁷¹ Takovýto přístup je podle Carlsona použitelný v oblasti umění, avšak v případě

⁶⁹ CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 393.

⁷⁰ CARLSON, Allen. „Appreciation and the Natural Environment“. V: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979, vol. 37, no. 3, s. 267.

⁷¹ Tento bod a jeho větvení dále rozpracovává Kendall Walton v článku Kategorie umění. Walton zde tvrdí, že estetické vlastnosti díla a tedy i to jak na nás bude dílo působit, záleží na tom, jaké z jeho mimoestetických vlastností jsou pro nás standardní, proměnlivé a nestandardní (percentuálně-smyslově rozlišitelné) a v jaké kategorii budeme dílo vnímat – mimo smyslové kritérium. WALTON, Kendall L. „Categories of Art“. V: *The Philosophical Review*, 1970, vol. 79, no. 3, s. 334-367.

přírody je celá situace poněkud složitější a tak se před námi otevírá otázka, co a jak máme esteticky hodnotit vzhledem k přírodě. V přírodě jsme obklopeni přírodními objekty, přičemž se jejich povaha mění díky plynutí času i prostoru, což je dáno naším pohybem. Kontemplujeme prostředí, kde nevíme nic o jeho stvořiteli, a tak nemáme ani žádný byt' nejednoznačný návod, v jakých kategoriích máme takovéto objekty správně esteticky hodnotit.

Dle Carlsona role pozorovatele přírodního prostředí v jistém smyslu koresponduje s rolí umělce, neboť při estetickém oceňování přírody „vybíráme smysly relevantní k jejímu oceňování a stanovujeme rámce, které toto oceňování limitují v čase a prostoru.“⁷² V estetickém oceňování přírody bychom se podle Carlsona měli soustředit na povahu přírodních objektů, neboť znalosti o jejich vývoji, typu a vlastnostech jsou nutné pro jejich vhodné estetické oceňování.⁷³ Také Hepburn v návaznosti na výše řečené poukazuje na to, že nejsme ve vztahu k přírodě pouze pasivními diváky, ale zároveň také aktéry estetické situace: „V případě přírody jsem obojím, jak hercem, tak i divákem, jsem součástí krajiny a zároveň dychtím po této senzaci, stát se její součástí, těším se z její rozmanitosti, hraji si aktivně s přírodou a ponechávám ji tak, jak je, hraji si zpětně se mnou a mým smyslem pro sebe sama.“⁷⁵ Oceňujeme-li přírodu, máme před sebou podle Hepburna mnohem obtížnější úkol, než pokud oceňujeme umění. Divák přírody musí ve snaze o uchopení estetického objektu, sehrát mnohem větší kreativní roli, než je tomu v případě vnímání uměleckých děl: „Tato zkušenost s přírodou je jakýmsi produktem vzniklým kooperací mezi přírodním objektem a pozorovatelem.“⁷⁶

Nyní se ještě vraťme ke Carlsonově tvrzení, že každý typ objektu/prostředí vyžaduje jiný soubor znalostí i jiný přístup, který povede k jeho správnému estetickému oceňování,

⁷² CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge, 2002, s. xiv.

⁷³ Ibid., s. xiv.

⁷⁴ Kendall L. Walton tvrdí, že kdybychom se setkali s dílem, o jehož vzniku nevíme zhora nic, nebyli bychom ani schopni jej esteticky posuzovat a podobné je to i s přírodou. Estetické soudy o umění totiž podle Waltona spočívají zcela zásadním způsobem na kritické praxi, která odkazuje k historii a okolnostem vzniku uměleckých děl. Na základě těchto znalostí jsou estetické soudy o umění buď pravdivé, nebo lživé, avšak estetické soudy o přírodě mohou být pouze subjektivní nebo relativní. Divák přírody totiž rozhoduje, jaké části přírody bude vnímat – v jakém rámci či v jaké kategorii atp. – a na základě takového aspektového vidění tedy přisuzuje přírodě estetické vlastnosti, než aby posuzoval, jaké estetické kvality příroda ve skutečnosti má. WALTON, Kendall L. „Categories of Art“. V: *The Philosophical Review*, 1970, vol. 79, no. 3, s.334-367.

⁷⁵ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 290.

⁷⁶ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 77.

neboť nám poskytne příslušné hranice a specifická ohniska estetické významnosti.⁷⁷ Carlson se tedy zaměřuje v estetickém hodnocení přírody na samotný předmět, přičemž je v procesu jeho oceňování responzivní složka plně podřízena složce kognitivní, jež nachází svou maximu ve formě vědeckých poznatků.⁷⁸ Zatímco Carlson ve své kognitivní estetice přisuzuje velký význam znalostem o daném objektu/prostředí, díky nimž můžeme správně oceňovat přírodní prostředí s ohledem na jeho povahu, Hepburn upozorňuje na fakt existence různých perspektiv, které jsou zásadním faktorem v dozrávání estetické zkušenosti přírodního prostředí, která je zcela závislá na kontextu a individuálním úhlu pohledu.⁷⁹ Hepburn popisuje situaci, kdy stojíme uprostřed rozlehlé plochy bláta a písku, kterou buď můžeme považovat za pláž, nebo si můžeme při tomto brodění se vrstvou bláta uvědomit, že se nejedná o pláž, ale o přílivu/odlivovou kotlinu, v které se usazuje bahno a písek, a tyto znalosti jsou podle Hepburna naprosto esteticky relevantní.⁸⁰ Naše estetická zkušenost se tímto uvědoměním promění, neboť původní radostná prázdnota bahnitého prostoru je náhle pocíťována jako rušivě znepokojující, a to právě ve chvíli, kdy si uvědomíme, že jde o část zemského povrchu, který je v jiném čase zcela zaplaven mořem. Jsou tedy v tomto ohledu důležité naše vědecké znalosti o přírodě?⁸¹

⁷⁷ CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 395.

⁷⁸ KAPLICKÝ, Martin. „Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění“. V: *Krása – Krajina – Příroda I. kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. K. Stíbrál, O. Dadejčík (Eds.). Praha: Dokořán, 2009, s. 47.

⁷⁹ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 78.

⁸⁰ Tímto příkladem se snaží Hepburn doložit fakt, že naše estetická zkušenost s přírodou je zcela závislá na kontextu a na individuálním úhlu pohledu, a proto nás mnohdy může v našem estetickém oceňování klamat: „To, co je vysoce rozporuplné, je implicitní tvrzení jedné perspektivy, jednoho pohledu, jednoho souboru výsledných vnímaných kvalit, které jsou upřednostňovány před jinými, a mohou tak zdiskreditovat či podkopat toto jiné – či dokonce všechny ostatní: Tím, že jeden z nich má v estetickém kontextu větší autoritu než jiný.“ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 78.

⁸¹ Hepburn skrze tento příklad hovoří o možných kontextech, které si při percepci přírodních objektů můžeme představit a které mají vliv na to, jak budeme daný objekt hodnotit a právě v tomto bodě na něj navazuje Malcolm Budd, podle kterého znalosti přírody hrají podstatnou roli v jejím vnímání a oceňování. Podle Budda jsou dva možné způsoby, skrze něž můžeme přírodu znát: buď poznáme, k jakému druhu přírodního objektu patří, a na základě toho jej dokážeme pojmenovat - například pojmenujeme ptáka jako rorýse (toto je však znalost pouze povrchní a nemá proto vliv na naše estetické oceňování), anebo rozumíme skrze naše znalosti podstatě přírodního objektu, což přirozeně může naše estetické hodnocení výrazně ovlivnit. Na jedné straně máme podle Budda percepční znalosti o přírodním objektu a na straně druhé hlubší vědomosti o tomto objektu, přičemž právě díky těmto znalostem můžeme svou estetickou zkušenost obohatit o další emoce, představy a myšlenky, které bychom čistou percepcí nezískali. Naše estetická libost tímto může narůstat, klesat, anebo naopak zcela zmizet. Když si např. uvědomíme, řečeno poněkud „Hepburnovsky“, že rorýs obecný tráví až tři roky nepřetržitě ve vzduchu, přičemž se v letu páří i spí využívající proudů teplého vzduchu, který jej nadnáší, tato znalost podle Budda pozitivně ovlivní i náš estetický soud o něm. Čím více toho tedy o přírodě víme, tím více se podle Budda může variovat naše estetická zkušenost. Oba autoři, tedy jak Hepburn tak i Budd se shodují v tom, že přírodní objekty mají vlastnosti, jejichž znalost způsobuje proměnu estetického hodnocení. Výrazným zastáncem nutnosti znalostí pro hodnocení přírody je také Allen Carlson podle něhož je zkušenost přírodního prostředí estetická pouze tehdy, máme-li o přírodním objektu, který hodnotíme, určité vědomosti. Podobný názor má také Kendal L. Walton, který tvrdí, že bez určitých znalostí objektu – tedy pouze na základě percepce – nemůžeme daný objekt hodnotit esteticky. BUDD, Malcolm. „The Aesthetic Appreciation of Nature“. V: *British Journal of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1996, vol. 36, no. 3, s. 216.

Nyní zvažme estetické oceňování přírody tak, jak jej popisuje v *Topofílii* Yi-Fu Tuan, a které také cituje a následně podrobuje kritice Carlson: „...člověk musí znovu hupsnout do starých špinavých kalhot, aby se mohl, stejně jako kdysi dávno, volně protáhnout na seně u potoka a koupat se ve směsici jeho tělesných pocitů: vůně sena a koňského hnoje, teplo půdy s jejími měkkými obrysy, teplo slunce zmírněné příjemným vánkem, lechtání hmyzu lezoucím po jeho nose, hra světla a stínu třepotajících listů odrážející se na jeho obličeji, šumění vody, která se přelévá přes kamení a balvany, zvuk cikád a vzdálený ruch.“⁸²

Jak vyplývá z tohoto citátu, podle Tuana bychom tedy v přírodním prostředí měli oceňovat vše – celou tuto vonící, bzučící a kvetoucí paletu vjemů, přestože takové vnímání prostředí stojí v protikladu ke všem formálním pravidlům eufonie a estetiky, kde řád je nahrazen chaosem, přesto, podle Tuana, je zcela uspokojujícím.⁸³

Yi-Fu Tuan v *Topofílii* vyzdvihuje přednosti estetického vnímání přírodního prostředí u dětí, které popisuje jako: „Nezatížené pozemskými starostmi, zbavené pout vzdělání, bez zakořeněných zvyků, nedbajíc času, dítě je přesto, nebo spíše právě proto otevřené světu.“⁸⁴ Bytí dítěte plně závisí na jeho otevřenosti vůči svému okolí, a právě v tom spočívá existencionální modalita bytí jako blahobytí. Dětství v nás žije jako jakási falešná paměť, s jejíž pomocí si vzpomínáme na to, co nás jako individuální lidské bytosti předchází. Tak se člověk stává tím, kým je, pouze ve světě, který jej bytostně přesahuje. Bachelard píše: „Musíme mnoho snít, chceme-li nalézt pravé podnebí dětství, v němž oheň máty a vůně potůčku jsou v rovnováze.“⁸⁵ Gaston Bachelard, jenž byl Tuanovi jistou inspirací také v *Topofílii*,⁸⁶ se nás skrze své analýzy snaží přesvědčit o existenci „uznání trvalé přítomnosti jádra dětství“,⁸⁷ bez ohledu na náš biologický věk. Právě snění v nás zpřítomňuje dětství jako jakýsi vitální počátek, a umožňuje nám jej plně znovu prožít: „Sníme vzpomínajícíe.

⁸² TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 96.

⁸³ CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 393.

⁸⁴ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 56.

⁸⁵ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Přel. Hrdlička, Josef. Praha: Malvern, 2010, s. 132.

⁸⁶ Yi Fu Tuan se přímo odvolává na Gastona Bachelarda v kontextu symbolismu a kosmologických schémat, konkrétně na Bachelardovu knihu *Psychanalýza ohně* – jako osobitý psychoanalytický výklad snění u ohně. Jisté přírodní substance v sobě skrývají významy plné životnosti – tím jsou podle Tuana např. voda a oheň, přičemž čínská kultura přisuzuje ohni mužskou energickou povahu *yang* a vodě ženskou pasivní povahu *yin*. TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 23. Více dále, viz kapitola 2.3.3. Hra imaginace u Ronalda W. Hepburna, kvalita tajemna a metafyzická u Yi Fu Tuana a element snu v krajíně Gastona Bachelarda.

⁸⁷ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Přel. Hrdlička, Josef. Praha: Malvern, 2010, s. 94.

Vzpomínáme sníce.“⁸⁸ Dětství v Bachelardově pojetí se tak stává jakousi arché bytí,⁸⁹ jako vždy přítomný a neutuchávající zdroj existence. Svět dětství jako by byl naším domovem, ve smyslu domény svobody a zejména krásy: „je krásou vzmachu, který nás oživuje, vnáší do nás dynamiku krásy života.“⁹⁰

Tuan nás nabádá, abychom se o tento dětský přístup alespoň pokusili i v našem „dospělém“ vnímání okolního prostředí, a dokázali tak přírodu znovu obdivovat v celé její mnohotvárnosti a dětské bezstarostnosti.⁹¹ Tento moment nápadně připomíná i stanovisko Hepburna, který píše o bezrámcovosti estetické zkušenosti přírodního prostředí, o její schopnosti vnést do našeho vnímání prvek překvapení, o snaze zbavit se v našem vnímání tzv. umrtvujících konceptualizací. Ve skutečnosti podle Hepburna totiž nevidíme skálu či písečnou dunu, ale spíše kolorovaný tvar, který posléze označujeme slovy „skála“ či „písečná duna“. Přesto náš estetický pohled na objekt usiluje o volné kolísání směrem pryč od konvenčního a umrtvujícího konceptualizování, čímž není míněno to, že všechny interpretace a všechno vidění něčeho jako něčeho, jsou pouhými omyly směrem k mimoestetickému. Měli bychom podle Hepburna spíše odmítnout dichotomii „čisté estetické kontemplace“ a „nečisté příměsi asociací“⁹². Hepburn tedy Tuanovu myšlenku oceňování přírody jako bzučící a kvetoucí palety vjemů rozvíjí ještě dále. Podle Hepburna totiž při našem oceňování přírodního prostředí nezůstáváme na rovině cití nebo primární smyslové libosti, ale uplatňují se na něm, jak ostatně uvádí v obecnějších souvislostech i Tuan, také naše myšlenky a intelekt – jinými slovy, ve vnímání přírodního prostředí je tedy podle Hepburna skutečně potřeba hodně myslet a porovnávat, abychom jej dokázali náležitě ocenit.

Vraťme se však znovu k přístupu Tuana a jeho oceňování přírodního prostředí jako široké palety vjemů, která se našim smyslům nabízí⁹³ – vůně sena, lechtání křídel hmyzu a

⁸⁸ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Přel. Hrdlička, Josef. Praha: Malvern, 2010, s. 96.

⁸⁹ Dětství v Bachelardově smyslu nepodléhá biologickému času, neboť paměť animy má svou vlastní temporalitu, aneb jak píše: „Čistá vzpomínka nemá datum. Má určité období.“ *Ibid.*, s. 110.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 95.

⁹¹ Stejně tak však upozorňuje i na fakt, že dětské nazírání na krajinu představuje zvláštní sféru, neboť ji jako takovou nedokáže dítě vnímat; ukážeme-li dítěti obraz krajiny a zeptáme se ho, co vidí, všimne si spíše jednotlivostí v ní obsažených, ale nebude schopno rozpoznat samu krajinu, ani ji jako krajinu označit. Radost dětí z pobytu v přírodě totiž jen málo souvisí s její malebností. Děti ještě nepraktikují ve svém nazírání princip estetické distance, nebo pouze minimálně a rozhodně nevědomě, avšak vizuální ocenění krajiny okem dospělého člověka, je kritické a přemýšlivé a jako takové vytváří estetickou distanci.

⁹² HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 295.

⁹³ V tomto Tuanově uvažování můžeme vidět jistou nápadnou analogii k Bachelardově přístupu k vnímání, které je pro něj čistou recepcí bez jakékoliv aktivity obraznosti a hodnocení, které na ni navazuje, a proto je třeba, jak píše Bachelard: „nahradiť vnímání světa obdivem k němu. Musíme obdivovat, abychom získali hodnotu toho, co vnímáme.“ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Přel. Hrdlička, Josef. Praha: Malvern, 2010, s. 113.

šumění potůčku jsou kvalitami okolního prostředí, z kterých jsou posléze odvozeny obrazy topofilie, které se mění ve vztahu k divákovi a jeho zájmu: „jsou to fazety prostředí, ty předtím zanedbané jsou nyní spatřovány v celé své čistotě.“⁹⁴

Jsou však takové akty tím jediným správným estetickým oceňováním okolní přírody? Je možné, abychom v přírodě dokázali najednou oceňovat všechno? Skutečně bude takový prožitek přírodních krás uspokojující, nevnese do našeho hodnocení spíše zmatek? Opravdu nejsou v estetickém prožitku přírody stanoveny žádné hranice či ohniska estetické významnosti? To jsou otázky, kterými se Tuan bohužel hlouběji nezabývá, avšak Hepburn (a posléze Carlson a další environmentální estetikové) toto téma rozvíjí dál, když se na celou problematiku oceňování přírodního prostředí zaměřuje ve srovnání s uměním. V případě hodnocení uměleckých děl máme k dispozici tzv. vodítka, např. v podobě uměleckých kritik, avšak v případě přírody takovéto „návody na hodnocení“ na první pohled chybí, stejně jako jakékoliv znalosti vyplývající z faktu, že je objekt hodnocení – tedy přírodní prostředí – naším výtvořem.

Dalším podstatným rysem, který odlišuje přírodní prostředí od umění a který ještě budeme podrobněji rozebírat později, je podle Hepburna neohraničenost přírodních objektů, jenž na jedné straně vylučuje jejich koherentní uchopení, avšak na straně druhé se nám díky této neohraničenosti přírodního prostředí naskýtají nečekaná vjemová překvapení a jejich pouhá možnost včlenění se do kontempace přírody přináší možnost otevřít se novému dobrodružství.⁹⁵ Velmi podobně se k této tématice vyjadřuje také Tuan, když píše, že v přírodě zažíváme cosi jako náhlé odhalení nečekaného aspektu prostředí, který jsme doposud neobjevili, a nyní k nám vystupuje ze skrytého pozadí do nápadného popředí – tento nový vhled do reality pak může být zakoušen jako krása: „Tu nejintenzivnější estetickou zkušenost přírodního prostředí zakoušíme podobně jako nečekané překvapení. Krásu pocítujeme, jako náhlé navázání spojení diváka s dosud neznámým aspektem reality; jde o odlišný pocit než je u zalíbení v konkrétním typu krajiny, nebo v určitém námi oblíbeném místě, které dobře známe.“⁹⁶ Tuan udává jako demonstrativní příklad onoho setkání s neznámou krajinou výrok britského vědce Williama McGoverna, který popisuje svůj zážitek

⁹⁴ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 120.

⁹⁵ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 291.

⁹⁶ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 94.

z putování po Himalájích: „byl to ten z daleka nejlepší pohled, který jsem kdy viděl, a i takový apatický a znuděný člověk jako jsem já, se náhle vpíjel do jeho majestátnosti.“⁹⁷

Podle Hepburna nám takovéto pohledy odhalují samotnou podstatu světa: transcendentní zdroj, pro který neexistují slova, která by ho jasně vymezila. Měli bychom si uvědomit, že estetické oceňování přírody je mnohvrstevnatou zkušeností, která postupuje od oceňování jednotlivých kamenů až po oceňování světa jako celku. Onou první vrstvou jsou barvy, tvary, zvuky, vůně atp., díky kterým víme, že modrá je například barvou nebe – věci nejprve dáváme do souvislostí, vrháme je do formálních vztahů, a když pokračujeme k další vrstvě, nevnímáme podle Hepburna už jen samotný mrak plující nad horizontem, ale vnímáme hrozivě vyhlížející bouřková mračna a to je ten moment, kdy nastane v našem myšlení podstatná změna, neboť se již nekocháme pouhou barevností či tvarem bouřkových mračen, ale pocítíme jejich dramatičnost. Můžeme jít v našem oceňování přírody ještě o vrstvu dále, kde se setkáváme s neznámými a nás přesahujícími jevy v přírodě – např. když se ocitneme na severním pólu, můžeme být ohromeni všudypřítomným ledem a sněhem, nebo na ně můžeme nahlížet jako na cosi, co nám odhaluje celkový smysl bytí, podstatu světa a univerza. Poslední dvě výše popisované vrstvy jsou tím, co Hepburn nazývá transcendentní imaginací. Skrze tyto hlubší vrstvy můžeme podle Hepburna odhalit hlubší krásu, než spočívá v samotné krajině.⁹⁸

2.3.2 Hepburn a Tuan – poskytnutí příslušných hranic a specifických ohnisek estetické významnosti pro daný typ prostředí

Hepburn hned v úvodu své studie „Povrchní a hluboké v estetickém oceňování přírody“ otevírá otázku, co je míněno estetickým oceňováním přírody – neboť onou přírodou musíme mínit nikoliv jen příjemnou pastorální krajinu, kterou popisuje ve svém doporučeném nahlížení na přírodu Tuan, nýbrž i tropický les, tundru, ledovce, pouště a objekty s událostmi, které nám umožňují vidět pouze mikroskop či teleskop. Pokud jsou přírodní materiály rozlehlé, tak potom i svoboda vnímatele zahrnuje nekonečnou škálu možností na výběr – svobodu zvolit si druh pozornosti, způsob pohybu, zvolit si konkrétní přírodní objekt, s čímž souvisí i výběr, mezi pohyblivým a statickým přírodním objektem. Naše volba místa, odkud

⁹⁷ McGOVERN, William. *To Lhasa in Disguise*. London: Grosset & Dunlap, 1924, s. 145.

⁹⁸ HEPBURN, Ronald W. „Landscape and metaphysical imagination“. V: *Environmental Values* 5. Cambridge: The White Horse Press, 1966, no. 3, s. 191-192.

pozorujeme, se rozpíná od úhlu pohledu potápěče pod vodou až k pohledu astronauta z rakety na naši planetu.

Dle Hepburna lidé věnují přírodním objektům buď velmi malou estetickou pozornost, nebo je nahlíží špatným způsobem. Hledají v ní totiž „něco“, co v ní ani nalezeno být nemůže, neboť se to vyskytuje pouze v oblasti umění, to znamená, že hodnotí přírodu měřítkem platným v umění a nikoliv v přírodním prostředí.⁹⁹ Hepburn spatřuje podstatný rozdíl v hodnocení umění a přírodního prostředí z hlediska jejich ohraničení. Vezmeme-li v potaz malbu, všechny elementy v ní obsažené jsou determinovány rámcem, v němž vytvářejí estetický účinek. Barvy, kompozice, či styl, toto vše je v ohraničeném celku, ať už v podobě skutečného rámu nebo piedestalu. Malba, především díky svému obsahu, může mít samozřejmě jakýsi intertextuální vztah ke skutečnosti, ale jde o zcela jiné navázání vztahů, než ke kterým dochází ve styku s estetickým přírodou, kde je bezrámcovost zjevná a ovlivňuje tak naše hodnocení, neboť díky této absenci jakéhokoliv předem daného rámce dochází k tzv. percepčním překvapením, jimiž se zkušenost stává jedinečnou ve smyslu neopakovatelnosti a dobrodružnosti.

Avšak přírodní objekty, stejně jako ty umělecké, mají z hlediska estetického vnímání cosi společného – mohou být vnímány ihned, zcela bez přemýšlení, či s plně uvědomělou pozorností.¹⁰⁰ Hepburn se v tomto bodě ptá, jaký typ estetických účinků a soudů nacházíme v našem přístupu k krajině. Pokud je účinkem vnímání přírodního objektu potěcha, úžas či dokonce láska, pak se jedná o krásné přírodní objekty, kde je však krása použita v užším slova smyslu: „V tomto smyslu slova můžeme spatřovat krásu v proměnách nebe a barvách oblak, v žlutooranžovém večerním světle ozařujícím letní krajinu, v brzkých ranních paprscích viděných skrze mlhu u lesíka, ve vodě klidné na jezeře nebo v proudících či kaskádovitých horských potůčkách pramenících v jezeře. Cítění měkkosti mechu či ostroty skal. Ptačí zaskřehotání kolihy, ústřičníka, slavíka, nesoucí se ztichlým okolím, které tak náhle činí živěji uchopitelným. Možná však můžeme spatřovat také krásu ve formálních kvalitách: v květinových strukturách, v tvarech vytvářených sněhem a větrem, v nanášení vrstev kamení po úbočích údolí: v různých zvířecích druzích a v půvabu pohybu zvířat.“¹⁰¹

⁹⁹ HEPBURN, Ronald W. „Aesthetic Appreciation of Nature“. V: Harold Osborne (ed.), *Aesthetic and the Modern World*. London: Thames & Hudson, 1968, s. 53.

¹⁰⁰ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 65.

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 66.

Až do této chvíle je tento popis estetické zkušenosti s přírodou téměř totožný s Tuanovým popisem přírody jako bzučící a vonící palety vjemů, avšak Hepburn pokračuje na rozdíl od Tuana dále, neboť tvrdí, že krása má ještě širší užití: může postihovat esteticky poutavé, jenž je nezbytné pro kontemplaci, pokrývá však i velkou škálu emočních kvalit, které nemusí být nutně libé, milé či blízké se ideálu, jako příklad uvádí Hepburn černou bahnitou vodu valící se kamennou strání či hrůzně vyhlížející skálu.

Mnohé estetické oceňování přírody tedy v sobě podle Hepburna nesporně obsahuje kombinaci složky smyslové a myšlenkové. Možná dnes ještě existuje někdo, i když je to málo pravděpodobné, kdo je doslova zaskočen a ohromen efektností souhry barev, světel a stínů při západu slunce, mnohem pravděpodobnější je však podle Hepburna takové vnímání západu slunce, nebo řekněme spíše myšlení, v kterém nepřímo¹⁰² srovnáváme a odlišujeme „zde s někde jinde, aktuální s možným, současnost s minulostí.“¹⁰³

K Tuanově pojetí hodnocení přírodního prostředí jako neohrazeného pole širokého spektra vnímaných objektů Hepburn dodává, že musí existovat určitá zvláštní zdůraznění, která se týkají našeho oceňování přírodní krásy. Přestože jsme přírodu sami nevytvořili, máme však o ni mnohé poznatky, které se podle Hepburna mohou, a dokonce by měly, promítat do našeho hodnocení přírodního prostředí. Oba autoři se však shodují v tom, že příroda nám není dávana jako celek ve smyslu ohraničenosti, a vskutku ne ani jako nějaká znalost o ní.

Podobně, v Hepburnových stopách, také Allen Carlson reaguje na Tuanův popis oceňování přírodního prostředí jako „kvetoucí a bzučící změti“ a upozorňuje podobně jako Hepburn na to, že musíme při našem estetickém oceňování minimálně rozpoznat mravence lezoucího po naší noze jako hmyz, a nikoliv jako křeč v noze a „výsledkem tohoto rozpoznávání a rozlišování je to, že se určité aspekty tohoto nápadného popředí stávají ohnisky estetické významnosti. Navíc jsou přírodními ohnisky, která přísluší konkrétnímu přírodnímu prostředí, které oceňujeme.“¹⁰⁴ Naše znalosti prostředí nám pak stanovují jistá ohraničení či omezení naší zkušenosti – houkání sovy v určitém druhu prostředí oceňujeme jako jeho náležitou součást, avšak hluk ze vzdálené dálnice vyloučíme, podobně jako když

¹⁰² Nepřímo říká Hepburn proto, neboť zde není přímá verbalizace komplexity zažívání zkušenosti sebe sama.

¹⁰³ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 66-67.

¹⁰⁴ CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment“. V: Zahradka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 394.

nevnímáme houkání vlaku při vystoupení v koncertní síni. „Tyto znalosti nám dodávají příslušná ohniska estetické významnosti a příslušné hranice tohoto prostředí tak, že se naše zkušenost stává zkušeností estetického oceňování.¹⁰⁵

2.3.3 Hra imaginace u Ronalda W. Hepburna, kvalita tajemna a metafyzična u Yi Fu Tuana a element snu v krajině Gastona Bachelarda

Hepburn upozorňuje na fakt, že řada teorií o přírodní kráse byla v minulosti spojena s různými druhy panteismu či přírodního mysticismu. Podobně je tomu i v případě Hepburnovy teorie jednoty,¹⁰⁶ avšak v jeho podání nejde o mysticismus, který by se odvolával k transcendentnímu bytí – například k Bohu nebo k transcendentním sférám, ale jde o mysticismus, jenž hraje určující a praktickou roli v estetické kontemplaci přírodního prostředí. Tuto kontemplaci jednotlivých vjemů můžeme podle Hepburna povýšit až na hranici vnímání forem objektů, jakožto základních přírodních forem, přičemž je důležitý i postoj a umístění diváka,¹⁰⁷ jako podstatné složky přírody, s jejímiž silami se díky kontemplaci cítí být v naprosté harmonii.¹⁰⁸

V naší kontemplaci přírody podle Hepburna tedy čelíme nejen úskalí (avšak zároveň i výzvě v podání Tuana i Hepburna) neohraničenosti percepčního pole při estetickém vnímání přírodního prostředí, ale také našemu zvláštnímu modu bytí v přírodě, kdy jsme jí zcela obklopeni a kdy skrze ni procházíme, a tak dochází v její kontemplaci k neudržitelnému smazání rozdílu mezi vystupujícím obrysem a jeho pozadím. Díky této specifičnosti zážitku přírodní krásy, která se nám zjevuje v jisté radikální otevřenosti vůči neuchopitelnosti celku a kontingenci přírodního dění, máme jako diváci možnost vstoupit s okolní přírodou do svobodné imaginativní hry, která modifikuje smysl našeho každodenního bytí: „V každém

¹⁰⁵ CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 394.

¹⁰⁶ O nich více později - viz kapitola 3.2.1. Podle Hepburna musí být v případě přírodní krásy, vždy přítomen význam záhady, či úžasu (*sense of mystery or wonder*).

¹⁰⁷ Záleží například na tom, zda se divák ve svém oceňování přírody zaměří na detail, či bude objekt vnímat z větší vzdálenosti. Estetická kvalita je v přírodě vždy provizorní, a takovýto charakter estetických vlastností přírodních objektů vyvolává v divákovi jistý neklid, který ho nutí k hledání stále nových aspektů reality vedoucích k jejímu sjednocení, které však v případě přírody není nikdy zcela možné.

¹⁰⁸ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 308.

případě je naše schopnost kreativity vyzývána jako úkol, a když s námi okolní věci kooperují, zjistíme, že může být náhlé rozšíření naší imaginace samo o sobě pro naši mysl hluboce podstatné.¹⁰⁹

Díky naší schopnosti imaginace a neohrazenosti percepčního pole přírodního prostředí můžeme vnímat jisté přírodní koloběhy událostí jako symboly zobecněného, avšak významného poselství přírody – např. přilet hejna vlaštovek jako signál příchodu jara, poselství lepších časů, obnovy přírody po kruté zimě atp. – a takovýto přístup se možná na první pohled může zdát jako poněkud obtížnější, než který uplatňujeme při běžné vnímání. Není však takovéto nahlížení na přírodu zároveň i jejím trivializováním? Na to nám odpovídá Hepburn, když píše, že pokud bychom lpěli na doslovném znění poselství přírody, nebo bychom rovnou celé téma, znovu v duchu lpění na doslovném znění zamítli, potom bychom takový přístup mohli označit za trivializující.¹¹⁰ Adekvátnějším přístupem podle Hepburna je, být si vědom metaforičnosti a kvality tajemna, která je v přírodě vždy přítomna, přičemž však nesmí být ona metafyzická imaginace ani podceňována ani přeceňována. Metafyzická imaginace je dle Hepburna částí interpretace přírody, která pomáhá určit celkovou zkušenost s přírodní scénérií.¹¹¹

I přes možnou obtížnost takovéhoho přístupu, v kterém nahlížíme na krajinu jako na „hru imaginace“, spatřujeme v něm však jisté obohacení prožitku přírody o ony pocity radosti či úžasu z různých přírodních poselství. Tuan věří, že má dané prostředí schopnost poskytovat smyslové podněty, které skrze vnímané předměty propůjčují tvar našim potěšením a ideálům. Hepburn zase píše o schopnosti přírodních objektů prohlubovat naše imaginativní schopnosti¹¹² a rozeznávat nás určitou náladou: „Struktura mraků si jakoby pohrává se

¹⁰⁹ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 291.

¹¹⁰ Jsou minimálně dva způsoby, jak se může sledování podobností a analogií stát absurdním a jednostranným, a tak trivializovat estetickou percepci přírody, dodává Hepburn: „Jeden zcela náhodný a podivný obraz se může stát objektem obrovského úžasu, například když nám průvodce ve složitém systému vápencových jeskyň představí krápník jako Pannu Marii. To může mít za následek falešně utěšující zjednodušení a idealizaci přírody, neboť ne pro všechny jsou tyto složité geometrické struktury zřetelné, natož srozumitelné. Žilkování skal, větrná forma mraků, vlnitost kopců – všechny tyto (stejně jako jejich nepochybné symetrie) elementy volnosti a neprůhlednosti v neobyčejném stupni. Ke Kantově důležité tezi, že příroda se zdá, jako by byla vytvořena pro naši kognitivní dovednost, musíme nepochybně přidat stejně tak důležité protichůdné tvrzení, že v některých ohledech, nevypadá příroda vůbec tak, že byla vytvořena pro to, aby byla námi poznávána a uvědomována. Přírodní odlišnosti jsou tak skutečné, a tak esteticky významné, pokud k nim přistupujeme vážně, jako jsou její snadno zharmonizované formy zřetelné.“ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature”. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 76.

¹¹¹ HEPBURN, Ronald W. „Landscape and metaphysical imagination”. V: *Environmental Values* 5. Cambridge: The White Horse Press, 1966, no. 3, s. 191-192.

¹¹² Hra naší imaginace usiluje o sblížení mezi pozorovatelem a daným estetickým objektem – jednota je zde pouze regulačním pojmem, symbolem nedostižně dokonalé změny hrubé vnější přírody v zrcadlo naší mysli.

strukturou horských vrcholů a struktura horských vrcholů zase koresponduje s lidskou duší a její strukturou.¹¹³ K přirozenosti vnímání přírodních forem se tedy podle Hepburna připojují i naše schopnosti imaginace: „Základní přírodní formy jsou zvnitřněny pro artikulování běžných struktur mysli. Skrze toto, prchavě neprostorové, je vytvořeno již srozumitelné a sdělitelné... Mluvíme o hloubkách a výškách – ve spojení s náladami, pocity, obavami a strachem: o vzletném a temném. Topíme se a zase se vynořujeme, trpíme temnými nocemi duše. Znovu zde není žádná jednoduchá korelace mezi duševním stavem a přírodním objektem. Možná mohu zvnitřnit poušť – jakožto čistou prázdnotu, néant¹¹⁴: nebo ji mohu zvnitřnit jako nepopsanou otevřenost, možnost.“¹¹⁵

Tuan upozorňuje dále na to, že „hory“ a „údolí“ jsou též vědeckými termíny, pokud k nim přistupujeme jako k typům topografických kategorií. V metaforickém myšlení však současně zavádějí hodnotou „výšky“ a „hloubky“, které ještě dále implikují myšlenku polarity muž – žena a zároveň tedy protikladné vlastnosti temperamentů. Lidé mají již od pradávna tendenci členit jejich okolní svět do kategorií látek, barev, směrů, významů, symbolů atp., avšak detailní rozčleňování jednotlivých komponentů do těchto kategorií se již různí podle odlišných kultur. Tuan uvádí příklad Číňana, pro kterého jsou slova jako: „dřevo“, „jaro“, „východ“ a „zelená“ implicitně propletená, na rozdíl od Evropana, který v těchto slovech nevidí hlubší souvislost. Zajímavou oblastí je také symbolika barev¹¹⁶ a jejich odezva, objevující se téměř ve všech kulturách.¹¹⁷ Takovéto metaforické myšlení tak podle Tuana ignoruje ostré limity vědeckého hodnocení a myšlení, které naopak usiluje o odstranění možnosti mnohovýznamovosti.

¹¹³ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 292.

¹¹⁴ Pojem z francouzštiny, původně latinský, znamená absolutní absenci či prázdnotu a je neoddělitelně spojen s pojmem existence.

¹¹⁵ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 73.

¹¹⁶ Tuan zde uvádí snad nejrozšířenější rozlišování lidí mezi „černou“ a „bílou“ či „temnotou“ a „světlem“. Obě barvy, ať už bílá nebo černá, mají pozitivní i negativní hodnotu: obě barvy např. v různých kulturách symbolizují smrt. Tyto dvě barvy symbolizují opačné a přesto doplňující se univerzální principy: podobnou dvojici pak tvoří světlo a temnota, zjevování se a mizení, život a smrt. Tato antonyma, jak píše Tuan, jsou jen různými způsoby, jak říci tu samou věc. Obě jsou nepostradatelnými částmi celku reality: jedna prostorově splývá s druhou a časem se z ní vyvíjí. Tímto Hepburn upozorňuje na zajímavý fakt, že kultura může ovlivnit percepci do takové míry, že člověk vidí věci, které ve skutečnosti vůbec neexistují. TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 25.

¹¹⁷ Podle Tuana bychom si měli uvědomit, že „pokud jsou symboly odvislé od jedinečných událostí, musí se pak lišit od individua k individuu a od kultury ke kultuře a stejně tak, pokud pocházejí ze zkušeností, které platí pro většinu lidstva, mají potom celosvětový charakter - přírodní fenomény jako jsou země, voda, skála, obloha a vegetace, jsou interpretovány podobným způsobem zcela odlišnými lidmi, neboť specifická místa a objekty jako piniový strom, růže, říční pramen či háj mají pravděpodobně jedinou interpretaci, avšak konkrétní symbolické obsahy jsou nesčetné, neboť jsou přece jen dány kulturou. V: *Ibid.*, s. 145.

Avšak symboly nacházející se v přírodě jsou podle Tuana doslova pokladnicí různých významů, které pocházejí z hlubších zkušeností nakupených během delšího časového úseku a tyto hluboké zkušenosti a zážitky mají často až posvátný charakter, jakoby nenáležely tomuto světu, přestože vznikly na základě jeho zákonitostí. Na estetickém oceňování přírody se totiž aktivně podílí naše imaginace, která hledá analogie mezi rysy velmi vzdálených fenoménů: „Měli bychom vidět kopce jako vznášející se hřbety, jako vlny na bouřlivém moři...beránkovité mraky jako písek žebrovaný mořským přílivem.“¹¹⁸ To, že jsme takových vynalézavých imaginací schopni i u běžných přírodních struktur, nás s přírodou vlastně spojuje, zároveň nás i povznáší, a nakonec se pro nás příroda stává, ve svých tvarech, srozumitelnější.

Abychom však v oblasti posuzování přírodních objektů dokázali rozlišit mezi povrchním a hlubokým, potřebujeme příslušná vodítka, které nám poskytuje právě metafora, jež je podle Hepburna základním prostředkem při uchopování okolních jevů, neboť pokud v nich metaforu neobjevíme, přírodní objekt nebude estetizován, píše doslova Hepburn. Mnoho metafor, které běžně používáme k artikulování vědomého života, je již mrtvými metaforami, avšak některé jsou stále schopny být znovu použity. Z přírodního světa vnímáme především obrazovou, zvukovou a materiální kvalitu – a některá z těchto kvalit může být natolik vhodná k metafoře, že sama ztratí svůj původní význam, avšak ani tyto prvotní kvality nesmí zůstat divákovi skryty. Kvality přírodních objektů, ať už zvukové, vizuální či materiální, by tedy měly být použitelné pro přenesení ve smyslu metafory, avšak zároveň zůstat viditelnými: „Neviditelný svět metafory je světem ducha, ducha mysli a duchovní bytosti, či bytím precizně artikulovaným a modifikovaným svou imaginativní spojitostí s vnějším světem. Metafora je vnímatelnou impresí, již odvozujeme ze skutečnosti, a zároveň je naplněna myšlenkou.“¹¹⁹

Hepburn však dále zdůrazňuje, že předmětem jeho zájmu není najít hodící se metafory k přírodním strukturám, či k jednotlivým projevům lidské podstaty, které bezesporu existují, či se přihodí nezávisle na našem aktuálním myšlení. Jde spíše o to, že připojení těchto metafor k přírodním strukturám, je zároveň utvářením jisté niternosti, hloubavě dosáhnuté.

¹¹⁸ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 76.

¹¹⁹ *Ibid.*, s. 74.

V podobném duchu píše o vnímání míst také Tuan, neboť každé místo může být díky našemu vnímání jak reálně objektivní – tedy existující nezávisle na lidských potřebách a touhách, tak i povznášející, pokračuje Tuan. Tato zvláštní místa postupem času nabývají svébytných a jedinečných tvarů a vůní, a vzbuzují tak ve vnímavém pozorovateli citový vztah. Zvláštností míst má Tuan na mysli místa s jistým rysem jedinečnosti, která se skládá z interakce jeho přírodních dispozic a z modifikací vytvářených generacemi lidských bytostí.

Takovým ukázkovým příkladem zvláštních míst jsou místa posvátná, nebo lépe řečeno místa zjevování posvátného – jimiž mohou být např. zahrada, háj, pramen vody, skála či hora – a taková místa nabývají posvátného charakteru, kdykoliv jsou identifikována s nějakou formou duchovní manifestace¹²⁰ či s událostí silné důležitosti. Posvátná místa existovala v krajině již v době antiky, přičemž šlo především o místa zvláštních přírodních úkazů, např. zásah blesku, pozoruhodné jeskyně, balvany, či stromy atp. Systém víry v mnohých kulturách vytvářel pojem ducha místa, avšak s rozvojem moderní světské společnosti se od této víry v ducha místa stále více upouštělo, s čímž souvisela i celková ztráta vztahu a kontaktu člověka s okolním prostředím.

Gaston Bachelard¹²¹ píše ve své *Poetice snění* o konceptu topoanalýzy, jejímž základním východiskem je tvrzení, že mezi člověkem a prostředím ve kterém žije, probíhají

¹²⁰ Jakékoliv budování, ať už kláštera, domu či celého města, tradičně volalo po rituální transformaci světské prostoru. V každém případě, místo bylo posvěceno nějakou vnější silou, oslňujícím zjevováním posvátného nebo kosmické síly. Místa, kde se narodili, nebo zemřeli charismatičtí vůdcové, obdaření božskými atributy, získala cosi z jejich posvátného bytí. Posvátnost byla soustředěna kolem oltářů či náhrobků, avšak posvátná aura pronikala i přes sousedící prostor a všechno v něm – stromy i zvířata, bylo povzneseno tímto spojením. Dlouho bylo zvykem pečovat o půdu okolo náhrobků svatých císařů, které se stylizovaly do podoby přírodních parků, ve kterých se všechny živé věci podílely na posvátném charakteru místa, neboť taková místa odpovídala lidské potřebě po víře a odpočinku. Chrámy antických Řeků musely být vystavěny především na posvátných místech a v této lokalitě musely být ještě náležitě situovány: „A pro toto místo platilo, že je zcela svaté.“ Dnešnímu pozorovateli by se mohlo zdát, že místa, na kterých jsou řecké chrámy vystavěny, byly vybrány podle jejich obrazových kvalit, ale pro Řeky žijící ve čtvrtém století př. n. l. byla půda především ztělesňující silou k moci k ovládnutí světa. V křesťanské tradici je posvěcující síla investována do člověka, a proto se kostel, na rozdíl od řeckého chrámu, nepřizpůsoboval duchu místa, neboť on sám poskytuje ducha jeho okolí a situování kostela na východě není žádným pokusem o harmonizování s přírodním řádem, ale spíše využitím skutečnosti, že slunce vychází na východě, a tak může nejlépe symbolizovat doktrínu vzkříšení Ježíše Krista. Na druhou stranu má křesťanství svůj nesporný podíl na utváření celé řady křesťanských míst v jeskyních i v okolí pramenů. Takovým příkladem jsou i klášterní komunity, často sídlící v prázdné pustině, a jejich obydlí se tak staly modelem ráje vsazeného do nevykoupěného světa divočiny, kde se skrývají démonická zvířata, jež díky sousedství kláštera mohla získat něco z harmonie napravené přírody, a tak s lidskou nadvládou žijící v klášteře mohli žít společně v míru. TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 146-147.

¹²¹ Gaston Bachelard (1884 – 1962) je v širším povědomí znám jako významný představitel francouzské epistemologické tradice. Bachelardovo myšlení se celoživotně formovalo do dvou divergentních linií duchovního života: jednu z nich představuje filozofie vědy a epistemologické studie, druhou fenomenologická linie věnovaná poetice tvořivé obraznosti. Bachelard tedy ve své filozofii pracuje s dualitami pojmu a obrazu¹²¹ - mužským a ženským principem, duchem a duší, intelektem a obrazností. Ani jedna z těchto linií není u Bachelarda nadřazená té druhé. Obrazy a pojmy se totiž formují ve dvou opačných pólech duševní aktivity – obraznosti a rozumu – mezi nimiž panuje polarita vyloučení, a proto nelze pomocí obrazu prohlubovat pojmové poznání, a stejně tak nelze při zkoumání obrazu uplatňovat pojmy: „Obraz nemůže pojmu poskytnout látku, a pokud by pojem dodal obrazu stálost, udusil by tím jeho život.“ Pokud bychom chtěli obraz studovat vědecky – tzn. jakožto předmět a s jistým časovým odstupem – narazili bychom též na to, že to není možné: „Je nesmysl chtít

dynamické vztahy, které ho zpětně určují. Tyto vztahy pak tvoří jádro tvořivé obraznosti jako specifickou duševní mohutnost. Bachelard se pokouší tento podvojný konstituční pohyb ve vzájemné souvztažnosti – já a okolní svět – prozkoumat na půdě obraznosti.

Klíčovým termínem celé Bachelardovy zvláštní fenomenologie je termín snění,¹²² které označuje duševní aktivitu přivlastňování básnických obrazů ve výkonech vlastní tvořivé obraznosti. Tímto sněním má Bachelard na mysli odlišný stav duše, než s kterým se setkáváme v nočním snu. Naše vědomí je totiž schopno dvojího pohybu: jedním je přechod od bdění ke spánku, v němž posléze zcela zaniká a zároveň opačného pohybu, v němž vědomí plynule přechází od běžného bdění naplněného smyslovým vnímáním, ke snění a tvořivé obraznosti. Sníme-li skrze básnické obrazy, naše vědomí přetrvává, narůstá a zesiluje se, a tak jde o aktivitu naší duše, kde se naše bytí prohlubuje a obohacuje. V nočním snu vstupujeme do oblasti, v které se nepozorujeme a kde my sami se již nedělíme na pozorovatele a pozorovaného, a tím jakákoliv reflexe zaniká. Naopak snění bdělé tuto reflexi předchází a umožňuje.

Bachelard dále upozorňuje na to, že snění není libovolné, ale přirozeně směřuje k odkrývání světa počátků našeho vlastního bytí. Prvopočáteční stav tedy není pozdějším vývojem překonán či znehodnocen, ale zůstává v našem bytí jako jeho původní modalita: „Když snivec snění odsunul stranou všechno, co jej „zaměstnávalo“ a zaplňovalo každodenní život, když se odvrátil od starosti, jež mu vzniká ze starosti o druhé, když je pak vskutku autorem své samoty, když konečně může rozjímat nad nějakým krásným rysem světa a nemusí se ohlížet na čas, pocítí tento snivec bytí, které se v něm otevírá. Náhle je takový snivec snivcem světa. On se otevírá ke světu a svět se otevírá k němu. Člověk nikdy neviděl správně, pokud nesnil o tom, co vidí. Ve snění samoty, které zvyšuje samotu snivce, se spojují dvě hloubky, odrážejí se v ozvěnách, které jdou z hloubky bytí světa do hloubi bytosti snivce. Čas je pozastaven. Čas již nemá včera a nemá zítra. Čas je pohlcen ve dvojí hloubce snivce a světa.“¹²³

studovat obraznost objektivně, protože obraz opravdu získáme, jen když jej obdivujeme... už jen srovnáváním jednoho obrazu s jiným riskujeme, že přijdeme o účast na jeho osobitosti.“ Obrazy mohou být jistě komparovány v tom, co sdílí, ale nikoliv v tom, co je v nich jedinečného. A tak obraz lze studovat zase jen pomocí obrazu – v tomto bodě můžeme vidět velké ovlivnění Tuana a jeho názoru, že máme při hodnocení přírodního prostředí oceňovat vše, a to především ve své různorodosti. Bachelardův dualismus je částečně ovlivněn i Baumgartenovou *Estetikou* (1750), která v jistém slova smyslu legitimuje racionalismem znevážené smyslové vnímání *aisthesis*, avšak přesto Bachelard nevrhá na vědu kritický pohled. BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Přel. Hrdlička, Josef. Praha: Malvern, 2010.

¹²² V originále: „la reverie“ či „la songerie“.

¹²³ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Přel. Hrdlička, Josef. Praha: Malvern, 2010, s. 162.

Podobně i Hepburn píše o tom, že se můžeme při kontemplaci nádherné krajiny setkat s elementem podobným meditaci či snění, neboť právě sny jsou největší realizací kombinace vzdáleného a již skrytého či záhadně smyslného. Přemýšlení o jakémkoliv přírodním tvaru se zdá být jakoby nekompletní, neboť v sobě zahrnuje téměř mytologický charakter, kterým je prostoupena i celá přírodní scenérie: „Všechny součásti přírody jsou chápány s tajemným významem, mají pro nás hluboký význam, ačkoli nemůžeme říci jaký: tvar kopce, precizní uspořádání stromořadí, či osamocené skály. Fakt, že zde není ihned podán význam, neznamená nutně poškození této zkušenosti, či že jej budeme považovat za pouhou iluzi. V případě přírodního prostředí jsme zjevně přizváni k překročení celé škály sensiblních dojmů, které sice překračujeme, ale pouze do stavu zmatku a udivení. Avšak tyto polovičatě vnímané, napůl vysněné vizuální scény, mohou být stejně dobře pozoruhodné, jako mytologická poselství.“¹²⁴

Hepburn ve své studii „Krajina a metafyzická imaginace“¹²⁵ zkoumá různé role pojmu metafyzické imaginace, které může hrát v estetickém oceňování přírody, neboť podle Hepburna není estetické oceňování přírody pouhým omezeným užíváním si smyslových vjemů, tvarů, zvuků, vůní a barev. Kromě potěšení ze smyslových kvalit v sobě estetické oceňování přírody totiž velmi často obsahuje i reflektující poznávací složku, v které na jednu stranu hrají svou roli vědecké poznatky, a na druhou stranu může zároveň vyjadřovat jakousi metafyzickou imaginaci, díky které můžeme v krajině zahlédnout tajemství toho, jaký svět v zásadě je. Také Tuan píše o schopnosti přírody vyvolat¹²⁶ v divákovi kvalitu tajemna a metafyzična, které Tuan spojuje se symbolickou interpretací a s přisuzováním posvátnosti místům a krajinám¹²⁷ – jako dva úzce související a charakteristické směry odpovědí na otázky světa v předvědeckém věku.¹²⁸

¹²⁴ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 75.

¹²⁵ HEPBURN, Ronald W. „Landscape and metaphysical imagination“. V: *Environmental Values* 5. Cambridge: The White Horse Press, 1966, no. 3, s. 191-204.

¹²⁶ Podle Yi-Fu Tuana má okolní krajina schopnost vyvolat různé myšlenky, což demonstruje na příkladě hřbitova, jako specifického místa, které má pro nás jak praktické, tak také náboženské a estetické kvality. Lidé jej proto navštěvují z různých důvodů, ať už pro uctění památky svých blízkých, či jej využívají jako poklidné místo pro své procházky. Hřbitov je bezesporu místem, které má na člověka zvláštní účinek - člověk zde pocítuje zvláštní stav mysli, ve kterém se mění pocity podle toho, co je právě vnímáno. Avšak většinou se v naší mysli spustí jistá forma meditace nad životem, plynutím času a smrtí. TUAN, Yi-Fu. „Thought and Landscape: The Eye and the Mind's Eye“. V: D.W. Meinig, (Ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, New York: Oxford University Press, 1979, s. 94-95.

¹²⁷ Vnímání místa má tedy pro člověka nejen význam vizuální nebo estetický, ale také smyslový. Místa samozřejmě rozlišujeme podle jejich vzhledu, ale také je nutné tato místa poznávat dlouhodobě prostřednictvím našich smyslů a získávat tím tzv. zkušenost místa. Podle tohoto rozdělení Tuan klasifikuje místa na veřejné symboly a místa zvýšené péče. První kategorie míst má schopnost upoutat náš zrak, neboť jsou to zpravidla místa okázalá, vyvolávající úctu. Do této kategorie spadají posvátná místa, veřejné zahrady, monumentální prostranství, pomníky atp. Mohli bychom zjednodušeně říci, že tato místa se poznávají zvnějšku, zatímco místa spadající do druhé kategorie, mohou být poznávána zásadně zevnitř, neboť jsou

2.4 Paradigmata estetického oceňování přírodního prostředí

2.4.1 Objektový a scénérizní model

V oblasti umění je v podstatě zřejmé, co a jak máme esteticky oceňovat, abychom mohli označit danou věc za umění, a co již nikoliv, neboť umělecká díla jsou našimi vlastními výtvoři, a z tohoto důvodu známe hranice toho, co do hodnocení uměleckého díla ještě spadá, a co jeho součástí již není – známe jeho jednotlivé části a také jeho účel. Otázka správného estetického oceňování přírodního prostředí, abychom jej oceňovali jako skutečně přírodní a nikoli umělecké, a nevkládali tak do něj kvality jemu nenáležící, zůstává otevřená. Snaha o nalezení odpovědi na tuto nezavršenou otázku se promítla do vzniku jistých paradigmat estetického oceňování přírodního prostředí, která jsou opět jakýmsi specifickým způsobem propojena s oblastí umění. Tyto přístupy totiž více či méně vychází z obecné struktury našeho estetického oceňování určitých uměleckých forem. Allen Carlson ve své studii „Oceňování a přírodní environment“¹²⁹ zvažuje některá paradigmata estetického oceňování přírodního prostředí, „která se zdají být *prima facie* použitelná jako modely pro oceňování přírodního environmentu“,¹³⁰ avšak podle Carlsona nejsou zdaleka tak slibné, jak se z počátku mohou jevit. Jak později uvidíme, propaguje spíše tu z variant estetických přístupů k přírodě, kterou lze zobecnit pod pojem environmentální.

Prvním z paradigmat oceňování přírodního prostředí je tzv. objektový model, který je založen na podobnosti dvou shodných objektů, a to z hlediska vjemového, přičemž jeden je umělecké dílo a druhý je přírodní objekt. Objektovému modelu nejlépe ve světě umění odpovídá nefigurativní sochařství. Na expresivní soše většinou obdivujeme její smyslové a tvarové kvality, a možná ještě i jisté abstraktní kvality, které však nemusí nutně odkazovat

na první pohled nenápadná, avšak přesto, nebo spíše právě proto vzbuzují ve vnímavém divákovi citový vztah. Místa zvýšené péče dodávají komunitě v ní žijící pocit soudržnosti, neboť jsou si zde vědomi místní identity a prostorové omezenosti. Pro pozorovatele přicházejícího zvenčí jsou tato místa těžko identifikovatelná a vyžadují určitý výcvik a zkušenost s vnímáním místa jako zasluhující si naši zvýšenou péči. Takovými místy jsou například domov, hospůdka, obchod, ale také tržiště či roh ulice. Na rozdíl od veřejných symbolů nemají tato místa žádnou vizuální identitu. TUAN, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

¹²⁸ Kosmos byl pro středověkého člověka mnohaposchoďovým systémem, příroda byla bohatá na symboly a její objekty mohly být čteny mnoha způsoby a vyvolaly tak následnou, mnohdy emotivně zatíženou, reakci.

¹²⁹ CARLSON, Allen. „Appreciation and the Natural Environment“. V: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979, vol. 37, no. 3, s. 267-275.

¹³⁰ CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment“. V: Zahradka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 386.

mimo sebe samu, a takovéto vlastnosti z ní činí zcela samostatnou – esteticky působící – jednotku.

Ronald W. Hepburn uvádí příklad sochy od Hanse Arpa, kterou oceňujeme jako jistý skutečný fyzický objekt – tedy opracovaný kámen, a do spojitosti s ním dává přirozeně oprýskaný kámen vzatý s přírody. Podle Hepburna je vskutku důležité, abychom si při estetickém oceňování tuto distinkci přírodního a umělého uvědomili a na základě tohoto uvědomění k nim také odlišně přistupovali. Měli bychom rozpoznat, že příroda je prostředím skutečně přírodním a má z toho plynoucí hodnoty a kvality, které musíme náležitě oceňovat právě pro jejich přírodní ryzost,¹³¹¹³² pouze tak se vyvarujeme toho, že „budeme přírodním objektům věnovat jen velmi málo estetické pozornosti, nebo je budeme nahlížet špatným způsobem.“¹³³

Objektový model nám tedy vnucuje jisté omezení oceňování přírodních objektů, neboť je vytrhává z jejich přirozeného prostředí – tento moment vyjmutí objektu z jeho přirozeného prostředí je objektovým modelem přímo vyžadován. Takový model se skutečně více hodí pro oceňování umění, neboť vyjmeme-li jednotlivé umělecké dílo z jeho prostředí, jeho estetické kvality nebudou nijak pozměněny, neboť jím nemají být určeny.¹³⁴ „Přírodní objekty však mají to, co můžeme nazvat organickou jednotou s environmentem jejich vzniku: tyto objekty jsou součástí svých environmentů a vyvinuly se z jejich prvků, skrze síly působící v jejich rámci. Environmenty vzniku jsou tedy pro přírodní objekty esteticky relevantní.“¹³⁵

Scenérijní, krajinný model je druhým paradigmatem v estetickém oceňování přírody – přímo ukázkovým příkladem tohoto modelu oceňování je ve světě umění krajinomalba. Jsou jistě možné případy, kdy nás pohled na krajinu uchvacuje právě proto, že vypadá jako obraz,

¹³¹ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 301.

¹³² Podobně také naše potěšení z poslechu ptáčího zpěvu nevychází z poslechu pouhých zvukových útvarů, ale z konkrétních projevů tělesných činností jako jsou „hlasy“, „hvízdý“ a „trylky“, avšak neposloucháme je jakožto záměrně vytvářené z uměleckého hlediska: „zažíváme potěšení ze zdánlivě nekonečné a nenucené různorodosti drozdího zpěvu – například z variace tóniny, témbu, dynamiky, rytmu a hlasitosti vokálu...Objektem estetického potěšení jsou zvuky jako „přirozeně“ vydávané živým, vnímajícím stvořením, konkrétně ptákem.“ BUDD, Malcolm. „Estetické oceňování přírody“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 409.

¹³³ HEPBURN, Ronald W. „Aesthetic Appreciation of Nature“. V: Harold Osborne (ed.), *Aesthetic and the Modern World*. London: Thames & Hudson, 1968, s. 53.

¹³⁴ Takovému pojetí však neodpovídá případ architektury, skulptur v krajině, avšak ani díla nových uměleckých směrů jako jsou environmentální umění, land art, umělecké intervence a projekty typu site specific art adl.

¹³⁵ CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 388.

avšak ani takový přístup k oceňování přírodního prostředí, jak se posléze ukáže, není podle Carlsona adekvátní vzhledem k oceňování přírody jako přírody, a nikoliv jako umění.¹³⁶

Tuan v *Topofílii* upozorňuje na tento upřednostňovaný smysl krajiny jako na zpravidla velkolepý výhled nahlížený ze specifického stanoviska a vzdálenosti.¹³⁷ Tento model tedy vnímá a oceňuje přírodu, jako by to byl obraz krajiny, tedy krajinomalba – zaměřuje se na estetické vizuální kvality barvy a tvaru, které jsou viděny z určité vzdálenosti, většinou z dálky a stávají se ohniskem scénérijního modelu oceňování.

Rané kresby zachycující prostředí a krajinu dřívějších dob nám zdánlivě poskytují čistý vhled do způsobu vidění a vnímání tehdejší krajiny. Avšak tyto kresby jsou nám podle Tuana spíše odrazem umělcovy malířské dovednosti než jeho vlastní zkušenosti s přírodou. Jen v hrubých rysech jsou tyto namalované krajiny obrazem vnější reality. Vizuální umění nemohou být, podle Tuana, klíčem ke konkrétním místům minulosti a ani nám nemohou říci nic o tom, z čeho přesně byli jednotliví malíři potěšeni, když obraz malovali. Jedná se spíše o speciální struktury reality, z kterých se na určitou dobu radujeme, avšak mírou obecného souhlasu. Tuan píše: „Krajinomalba je kompozicí přírody a člověkem utvořené tahy v hrubé perspektivě, jenž uspořádávají přírodní elementy tak, že poskytují odpovídající pozadí pro lidskou tvorbu.“¹³⁸

Krajinomalba se v historii evropského umění objevila relativně pozdě. V prvních krajinomalbách nebyla cílem obrazová přesnost, ale spíše poučení či svědectví o dobré vládě např. v podobě vyobrazení prosperujícího venkova, navíc pokorný duch obrazu krajiny byl ideálním způsobem jak zprostředkovat pravdu a morální ideje náboženství.¹³⁹ Obraz krajiny je tedy pouhou kombinací malířova akademického vzdělání, technické dovednosti, povahy

¹³⁶ Také Malcolm Budd souhlasí s Carlsonem, že tento model je nevhodný pro estetické oceňování přírody, avšak upozorňuje na to, že tomuto modelu lze rozumět dvěma způsoby – jednak jako oceňování přírody jako krajinomalby a za druhé jako oceňování přírody jako grandiózního výhledu, viděného ze specifické vzdálenosti. Proto by se podle Budda měla kritika tohoto modelu estetického oceňování vést v duchu argumentu, že tento model není jediným vhodným modelem, neboť přírodní prostředí nabízí mnohem více než pouhé oceňování zrakem. BUDD, Malcolm. „The Aesthetic Appreciation of Nature“. V: *British Journal of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1996, vol. 36, no. 3, s. 133-134.

¹³⁷ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 133.

¹³⁸ *Ibid.*, s. 122.

¹³⁹ Díky tomu lidé začali oceňovat krásy přírody, neboť na ni začali nahlížet jako na dílo Boží. Takovéto nahlížení na přírodu jako na stvořenou podle určitého plánu se však podle Hepburna liší od náležitého estetického oceňování přírody, neboť budeme-li nahlížet na přírodu z teistického hlediska, totožná estetická situace bude náhle odlišná. Teisticky zaměřený pozorovatel v přírodě pociťuje především úžas z umění Boha vytvořit vše tak krásné a majestátní. Když tedy říkáme, že je příroda krásná, nemíníme tím v tomto případě přibuzný smysl odlišující krásné od malebného či komického, ale máme na mysli jeho široký význam ekvivalentní „*esteticky excelentnímu*“, píše doslova Hepburn. HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 293.

symboliky jeho doby a scény, která ho v daný čas obklopovala, než že by byl odrazem skutečnosti.

V několika posledních staletích ztrácí pojem přírody pevnější významový základ, neboť mluvíme-li o přírodě v dnešním slova smyslu, míníme tím například: člověka, zvířata, vodu, zemi, nebe atp., avšak můžeme mít na mysli také venkov či pustinu.¹⁴⁰ Podobnou významovou proměnou prošly také pojmy krajina a scenérie, které jsou dnes téměř synonymy, pokračuje Tuan.¹⁴¹ Příroda je pak jednoznačně pojmem, který v sobě oba předchozí pojmy – krajiny a scenérie – zahrnuje. V moderním užití mají tato tři slova – *příroda, krajina a scenérie* – společné jádro významu: a tím je sama příroda, a z tohoto důvodu se jejich významy často překrývají a tak oba termíny ztrácí na svém významu, avšak největší poškození významu se děje přírodě, dodává Tuan.¹⁴²

¹⁴⁰ Malcolm Budd upozorňuje na skutečnost, že ne každá zkušenost přírody je příkladem estetického oceňování přírody, jako když například obdivujeme strukturu sněhové vločky jako čistý vzor, a nikoliv jako vlastnost vločky jako přírodního produktu. Estetické oceňování přírody můžeme chápat také jako oceňování čehokoliv, co je v přírodě dostupné – např. můžeme oceňovat pěkný tvar kamene, protože se nám hodí jako dekorace na krbovou římsu, nebo můžeme oceňovat formální kvality přírodních objektů - jejich barevnost či tvar. Avšak estetické oceňování přírody musí být chápáno především jako oceňování přírody „jako přírody“, která se zdá být všeobjímající kategorií, neboť „jsou to přírodní látky (zlato, voda), přírodní druhy (zvířata, hmyz, stromy, ..., rostliny), přírodní objekty (ledovce, hory, sopky, planety a jejich měsíce), přírodní síly (gravitace, magnetismus), přírodní jevy (podnebí, západ a východ slunce, duha, mlha), přírodní fenomény (řeky, vítr, déšť, sníh, mraky), přírodní produkty živých věcí (ptačí zpěv, vůně růže) atd.“ Tímto Budd poukazuje na to, že v přírodě esteticky oceňujeme celou škálu odlišných typů věcí – živých i neživých, vnímavých a skrytých, zvířecích a nezvířecích apod., které se nám naskýtají buď staticky, či v pohybu, v odlišném čase či situaci atp. Dle Budda nemá smysl snažit se o nějaké „vyčerpávající vysvětlení druhů aspektů, na jejichž základě mohou být přírodní jednotlivosti esteticky oceňovány jako přírodní.“ Naopak to, co je potřeba je „identifikovat charakteristické znaky, které mohou figurovat v rámci estetického – kladného či záporného – ocenění a které jsou součástí objektu pouze na základě toho, že je přírodním objektem určitého druhu.“ Příroda nám podle Budda nabízí mnohem větší množství různých druhů objektů, než nám poskytuje umění, navíc všechny tyto objekty je možné vnímat různými způsoby – můžeme např. vnímat více jednotlivostí najednou nebo se můžeme zaměřit na přírodní procesy či určité jevy, nebo můžeme kombinovat několik způsobů nazírání současně. Příroda nám tedy nabízí širokou škálu možností pro naši estetickou zkušenost. I když nejprve vnímáme vnější formu přírodního objektu, měla by to být sama podstata přírodního objektu, která určuje, jak jej budeme hodnotit, neboť právě tato přírodní podstata ovlivňuje naši estetickou zkušenost: „právě proto, že zakoušíme nějaký objekt jako přírodní, naše vnímání může být spojeno s emocí, kterou pociťujeme, a která je součástí naší estetické reakce na objekt, poté je tato reakce založena na faktu, že je objekt součástí přírody.“ BUDD, Malcolm. „The Aesthetic Appreciation of Nature“. V: *British Journal of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1996, vol. 36, no. 3, s. 211.

¹⁴¹ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 133.

¹⁴² Krajina není danou částí reality, co je dané je pouze prostředím, na které podvědomě automaticky reagujeme, proto je velmi důležité rozlišovat mezi prostředím a krajinou. Reakce na prostředí spíše odpovídá tomu, jak člověk, více či méně nevědomě reaguje na okolní podmínky, avšak reakce na krajinu by měla být spíše souhrnem poznávání a učení se o ní, podobně jak je tomu u dětí, které se musí učit konstruovat svět a podléhají tak – jako všechny živé organismy – všudypřítomným vlivům. Když se díváme na člověka, většinou jako první obdivujeme jeho oblečení a nějaké další náležitosti, které k němu patří, ať už pro jejich funkčnost či krásu. Častěji se však samozřejmě soustředíme na člověka jako takového, u něhož oblečení a další propriety dělají pouze pomocnou ruku k vytvoření jeho celkového dojmu. Když se díváme na krajinu, většinou ji zhodnotíme, že je ošklivá, nebo hezká, úrodná či neúrodná, avšak zároveň nám může být klíčem k odhalení povahy a zdroje hodnot lidí, kteří v ní žijí, což samozřejmě vyžaduje delší dobu poznání. Dejme tomu, že krajina je nějakým obecným významem, kompozicí, v které se prvky užitku a funkčnosti kombinují s hodnotami, které je přerůstají, a z toho by mělo být čitelné, že krajina není pouze oblastí nebo jen estetickým účinkem. Krajina není jen vesnice, ale i uspořádání polí, hor a údolí. Krajina je jasně vymezeným konceptem stvrzeným dřívějším užíváním, je směsí neslučitelných perspektiv. TUAN, Yi-Fu. „Thought and Landscape: The Eye and the Mind's Eye“. V: D. W. Meinig, (Ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, New York: Oxford University Press, 1979, s. 93-97.

Scenérie je v obecném smyslu slova jakýmsi výjevem malebné scény vyjmuté z krajiny, avšak dříve než toto označení užíli kontemplující diváci volné přírody, sloužilo pro malířský svět jako potřebný výraz pro obraz krajiny – krajinomalbu. A tak byla scenerie tradičně spojována se světem iluzí podobně jako divadelní scéna, jenž svým uzpůsobením, tedy přítomností opony, upozorňuje na oddělení scén od reality. Avšak mezi divadlem a krajinou¹⁴³ existuje důležitý rozdíl, pokračuje Tuan, neboť v divadle existuje možnost podívat se do zákulisí a nahlédnout tak fiktivnost divadelního světa odehrávajícího se na pódiu, avšak v případě krajiny nic takového neexistuje, neboť krajina je totiž ve svém původním významu ukotvená v reálném světě, a nikoliv ve světě umění a klamu.

Shrňme-li výše řečené, oba modely – ať už objektový či scenérijní – jsou tedy pro estetické oceňování přírodního prostředí neadekvátní, protože neodpovídají povaze přírodního prostředí. Označíme-li přírodní prostředí za přírodu, nutí nás to nahlížet na něj jako na objekt, pokud jej označíme za krajinu, jsme zase vedeni k tomu, považovat ho za scenérii. Proto se jeví jako nejvhodnější, používat označení přírodní prostředí. Musíme si tedy uvědomit, že příroda je specifickým prostředím, a to prostředím přírodním, které vyžaduje svůj vlastní typ oceňování – Carlson tak navrhuje pro estetické oceňování přírody model, který nazývá environmentálním.¹⁴⁴

¹⁴³ Krajina je dle Tuana zjednodušeně řečeno výsekem reality „tam venku“. Většinou ji tvoří pole a budovy, avšak není ohraničenou entitou, jako je strom či budova, ani nepodléhá funkčním a právním zákonitostem jako farma či okres. Krajina je, podobně jako kultura, velmi těžce definovatelná. Pokud bychom chtěli pečlivě sepsat, co všechno do krajiny spadá, napsali bychom text nekonečné délky, a přesto by se nám nepodařilo zachytit její podstatu. Definici krajiny nevytvoříme z popisování jejích jednotlivých částí, které jsou pouhým pomocným klíčem k celistvému obrazu krajiny. Krajina je vlastně takovým nekonečným obrazem, konstruktem mysli a pocitů. Obrazy krajiny sdílí jistou podobnost, která však neplyne ze společných krajinných prvků, jako spíše ze společné podstaty uspořádání, které se rozvinulo v moderní Evropě. Stručně řečeno, podstata krajiny spočívá ve smísení dvou majoritních perspektiv – funkční a morálně estetické. Původně termín krajina odkazoval na každodenní svět, k realitě a ke konkrétní oblasti - nizozemské slovo „landschap“ se poprvé objevuje na konci 15. století v Holandsku a následně se šíří do dalších evropských zemí. Označovalo původně místa lidského osídlení - souhrn farem či oplocených polí, někdy malá území či správní jednotku. Až na konci 16. století v Holandsku a v Anglii byl zakořeněný význam tohoto slova poněkud pozměněn, neboť krajina začala odkazovat i k oblasti umělecké, čímž v sobě začala nést i estetický význam: „Příroda tak ztratila dimenzi výšky a hloubky, a získala tak barvitější kvality vznešenosti a malebnosti.“ (s. 133). Jednak se krajina stávala jakousi možností uměleckého vyjádření určitého výhledu ze specifického hlediska, a také se začala objevovat jako pozadí oficiálního malířského druhu - portrétu: „scény“ či „určité pozice člověka v krajině“. A jako taková se krajina stala plně spjatá s iluzivním světem. TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 133.

¹⁴⁴ CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment“. V: Zahradka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 395.

2.4.2 Estetické oceňování krajiny z hlediska užitku

V předchozí kapitole jsme načrtli, proč jsou oba modely estetického oceňování přírodního prostředí, ať už objektový či krajinný, chybnými odrazovými můstky k náležitému estetickému oceňování přírody. Přesto je však schopnost nahlížet na přírodu kvůli ní samotné v rámci evropské kultury spojená s objevením se krajiny: „a to nejen jako schopnost vnímat a zobrazovat přírodu v širokém sjednoceném záběru, ale především jako schopnosti pociťovat toto vnímání s objektivizovanou libostí, přesněji řečeno, pociťovat je jako hodnotné samo o sobě. Dnes však vypadá situace naprosto opačně. Zdá se, že málokterý lidský vynález nám zabraňuje vnímat *přírodu* tolik jako *krajina*.“¹⁴⁵ Jak došlo k tomuto zvláštnímu paradoxu?

Tuan podotýká, že koncept krajiny se stal nadbytečným ve chvíli, kdy byl omezen ve své estetické perspektivě a objevil se termín *scénérie* a s ním se pojící jasnost a srozumitelnost. Termín „*krajina*“ však potřebujeme, protože jsme se již naučili rozpoznat specifické uspořádání reality, pro které je nějaké zvláštní označení potřeba. *Krajina* je uspořádáním reality z odlišného úhlu pohledu. Je současně vertikálním i vedlejším hlediskem. Z vertikálního hlediska je krajina oblastí, lokalitou a pracovní jednotkou, tedy půdou k obdělání, či především přírodním systémem důležitým pro obživu a samotný život. Takovéto hledisko je přístupem objektivním a zároveň chladně uvažujícím, či řekněme racionálním. Oproti tomu, vedlejší náhled na krajinu v ní spatřuje prostor, v kterém lidé žijí a pracují, či scenerii, v které kontemplují, a tak je toto hledisko spíše subjektivního, morálního a estetického charakteru. Charakter krajiny pro člověka pracujícího na poli, či pro pozorovatele, jenž vyhlíží krajinu z okna,¹⁴⁶ jako z konkrétního výchozího bodu, je kombinací těchto dvou

¹⁴⁵ DADEJÍK, Ondřej; ZUSKA, Vlastimil. „Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 32.

¹⁴⁶ Povšimněme si skutečnosti, že obraz krajiny visící na zdi působí efektem otevřeného okna, skrze nějž může člověk proniknout vertikální rovinou a napřímit jeho pohled ven na horizont. První hrubé pokusy o zobrazení prostorové hloubky se objevily v Anglickém a Francouzském malířství během 14. století. Perspektiva nabývala čím dál tím více na popularitě, a tak se v průběhu století následujícího objevil nový způsob nahlížení na prostor a světlo, který byl do jisté míry vědecký, neboť zdůrazňoval geometrii pohledu a využití pevného měřítka popisujícího velikost objektů. Holanští malíři v patnáctém století již dokázali zakomponovat do jejich prací vzduch prostorovosti přesto, že jejich malby jsou v podstatě miniaturní. Úspěchu dosáhli částečně upotřebením pravidel perspektivy a částečně novým užitím světla a stínování. Maximální efekt perspektivy závisí na konvergentních rovných osách, avšak příroda nabízí pouze pár rovných linií, a tak zbývala pouze dvě řešení, která byla populární pro evropské umělce v jejich úsilí o využití geometrie. Jedno z nich bylo uspořádání objektů v krajině podél sbíhavých kolmic. Jinou technikou bylo využití pozadí pro lidské figury jako např. říční údolí. Údolí řeky s rozbíhajícími se boky a zužováním se říčního proudu, nabídlu bližší přiblížení přírody z hlediska uměleckých podmínek perspektivy viděné z jednoho místa. Barva a světlo byly také často využívány ke zlepšení efektu ústupu prostoru. Zajímavá byla v historii také role vyobrazení slunce. Ve středověkém umění bylo slunce zobrazováno jako zlatý disk vysoko na nebi, který nevrhá žádný stín ani nehraje žádnou jednotící roli v obraze. V 15. století se slunce rozpadá za horizontem, doslova boří horizont a svítí na krajinu. V sedmnáctém a osmnáctém století je již zlatý disk nahrazen světelnými paprsky. Teplé barvy mají vystupovat, zatímco studené naopak být v pozadí. TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 135-136.

pohledů – objektivního a subjektivního, a je jasné, že se tato kombinace může uskutečnit pouze v naší mysli a nikoliv v reálném pohledu našich očí.

Tuan píše o zvláštní bipolaritě vztahu hospodáře s krajinou, kterou obývá, neboť je mu zároveň zdrojem obživy a tedy nutnou potřebou, ale také pokladnicí vzpomínek a stvrzením nadějí, které do ní vkládá. Jeho spojení s místem často povstává ze zkušenosti nekompromisnosti přírody nesoucí v sobě zákonitosti střídání přírodních cyklů, kořenících v narození, růstu a smrti živých organismů. Avšak přestože nejsme hospodáři, a možná i právě proto, můžeme v přírodě zažívat fyzický pocit hřejivého blahobytu, a to tak silně, že z nás doslova přetéká a obepíná nás, neboť k ní nepřistupujeme pouze z hlediska utilitárního.

Jako další příklad změny postoje k přírodě uvádí Tuan vnímání hor, které se v průběhu času značně proměnilo. Již nejranější reakce na hory se od kultury ke kultuře různí, avšak jsou zde i jiné důvody, proč jsou postoje k horám tolik proměnlivé. Čím byla společnost více vyspělá, tím bylo jednodušší cestovat, avšak čím byla krajina pro cestovatele známější, tím slábla původní silná emoce cítěná v její náruči. Původně hory vzbuzovaly strach a hrůzu, avšak, jak dodává Tuan: „...kdysi dávno, před rokem 1750, se jistí odvážlivci toulali horami, zjevně beze strachu. Stejně tak i v šestnáctém století někteří lidé prošli Alpy čistě pro potěchu duše, avšak takové případy byly spíše ojedinělé. S přibývajícím časem však čím dál tím více lidí navštěvovalo hory pro požitky z jejich krás i za účelem dozvědět se o nich co nejvíce. Hory se nově ukazují ve zcela odlišném světle ve chvíli, kdy je jim přisouzen regenerující účinek a stávají se tak již v polovině devatenáctého století místem pobytu pro ty, kteří chtějí vylepšit své zdraví.“¹⁴⁷

Výlety do lesů a hor za jejich krásami byly téměř výhradně městskou záležitostí, neboť ze strany vesničanů panoval odmítavý postoj ke krásám přírody ještě hluboko do dvacátého století. Na druhé straně, nejprve obdivovaná auta, továrny, silnice, sílící tlak politiků a byrokratického života atp. se nyní dostávají do silného protikladu k přírodě, v níž se opět spatřuje čistota, jednoduchost, přirozenost a krása. Emoce, kterou v nás vyvolává příroda je v jistém smyslu romantická, neboť je oddělena od jakékoliv snahy ji pochopit a navíc je smíšena s pocitem melancholie, neboť cítíme, že se ona čistá příroda každým dnem vytrácí.¹⁴⁸

¹⁴⁷ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 74.

¹⁴⁸ Již Athéňané v 5. st. př. n. l. zažívali nostalgii po jednoduchém venkovském životě právě v dobách, kdy byli odloučeni od svých farem v průběhu vleklých peloponéských válek. Venkov je tedy široce pojímán jako protiklad města bez kladeného důrazu na aktuální životní podmínky panující v těchto dvou specifických typech prostředí. Nicméně z jiné perspektivy je

Podle Hepburna se v současnosti mísí dva zvláštní vztahy člověka ke krajině. Buď se v ní člověk cítí sklíčen a je poněkud zklamán z marné snahy o nalezení dávné krajiny popisované romantiky, nebo ji oceňuje na základě svého, dnes populárního, pobytu v ní, jako turista spící pod širým nebem, v kempu či v rodinném autě. Skutečný a hluboký zájem o přírodu je dnes spíše vzácným fenoménem, neboť v obou těchto výše zmíněných případech je vztah k přírodě především povrchní.

Až do poloviny dvacátého století se nahlíželo na divokou přírodu jako na nevyčerpatelný zdroj, a zároveň začala být daná přírodní prostředí stále více navštěvována, a to především díky globalizaci a rozvoji dopravy. Turismus, jako specifické odvětví, začal masivně narůstat, což samozřejmě začalo přispívat k devastaci přírody, a tak mimo techniku a průmysl představuje turismus další oblast hrozby přírody – v tomto bodě můžeme spatřit jakýsi paradox, neboť turisté si v podstatě sami ničí to, na čem jsou ze své podstaty turismu závislí.¹⁴⁹

2.4.3 Etické problémy v rámci postoje ke krajině a poukázání na důležitost ochrany přírody

Jako lidé jsme na přírodě a prostředí, ve kterém žijeme, zcela existenčně závislí, avšak mimo tuto utilitární hodnotu jsou nám jistá prostředí bližší, neboť jsou krásnější, zajímavější, více působivá atp.: „Pokud vezmeme vážně fakt, že estetická kvalita nejrůznějších prostředí hraje v našich životech významnou roli, a pokud nechceme připustit, aby se tento typ hodnoty stal maskou zájmů zcela odlišných, je třeba opustit kontrapuntivní stanovisko ‚rovnocennosti vkusu‘ a pokusit se předložit adekvátní model estetického oceňování přírodních i kulturních environmentů.“¹⁵⁰ Otázkou totiž zůstává, jakým způsobem argumentovat v rámci různých

zřejmě, že nikoliv venkov, který Tuan zasazuje do ideálního středu světa člověka ležícím mezi polaritami města a divočiny, ale čistá příroda či holá pustina, je skutečným protipólem umělému městu. Uměle vytvořená prostředí mají bezesporu jistý přímý účinek na lidské smysly. Nákupní centra, předměstí a nově vystavěná města zajišťují utilitární cíle, ale také aspirují k obrazu reflektujícím hodnoty a ideály společnosti, k vyjádření obrazu reality, který si podle Tuana více zaslouží být pozorován než být používán. Architekti se často snaží svými výtvoři vyzdvihnout vše harmonické a povznášející (Yi Fu Tuan staví do protikladu architekturu s malířstvím, sochařstvím a literaturou, neboť všechny tyto tři druhy umění často svým námětem zpodobují děsivé a nepříjemné obrazy odkazující k tématu smrti, na rozdíl od architektury, která má opačný cíl, a tím je naopak život podporovat) a tím ovlivňují naše vnímání. Tělesné reakce na základní architektonické prvky jako jsou otevřený a uzavřený prostor, vertikálnost a horizontálnost, hmota, velikost, světlo a vnitřní prostor, jsou již pouze prchavé. Lidé dnes spíše reagují na znaky a symboly jako jsou panelové zdi a kožené křeslo, které už samo o sobě vypovídá cosi o pohodlnosti a luxusu.

¹⁴⁹ Zároveň se však turismus podílí i na ochraně přírody, v podobě budování národních parků a chráněných krajinných oblastí. Turismus je také jedním z příkladů, že estetické hodnoty přírody člověka zajímají natolik, že jsou ochotni cestovat, aby viděli krásnou krajinu.

¹⁵⁰ DADEJÍK, Ondřej. „Environmentální estetika“. V: Zahradka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 377.

postojů k přírodě pro podpoření estetických hodnot v rámci životního, tedy z velké části přírodního prostředí, neboť estetické kvality a hodnoty přírody úzce souvisí s jejím oceňováním, a tím i s její následnou ochranou.

Krajinný model, jež jsme zmínili výše, má pochopitelně svůj přínos z hlediska historického oceňování přírodního prostředí, například v podobě romantického hnutí, které vydalo podnět k vzniku hnutí pro ochranu přírody, ale také ve fázi své malebnosti stvrzovalo náš antropocentrismus tím, že jakoby příroda existovala k tomu, aby nás těšila, a aby nám sloužila – etika pak pokulhávala za estetikou – začali jsme svou turistikou spíš zneužívat a ničit přírodní prostředí.¹⁵¹

Výše zmíněný scénérijní model jako jisté paradigma oceňování přírodního prostředí v sobě tudíž podle Tuana nese i jisté etické problémy v rámci postoje ke krajině a chování se vůči přírodnímu prostředí, neboť skrze tento krajinný model nahlížíme na přírodní prostředí jako by bylo pouhou statickou reprezentací, která je ve své podstatě dvojdimenzionální – redukuje prostředí na scénu či vyhlídku, což vskutku neodpovídá skutečné povaze oceňovaného objektu hodnocení, neboť oceňujeme kvality, které dané prostředí ve skutečnosti nemá. K tomu se vyjadřuje i Hepburn, když implicitně tvrdí, že naše estetické oceňování přírodních objektů bude zlepšováno tím, že si uvědomíme, že objekt je tím, čím je – tedy přírodním objektem a má kvality, které doopravdy má a nenáleží oblasti umění. Estetický zájem o přírodní prostředí podle Hepburna charakterizuje navíc významná dualita. Na jednu stranu je to sama příroda, tzn. její vlastní přírodní formy a struktury, u kterých usilujeme o kontemplaci, a na druhou stranu čím více se je snažíme zachytit a kontemplovat je, tím více si finálně přírody vážíme a respektujeme její nedotčenost a jakousi ryzost způsobu bytí přírodních objektů, ať už se to týká přírody živé či neživé.¹⁵²

Krajina jakožto nahlížená scénérie je v podstatě esteticky významným kulturním objektem, kompozicí, či obecným významem, v kterém se prvky užitku a funkčnosti kombinují s hodnotami morálně estetickými, který však stojí v protikladu k esteticky významnému objektu přírody – jde tedy o dvě odlišné instance estetična, jež jsou na sebe

¹⁵¹ REES, Ronald. „The Taste for Mountain Scenery“. V: *History Today* 25, 1975, s. 312.

¹⁵² Výše zmíněné nám může posloužit jako náčrt jisté duality vnímání přírody – tzn. na jednu stranu bychom měli mít jakýsi respekt k přírodním strukturám, a na druhou stranu bychom měli tyto struktury a přírodní formy oslavovat. Přestože jsou tyto přístupy protichůdné, nebo minimálně nejsou shodné, ani se vzájemně nevylučují, nebudeme přírodu vnímat správně, pokud do ní budeme doplňovat symboly hodící se pro naplnění naší duchovní podstaty. Odlišné v těchto dvou přístupech k přírodnímu prostředí, je tedy ohnisko i cíl. HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 70.

zároveň neredukovatelné.¹⁵³ Krajina totiž není danou částí reality, to, co je skutečně dané, je pouze prostředí, na která podvědomě automaticky reagujeme, proto je velmi důležité rozlišovat mezi přírodním prostředím a krajinou. Reakce na prostředí spíše odpovídá tomu, jak člověk, více či méně, nevědomě reaguje na okolní podmínky, avšak reakce na krajinu by měla být spíše souhrnem poznávání a učení se o ní, podobně jak je tomu u dětí, které se musí učit konstruovat svět a podléhají tak – jako všechny živé organismy – všudypřítomným vlivům. Když se díváme na krajinu, většinou ji zhodnotíme, že je ošklivá, nebo hezká, úrodná či neúrodná, avšak zároveň nám může být klíčem k odhalení povahy a zdroje hodnot lidí, kteří v ní žijí, což samozřejmě vyžaduje delší dobu poznání.

Oceňování přírodního estetična má odlišný charakter, jenž po recipientovi vyžaduje jiné percepční dovednosti, než je tomu v případě oceňování umění. Estetická výchova nám proto nemůže vštěpovat postoje a taktiky, které se dají uplatnit pouze v případě hodnocení uměleckých děl. Není-li s touto distinkcí hodnocení umění a přírody počítáno v estetické výchově, či teorii, nelze pak smysluplně pokračovat a dostatečně porozumět zkušenosti přírodní krásy.

Hepburn nás nabádá, abychom si uvědomili, jak je důležité vědět, skrze co a proč oceňujeme přírodní prostředí, ve kterém žijeme, či které navštěvujeme. Když se snažíme chránit výjimečnou přírodní krásu oproti pustošení přírody, velmi záleží, jakou hodnotu přisoudíme oceňování takové krásy, a jakým způsobem implantujeme její hodnotu do kontextu soupeřících, a jaksi propagovaných, hodnot panujících v industriální a komerční městské expanzi. Pokud chceme oceňování přírodní krásy přisoudit vysokou hodnotu, musíme být schopni ukázat, že takové oceňování přírody obsahuje více než jen příjemný a nezaměřený požitek z místa určeného pro piknik, vyhlídku, či objekt focení. Stejně jako pro nás nemůže být směrodatný prchavý a distancovaný obraz venkova viděný skrze okno vyhlídkového autobusu atp.¹⁵⁴ Pojímání přírody jako „učitelky“, jejíž krása měla morálně-zušlecht'ovací charakter, již zcela vymizelo: „Charakteristický obraz současného člověka, jak ho známe, je obrazem „cizince“ obklopeného přírodou, která je indiferentní, nesmyslná a absurdní.“¹⁵⁵

¹⁵³ DADEJÍK, Ondřej. „Environmentální estetika“. V: Zahradka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 380.

¹⁵⁴ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 65.

¹⁵⁵ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*. London: Routledge, 1966, s. 286.

Právě Ronald W. Hepburn je jedním z klíčových autorů, který poukázal na nešťastné důsledky teoretické lhostejnosti k přírodnímu prostředí, neboť je přesvědčen, že přehlížení studia přírodní krásy je velkým prohřeškem především proto, že se tímto zanedbáváním přírodní krásy odchylujeme od zkoumání důležitých a bohatě komplexních souborů dat. A pokud jsou tyto soubory lidských zkušeností ignorovány relevantními teoriemi, pak jsou považovány za méně platné.¹⁵⁶ Takové zkušenosti jsou pak pociťovány spíše rozpačitě a ve snaze o jejich vyjádření jsme doslova ztraceni. Jediným způsobem, jak dát této zkušenosti s přírodním světem srozumitelnou podobu, je nalézt citlivě znějící jazyk, v kterém ji dokážeme popsat. Současný výsledek této snahy je podle Hepburna obzvláště nešťastný, a nejen proto, že jen těžko můžeme dosáhnout stejné estetické zkušenosti s přírodou vícekrát. Pokud bychom chtěli tento problém vyřešit ihned, museli bychom poměrně drasticky celé téma osekát, píše Hepburn: „Autoři estetických příruček by se měli v jistém smyslu snažit o to, být kompromisními (neboť náčrt celé problematiky, ani hluboké analýzy, není ničím jiným, než pouhým nástinem skutečnosti), ale v jiném smyslu by se též měli snažit odhalit, co je jejich skutečným, vskutku nezbytným, úkolem. Není tím však míněno, aby se autor na celou problematiku zaměřoval pouze obecně, neboť pokud tak učiní, jeho práce budou příliš volně a vzdáleně odkazovat k jednotlivostem aktuálních estetických zkušeností. Avšak stejně tak i monomanický zájem o analýzy jako takové může být velmi nešťastný...“¹⁵⁷

V současném světě je přímý fyzický kontakt s přírodou čím dál tím omezenější, což je způsobeno mnoha faktory, ať už masovým rozšířením technologického pokroku či zrychlením životního tempa. Díky proměnlivosti a uspěchanosti současné společnosti si nelze nevšimnout, jak malý dojem na nás učiní kolemjdoucí člověk, či jak málo si všímáme prostředí, které každodenně navštěvujeme. Podobně i Hepburn na počátku druhé poloviny dvacátého století: „předvídavě upozorňuje na možnou ztrátu obecné (nikoli pouze teoretické) vnímavosti vůči hodnototvorné funkci nejrůznějších přírodních, a dodejme i kulturních elementů...“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Pokud je tato oblast přírodního estetična dlouhodobě opomíjena jakousi smysluplnou teorií, přírodní estetično se tak pomalu dostává jakoby mimo „mapu“ zájmu, protože tím také vymizí příslušný jazyk, kterým by se o dané problematice dalo komunikovat na netriviální úrovni. HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 303.

¹⁵⁷ *Ibid.*, s. 288-289.

¹⁵⁸ DADEJÍK, Ondřej. „Environmentální estetika“. V: Zahradka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 376.

Vnímání prostoru a jeho následná interpretace je základním předpokladem, abychom dokázali získat k určitému místu emoční vztah, k čemuž je podle Tuana důležitá i estetická dimenze místa. Lidský zrak potřebuje zkušenost, aby dokázal rozlišit krásu místa, které stejně tak potřebuje mít vůči zraku líbivý vzhled, aby se mu dokázalo zalíbit. Vnímání místa má tedy podle Tuana dva významy: vizuální či estetický a další smyslový, neboť ke skutečnému poznání místa je důležitá nejen jeho schopnost upoutat náš zrak, ale současně vyžaduje i těsnější kontakt a delší dobu pro sžívání se s ním, čili je zapotřebí i zapojení dalších našich smyslů a získávání zkušenosti s místem.¹⁵⁹

Moderní svět je však tak veliký a hranice tak libovolné, že je pro moderního člověka skutečnou výzvou překonat tuto vzdálenost a naopak musí určit své hluboko zasazené kořeny v malém koutě světa, píše Tuan.¹⁶⁰ Naše bytí má mimo jiné také jakýsi prostorový charakter, který se projevuje zakořeněním či zakotvením jedinců v místě, včetně jejich myšlenkových obsahů. Toto vše jedince utváří, a dále orientuje. Jednotlivci i komunity se díky místu sebeidentifikují¹⁶¹ a odlišují tak od sebe ty, kteří do jejich místa nepatří. Místo je vlastně konceptem, s jehož pomocí se učíme o svém prostředí, o lidech, které v něm s námi žijí, a především o sobě samém: „Bez sebezporozumění nemůžeme doufat v trvalé pochopení problémů přírodního prostředí, které jsou především způsobovány lidmi.“¹⁶²

Jak jsme již několikrát zmínili, v našem nahlížení na přírodní prostředí je tedy podle Hepburna nezbytné, abychom si uvědomili, že jde o přírodu, jejíž kvality musí být oceňovány jako ryze přírodní. A přestože je mnohdy těžké určit, kdy je objekt čistě přírodní a kdy nikoliv, je takovéto rozlišení možné. Přírodní by totiž nemělo být dáváno do protikladu se vším, co souvisí s člověkem, nýbrž s tím, co je člověkem uměle vytvořeno.¹⁶³ Měli bychom si

¹⁵⁹ Tuan se odvolává na Santmyera (*Ohio Town*, 1962), že místo je možné poznat nejen skrze náš kritický zrak a kategorizující rozum, ale také pomocí doteku, či zapamatovatelné vůně: „naše ruce vnímají povrch, tvar a teplotu předmětů, náš nos vnímá vůni místa a předmětů v něm, tělo vnímá vibrace, když přes most přejezdí těžké auto, a naše uši vnímají zvuk např. ranního rozvozu pečiva. Avšak plně si uvědomíme naši náklonnost k nějakému místu, pokud je opustíme a budeme je vidět z dálky jako celek.“ VÁVRA, Jaroslav. Studie: Vnímání místa. Výuka nejen zeměpisu nejen poznáváním a hodnocením, ale i vnímáním s využitím Yi-Fu Tuanovy koncepce [online]. 21.7.2003. [cit. 2014-05-20]. Dostupné z <<http://blisty.cz/art/14798.html>>.

¹⁶⁰ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 100-102.

¹⁶¹ Identita, jako jedna ze stěžejních sociálních potřeb člověka, je zde míněna jako příslušnost k vyššímu celku. Spojením pojmů identita a prostor vzniká tzv. geografická forma identity, která je geografovy označována jako prostorová identita.

¹⁶² TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 1.

¹⁶³ BUDD, Malcolm. „Estetické oceňování přírody“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 399.

také uvědomit, že lidské tělo zůstává přírodním objektem, ať už je jakkoliv utvořeno přirozenými či umělými prostředky.¹⁶⁴

Jsme součástí přírody, která se před námi rozprostírá, a v tomto bodě se vsutku prohlubuje vážnost a důležitost celé situace. Hepburn pokračuje: „Pokud je tedy estetické oceňování přírody bráno vážně, je nezbytné prozkoumání i sebe sama: energie, zákonitosti i nahodilosti, které pomáhají udržovat nejen náš tělesný život, ale i vlastní vědomí sebe sama. Příroda od nás může být odlišná, avšak přesto jsme stejného původu. Nelze vlastně ani říci, že se díváme na přírodu, neboť když se díváme na rozbouřenou mořskou hladinu z bezpečné vzdálenosti pobřeží, i my jsme tou přírodou, jsme její součástí.“¹⁶⁵ Mluvíme-li podle Hepburna o jednotě s přírodou, rozjímáme nad určitými rysy přírodního prostředí, které s přírodou v onu chvíli kontempace sdílíme, neboť se stáváme její součástí, doslova se do ní vtělujeme: „život přírody je naším životem: jsme zahříváni a živeni společným sluncem.“¹⁶⁶ Klidný šum vln se odráží v našem dechu a struktura listu nápadně připomíná větvení našich žil, to jsou podle Hepburna příklady naší jednoty s přírodou, která se v nás zrcadlí stejně jako my v ní, neboť v obou z nás hraje zásadní roli dichotomický vztah života a nevyhnutelné smrti.

Tato Hepburnem popisovaná jednota je stavem, kdy je překonána distinkce mezi subjektem a objektem, stejně jako distinkce mezi Bohem a světem. Hepburn má na mysli takovou jednotu, kterou popisuje ve své básni William Wordsworth: „... jeden vnitřní život, který je ve všech věcech... v kterém bytosti žijí s Bohem, sami jsou Bohem, existují v jednom zázračném Celku stejně neoddiskutovatelně, jako je jasná obloha východu po poledni jasnou oblohou západu, avšak obě hemisféry jsou jednou blankytně modrou oblohou.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Stejně jako např. strom, či jiné přírodní objekty, přičemž mají všem je společný princip růstu probíhající v čase.

¹⁶⁵ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 69.

¹⁶⁶ HEPBURN, Ronald W. „Landscape and metaphysical imagination“. V: *Environmental Values* 5. Cambridge: The White Horse Press, 1966. No. 3, s. 198.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 198.

3 RONALD W. HEPBURN A ESTETICKÉ OCEŇOVÁNÍ PŘÍRODY

3.1 Rozdílnost mezi přírodními a uměleckými objekty

3.1.1 Konstitutivní diference mezi divákem přírody a umění

Jak jsme již zmínili v minulé kapitole, člověk není pouze individuálním tvorem, ale také součástí přírody, kterou by měl chránit a žít s ní v harmonickém celku. Zároveň pro člověka představuje příroda zvláštní sféru, která se svými specifickými rysy liší od oblasti umění.¹⁶⁸ Toto je důležitý moment, kterým se Tuan, jak jsem již zmínila, hlouběji nezabývá, a proto nastává ta správná chvíle rozvést jej nyní právě u Ronalda W. Hepburna, jenž byl jedním z klíčových autorů, který upozornil na důležitost rozlišení mezi uměleckými a přírodními estetickými hodnotami.¹⁶⁹ V následujících řádcích se proto zaměříme především na otázku po rozdílu mezi přírodní a uměleckou krásou.

Nejprve však bude potřeba, abychom prozkoumali odlišné způsoby, jakými je divák pohlcen, či obsažen v samotné přírodní či umělecké estetické situaci. Hepburn celou tuto problematiku otevírá poukázáním na skutečnost, že na rozdíl od umění se v přírodě setkáváme s vzájemným fyzickým i duševním splynutím diváka a vnímaného objektu. Do estetického hodnocení přírody vstupuje nový prvek, a tím je zkušenost diváka se sebou samým. Člověk si v přírodě hraje a zároveň nechává i přírodu, aby si ona hrála s ním a jeho vlastním vědomím sebe sama.¹⁷⁰

S tímto reflexivním momentem se setkáváme podle Hepburna samozřejmě také v umění, především v architektuře,¹⁷¹ avšak obojí je více intenzivně uvědomělé a pronikavé ve zkušenosti s přírodou: „divák zde zakouší sám sebe neobvyklým a intenzivním způsobem.

¹⁶⁸ Chceme-li tedy přírodní prostředí náležitě oceňovat, nastává pro nás – pozorovatele přírody – zvláštní situace. Na jedné straně s přírodou splýváme, stáváme se její součástí a na straně druhé bychom měli mít od přírody jistý „odstup“, abychom ji mohli správně esteticky hodnotit a uvědomit si tak její specifičnost, i ve smyslu její odlišnosti od oblastí jiných.

¹⁶⁹ Jak již bylo zmíněno dříve, v době, v které Hepburn psal, existovala celá řada obecných popisů věnujících se umění, avšak přírodním objektům nikoliv. Podle Hepburna však tato skutečnost není argumentem, proč by se měla celá oblast přírody podřazovat pod oblast umění, a navíc absence některých všeobecných estetických vlastností, které nalézáme při vnímání uměleckých děl, avšak v případě přírody už nikoliv, nemusí být v celkovém efektu přírodních objektů nutně vnímána zcela negativně. Tyto zdánlivé nedostatky se totiž mohou hodnotně podílet na estetické zkušenosti s přírodou.

¹⁷⁰ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 289-290.

¹⁷¹ Na tuto skutečnost jsme upozornili již v poznámce č. 148 u Yi-Fu Tuana, avšak příklad architektury používá i Hepburn a dovysvětluje její specifičnost v rámci ostatních uměleckých druhů, v kontextu „orámovanosti“ a „neorámovanosti“ uměleckých a přírodních objektů – viz další kapitola 3.1.2. Ohraničenost a neohraničenost uměleckého díla a přírodního objektu.

Tato neobvyklost není v průběhu prožitku pouze prchavě zaznamenána, nýbrž u ní divák prodlévá, sytí se jí.¹⁷²

Další rozdíl mezi uměním a přírodou spatřuje Hepburn v pozici diváka vůči vnímanému předmětu. V umění popisovaném Hepburnem – tedy v době šedesátých let dvacátého století – je divák konfrontován ještě stále spíše se statickými objekty,¹⁷³ a tak je převážně pozorovatelem nehybným a nezaujatým, ve smyslu jeho soustředěnosti se na daný objekt, a zatíženosti jeho vnímání intencionálním charakterem uměleckého objektu, jakožto artefaktu, jenž esteticky hodnotí.¹⁷⁴

Přírodní objekty se však jen málokdy divákovi ukazují jako statické – na něm zcela nezávislé entity. Mnohem častější nastávají situace, kdy je divák obklopen ze všech stran hustým lesem, či stojí uprostřed zdánlivě nekonečných polí. Celá scéna nadto ještě bývá v pohybu, který je doplněn i pohybem samotného diváka, přičemž se jeho pohyb stává důležitou složkou estetické zkušenosti. Ve vnímání výtvarného umění nehraje nijak závažnou roli to, kolikrát daný obraz obejdeme, či z jakého úhlu na něj budeme nahlížet. V případě přírody však každým svým pohybem měníme celou její kompozici, přičemž se zároveň sama příroda mění svými vlastními zákonitostmi – žloutnutí listů, západ slunce, foukání větru atp.¹⁷⁵

3.1.2 Ohraničenost a neohraničenost uměleckého díla a přírodního objektu

Hepburn rozvíjí tuto problematiku odlišnosti přírodních a uměleckých objektů dále, a to tím, že poukazuje na jejich rozdílnou konstituci. V oblasti umění jsou často objekty našeho estetického zájmu nějakým způsobem zarámované či ohraničené, a tím jsou zde momentální hranice naší pozornosti jasně stanoveny. Přírodní objekty naopak takovému ohraničenému

¹⁷² HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 289.

¹⁷³ Jistě můžeme podotknout, že už na přelomu padesátých a šedesátých let pomalu začíná umění využívat čím dál tím více principy pohybu – např. kinetické umění Jeana Tinguelyho a *Rotozaza II* (1967) a fyzického zapojení umělce/diváka do krajiny – např. *Spiral Jetty* (1970) od Roberta Smithsona, jednoho z hlavních představitelů land art. Umění se tak začalo přesouvat z ateliéru do přírody a navazovat zvláštní druh dialogu s přírodou. Tyto nové umělecké směry však Hepburn nebere ve svém uvažování o staticčnosti umění v potaz.

¹⁷⁴ Například malba může být považována za přímo určenou k pozorování z určité vzdálenosti, z které může být jednak rozlišen významný detail, a z něhož především vyvstane její celková struktura jako jednota. Podobně je tomu i s hudbou, která je tvořena k poslechu natolik blízkému, abychom ji věnovali náležitou sluchovou pozornost, se všemi jejími detaily.

¹⁷⁵ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 289.

vnímání přímo vzdorují, neboť příroda představuje sebe sama jakožto oblast zásadně neohraničitelnou, „jako by byla přímo zástupcem neohraničeného“,¹⁷⁶ píše doslova Hepburn.

Všechny umělecké objekty, ať už mají či nemají rámy nebo piedestaly, jsou příznačným způsobem odděleny od okolního prostředí. Slovo „rám“ či „orámování“¹⁷⁷ používá Hepburn v širším smyslu slova, jež zahrnuje nikoliv pouze fyzické ohraničení obrazů, ale i všechny různé způsoby uplatnění orámování v různých uměleckých stylech, díky čemuž nemůžou být zaměněny za přírodní objekty či za artefakty bez estetické hodnoty.¹⁷⁸ Umělecká díla jsou tedy podle Hepburna „hlavně a především ohraničenými objekty, a estetické vlastnosti jsou určeny jejich vnitřní strukturou, souhrou jejich částí.“¹⁷⁹ Například v malířství rám zajišťuje, že každá součást díla je zřejmá v jeho vnímaných kvalitách, avšak v limitujícím a přesně ohraničeném kontextu: „Barva pozměňuje další barvu a forma pozměňuje formu, a tudíž rám zajišťuje hranice všem relevantním modifikacím, a tak jakákoliv barva či tvar, které můžeme spatřit v kvalitní malbě, má jasně určující a kontextuálně omezený charakter.“¹⁸⁰

Toto je pro Hepburna zásadním momentem odlišnosti, která nemůže být dosažena přírodními objekty a to hned z několika důvodů. Například, řekneme-li slovo „strom“, jeho estetický dopad je určen kontextem, v kterém se s ním setkáváme, což je v případě stromu náš pohled na něj. Zcela odlišné emocionální kvality nám poskytne pohled na osamocené strom čelící nemilosrdným poryvům větru a deště, který na nás působí poněkud děsivě a na druhé straně pohlédneme-li na rozkvetlé stromové kdesi na kopci, bude na nás pravděpodobně působit spíše utěšujícím dojmem příchozího jara.

Těmito příklady Hepburn dokládá, že estetická kvalita má v přírodě spíše provizorní charakter, neboť se mění v souvislosti se změnou kontextu či hlediska, avšak v pozitivním slova smyslu tvoří v přírodě tato provizornost a prchavost estetických kvalit nejen neklid, ale i jakousi bystrost v hledání stále nových hledisek a ucelených tvarů.¹⁸¹ Příroda nám podle

¹⁷⁶ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 67.

¹⁷⁷ V originále uvozovky. HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 290.

¹⁷⁸ Jako příklad uvádí Hepburn předěl mezi pódiem a hledištěm v divadle, či v koncertním sále, kde jsou relevantní pouze ty zvuky, které vychází od herců či hudebníků. Podobným příkladem je také rozložení stránek v básnické sbírce – neboť takovýto způsob uspořádání souvisí s myšlenkou podporující poznání formální úplnosti či dokončenosti uměleckých děl jako takových. *Ibid.*, s. 290.

¹⁷⁹ *Ibid.*, s. 290.

¹⁸⁰ *Ibid.*, s. 291-292.

¹⁸¹ I když se může na první pohled zdát, že estetická zkušenost s přírodním prostředím je díky své proměnlivosti a nestálosti jakoby méně opodstatněná, a tím automaticky podřazená pod zkušenost s uměním, není tomu ve skutečnosti tak, neboť ony rozdílnosti mohou poskytnout specifické typy estetických zkušeností, velmi cenných při estetické analýze. Hepburn tedy

Hepburna v každém případě poskytuje minimálně možnost prožitku různých percepčních překvapení, a díky kterému dochází k náhlému rozšíření naší imaginace, a právě z tohoto důvodu je estetická zkušenost přírody dobrodružně otevřená. Toto Hepburnovo tvrzení se shoduje s Tuanem, který vnímá zkušenost s přírodou velmi podobně, neboť v ní vidí téměř nekonečný zdroj navazování stále nových vztahů s dosud neznámými aspekty reality, které posléze pociťujeme jako krásu a jak jsme již mnohokrát zmínili, ta nejintenzivnější estetická zkušenost přírodního prostředí nás podle Tuana doslova zaskočí jako nečekané překvapení.

Shrneme-li výše řečené, tuto relaci „ohraničenosti“ a „neohraničenosti“ bychom mohli převést na jakýsi vztah určitosti a neurčitosti uměleckých a přírodních objektů vůči pozorovateli, jenž se opírá o přítomnost či absenci daného rámce. Umělecké dílo již samo díky svému omezenému a definitivnímu kontextu determinuje, jaké kvality budou vnímány a následně prožívány. Přírodní objekty takovýto uzavřený rámec postrádají, a z toho důvodu je jejich kontext vnímaných kvalit nestálější než v případě umění, avšak díky této absenci rámce se naše zkušenost s přírodou stává dobrodružnou, jedinečnou a v podstatě neopakovatelnou.

3.1.3 Odlišnost prožitku uměleckého díla a přírodních objektů

V předešlých dvou kapitolách jsme se zaměřili nejprve na elementární rozdíl mezi divákem přírody a umění, a poté na rozdíl mezi samotnými přírodními a uměleckými objekty z hlediska jejich konstituce. V následujících řádcích budeme opět věnovat pozornost divákovi – přírody a umění – avšak nyní se budeme soustředit především na jeho estetický prožitek.

Zvažme tedy nejprve estetický prožitek umění. Stojíme-li před uměleckým dílem, ve valné většině oceňujeme jeho ohraničený, mnohdy neměnný, percepční celek, jenž nás vyzývá k hledání vložených symbolů, a jejichž nalézání v nás probouzí pocit uspokojení. Máme zde k dispozici jistá vodítka, ať už v podobě uměnovědných teorií či různých kritik umění, které nás vedou k více či méně správným interpretacím, a stejně tak i jistá

poukazuje na některé rozdíly mezi estetickým hodnocením uměleckého a přírodního objektu spíše z jiného důvodu, a to především proto, aby zdůraznil potřebu odlišného přístupu v jejich hodnocení.

kontextuální ovlivnění našich reakcí. V případě vnímání umění jsme si navíc plně vědomi toho, že ony rysy byly do díla vloženy jeho tvůrcem.¹⁸²

Jedná-li se o přírodní objekty, pozadí zkušeností je zde poněkud odlišné. V případě vnímání přírodního objektu převládá naprostá absence jakýchkoliv kontextuálních vodítek, a tak oceňujeme spíše jistou volnost, proměnlivost a dočasnost nejen samotné přírody, ale také života jako takového, neboť do okolní přírody zvláštním způsobem projektujeme i sebe sama. Při vnímání přírodních objektů, podobně jako v případě umění, také pociťujeme jakousi formu radosti, neboť přírodní formy poskytují naší imaginaci širokou škálu objektů, díky nimž se prohlubuje naše schopnost imaginace.

Jak jsme již několikrát upozornili, v případě umění se nic, co leží za hranicemi uměleckého objektu, nemůže stát relevantní součástí estetické zkušenosti. Opět se tedy vracíme k relaci ohraničenosti a neohraničenosti, neboť je důležitým faktorem i v ovlivnění našeho estetického prožitku. Hepburn uvádí příklad houkání vlaku při vystoupení smyčcového kvarteta – takový zvuk se zajisté nemá stát součástí estetického oceňování hudebního díla, naopak jej spíše ruší. V případě oceňování přírody se s žádným takovým podobným ohraničením nesetkáme, neboť objektem našeho estetického oceňování je sama příroda, a tak zvukové či vizuální vjemy, které jsou prvotně vnímány jako nežádoucí a stojící za hranicemi naší pozornosti, nás mohou vyzvat k tomu, abychom je integrovali do našich celkových zkušeností, které jsou jimi následně modifikovány.

Samozřejmě jsou i takové situace, kdy tento proces proběhnout nemusí, neboť je pravděpodobné, že zpravidla zůstáváme vůči této možnosti – otevřít se nestabilnímu charakteru estetického prožitku přírody – uzavření a spíše se budeme snažit vytlačit okolní rušivé vlivy úsilím naší vůle, pokud je vyhodnotíme jako skutečně rušivé a nepřizpůsobivé, dodává Hepburn.¹⁸³

¹⁸² HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 292.

¹⁸³ Jednou z možných příčin je tlak interpretačních rámců, které uplatňujeme např. v naší zkušenosti s uměním. K tomuto bodu ještě Hepburn v poznámce dodává, že nenahlíží na rozdíl mezi doslova „orámováním a neorámováním“ jako na rozdíl mezi všemi uměleckými díly a všemi přírodními objekty uvažovanými esteticky, neboť ne všechny umělecké objekty jsou orámované, jako příklad uvádí Hepburn architekturu. Obdobně jako objekty přírody, v kterých nemůžeme nastolit žádná omezení v počtu hledisek, ze kterých mají být správně pozorovány, ani v případě architektury nemůžeme nařídít, kde končí esteticky relevantní kontext budov. Kostel nebo hrad, viděný z veliké vzdálenosti, může dominovat krajině a zároveň určovat, jak na ni budeme nahlížet. Tento rozdíl mezi orámováním a neorámováním může být pak použit pro mnoho typů estetických objektů. *Ibid.*, s. 291.

Důležitým momentem v zakoušení přírodní krásna, který bychom neměli v závěru této kapitoly opomenout, je Hepburnovo rozvinutí tři modalit, které jsou v něm implicitně obsaženy: a tím jsou oddělení (*detachment*), zahrnutí (*involvement*) a vyvolání reflexe (*reflexive effect*).¹⁸⁴ Tím, že s přírodou nijak nemanipulujeme, nestojíme vůči přírodě v pozici „proti ní“, jako například naproti malbě visící na zdi, ani ji nijak nepřetváříme, můžeme naše pozorování přírody označit za nezaujaté, avšak zároveň divákovo estetické zapojení se, z něj činí součást pozorované přírody.¹⁸⁵¹⁸⁶

¹⁸⁴ Tato Hepburnova triadická relace „oddělení, zapojení a vyvolání reflexe“ velmi připomíná Bulloughovo pojetí Psychické distance, v jeho dobře známé studii „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. Oba autoři totiž obdobně či takřka shodně píšou o vyřazení (světa) ze souvislosti s naším praktickým - fenomenologicky naivním já – a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních cílů a potřeb. V Bulloughově pojetí estetický postoj koresponduje s procesuálním a řečeno hepburnovsky „odděleným“ postojem fenomenologickým včetně sebereflexe v procesu estetického prožitku. ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*. Praha: Triton, 2002, s. 124.

¹⁸⁵ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 290.

¹⁸⁶ Na jedné straně je divák při kontemplaci přírody jakoby *oddělen* z běžných interpretačních rámců, neboť s přírodou v průběhu estetického vnímání nijak nemanipuluje ani ji nijak fyzicky nevyužívá, a tak vznikají rámce nové, v jejichž jádru se formují specifické vztahy určující celé estetické pole (do kterého spadá jak umění, mimoumělecká estetika, tak i přírodní prostředí). Na druhé straně je do přírody divák *zapojen* v tom smyslu, že se nachází v přírodě a stává se tak její součástí – tento přístup naopak podtrhuje svébytnost estetické zkušenosti spočívající v neredukovatelnosti jejího popisu na modely odvozené ze světa umění. Reflektovaný vztah mezi těmito dvěma způsoby setrvání v estetické zkušenosti přírody – tedy mezi *oddělením* a *zapojením se* – vytváří jisté napětí, které vylučuje jediné správné hodnocení přírody a naopak nás pobízí všimnout si jejich specifických hodnot, které nás zpětně obohacují. Hepburn tyto dvě modalit představuje jako dva různé, leč vyrovnané, případy estetické zkušenosti přírody, avšak jejich vzájemné vztahy k faktorům reflexe nijak hlouběji nevysvětluje. Za předpokladu, že by byly jejich vzájemné vztahy hlubší, „v takovém případě by se otevírala možnost jejich uchopení v rámci jednoho procesu percepce ve smyslu minimálního vymezení estetické zkušenosti či estetického pole, jež je společné oběma sférám, přírodě i umění. Do otázky by se ale opět dostávala požadovaná diference mezi oběma druhy estetické zkušenosti.“ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s.13.

3.1.4 Odlišnost estetického hodnocení umění a přírody

V předešlých kapitolách jsme se snažili vzhledem k relaci umění – příroda o nastínění odlišné situace diváka, dále jsme se věnovali konstitučním rozdílům mezi přírodními a uměleckými objektem a na konec jsme podtrhli odlišnost prožitku obou oblastí. Posledním bodem, kterým bychom měli dovést celé „hepburnovské téma“ odlišnosti mezi uměním a přírodou, je zdůvodnění rozdílného hodnocení obou oblastí.

Hepburn otevírá toto téma rozdílného hodnocení umění a přírody otázkou, zda je role tvůrce, ať už umění či přírody (budeme-li si zde za tuto roli dosahovat Boha) jakkoliv podstatná v hodnocení obou sfér.¹⁸⁷ Podle Hepburna bychom totiž neměli některé důležité rozdíly mezi přírodními a uměleckými objekty vnímat jako odkazy vedoucí k nedůležitosti jejich tvůrce,¹⁸⁸ který naopak těmto rozdílům poskytuje podklad pro odlišné a hodnotné typy estetických zkušeností s přírodou.

Jak jsme již několikrát zmínili, Hepburn upozorňuje na skutečnost, že jsme si v případě vnímání umění plně vědomi toho, že ony rysy byly do díla vloženy jeho tvůrcem. Jedná-li se však o přírodní objekty, pozadí zkušeností je poněkud odlišné. Hepburn v této souvislosti zvažuje rozdíl mezi ateistickým a například monoteistickým pohledem na přírodu. Ateisté nahlíží na přírodu jako na zcela uchopitelnou rozumovou myslí, a tak od přírody očekávají velkolepě srozumitelné struktury. Pokud však na přírodu nahlédneme z pozice věřícího člověka, přírodní svět se nám jeví jako božský, duchovní, a následně v něm tedy budeme přirozeně očekávat převahu božského, duchovního, s množstvím symbolů Božské

¹⁸⁷ Pokud bychom považovali tvrzení o nedůležitosti tvůrce v estetickém vnímání, ať už přírodních či uměleckých objektů, za platné, možná bychom v něm našli právě ten estetický postoj, jenž zmenšuje propast mezi uměleckým a přírodním objektem. Je jistě nesporné, že bychom měli k oběma oblastem přistupovat primárně jako k jedinečným a nezávislým entitám, které nás díky působivosti objektivních vlastností vnitřně obohacují jistým konstitutivním napětím „mezi ‚čistou záměrností‘, řečeno kantovsky, mezi účelně utvářeným objektem, za nějž si nedokážeme dosadit žádný konkrétní účel, a reálnou potencialitou tvořenou systémy interpretačních rámců.“ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 25.

¹⁸⁸ Podstatnou částí současné britské a americké estetiky je kritika umělecké expresivní teorie. Přímo ve středu těchto kritik se nachází popření faktu, že se potřebujeme zabírat sami sebou při objevování záměrů, nebo okamžitých pocitů či intuicí umělce, když se snažíme ocenit či ohodnotit jeho dílo. Expresivní teorie vnímají dílo jako průsečík komunikace mezi divákem a umělcem. Kritici této teorie vnímají dílo hlavně a především jako objekt s konkrétními náležitostmi, které jsou nebo mají být esteticky zajímavé či cenné pro kontemplaci a v jejichž celku řídí a vedou divákův ohlas. Tato změna souznících důrazů jde ruku v ruce s touhou po vědecké kritice (náležitosti jsou v rámci díla vnímány jako objekt). Umění není zdánlivé a my nejsme odkázáni na stavy duše tvůrce. HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966. s. 293.

vůle. Ať už je nám bližší ten či onen přístup, důležitá je aplikace této duality, ukazující dostatečně pravdivě na rozdíl, který velmi rychle postupuje do naší zkušenosti s přírodou.¹⁸⁹

Hepburn se v tomto bodě potřeby rozlišování mezi uměním a přírodou shoduje s Malcolmem Buddem, který též tvrdí, že by příroda neměla být chápána jako dílo Boží. Oba autoři takovýto přístup k přírodě považují za chybný, neboť je v tomto modu vnímání nahlíženo na přírodu jako na prostředek komunikace mezi „autorem přírody“ (tedy Bohem) a lidmi, podobně jako v umění. V takovém případě dochází podle Hepburna k nesprávnému porozumění světu přírody, které následně ovlivňuje i naše estetické hodnocení přírodního prostředí.¹⁹⁰ Podle Budda nesmíme vnímat přírodu jako by byla krásným a malebným obrazem: „estetické hodnocení přírody, tak jak jej chápu já, je identické s estetickým hodnocením nikoli toho, co je přírodou obecně, ale s hodnocením přírody jako přírody a ne jako umění.“¹⁹¹

Vraťme se nyní k tématu důležitosti autora v oblasti umění.¹⁹² Právě v tomto bodě je podle Hepburna na místě zmínit se o emotivním pozadí estetické zkušenosti s uměním. Když čelíme ve svém estetickém pozorování lidskému artefaktu – řekněme např. malbě – nezažíváme žádný zvláštní moment překvapení z pouhého objevu, že jsou zde jisté struktury, které oblažují naše smysly. Dobře víme, že sem byly vloženy tvůrcem – umělcem, což se samozřejmě nevylučuje s tím, že rozhodně můžeme pociťovat úžas z jejich jednotlivých estetických, mnohdy dokonalých hodnot. Nicméně v případě vnímání přírodního objektu, může hrát takové překvapení důležitou úlohu v naší celkové odezvě, překvapení, které je

¹⁸⁹ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 293.

¹⁹⁰ Hepburn v souvislosti s výše řečeným znovu upozorňuje na ztrátu obecné vnímavosti vůči přírodním hodnotám, která je způsobena také chybějícím teoretickým jazykem – jazykem, který by reflektoval a tím i spoluvytvářel lidskou zkušenost s přírodním prostředím: „Budeme-li předpokládat, že estetická výchova selhává ve snaze o vyrovnání se s těmito odlišnostmi a že jsou člověku touto estetickou výchovou vštípeny přístupy a taktiky k jejich dosahování, skrze předpoklady hodící se pouze k oceňování uměleckých děl, můžeme si být jisti, že takový člověk jen velmi málo dbá na přírodní objekty, nebo si jich všímá špatným způsobem. Hledá v nich zbytečně něco, co může být spatřeno a oceňováno pouze v umění, a i přes tyto odlišnosti počítá s estetickou výchovou a teoretizováním. Nemůžeme přeci rozumově sledovat a dostatečně pochopit zkušenosti s přírodní krásou, ponecháme-li jí pouze ty nejzákladnější formy.“ *Ibid.*, s. 293.

¹⁹¹ BUDD, Malcolm. „The Aesthetic Appreciation of Nature“. V: *British Journal of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1996, vol. 36, no. 3, str. 208.

¹⁹² Podíváme-li se na tuto problematiku z hlediska umění, jakožto jistého výrazu či jazyka, a umělecké práce jakožto média komunikace mezi umělcem a divákem, Hepburn si všímá, že někteří estetiци definují artefakt především jako objekt mezi objekty: „Studium umění je především studiem takových objektů a jejich sledovatelných kvalit a jejich vzájemného uspořádání. Toto přenesení se ze záměru umělce na objekt bylo celkově blahodárné, neboť ušetřilo estetiku i kritiku zbytečné námahy. Avšak to, co musí být znovu rozlišeno a zdůrazněno, jsou jednotlivé objekty: nerozeznatelně odlišné básně či řezbářské práce se stanou rozeznatelně odlišnými, jakmile je přiřadíme k jejich relevantnímu kulturnímu kontextu a kontextuální přezkoumání posléze determinuje, jak nad objektem kontemplanujeme.“ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 302-303.

pravděpodobně větší, čím víc je vzdálený objekt od našeho každodenně prožívaného prostředí.¹⁹³¹⁹⁴

3.1.5 Hepburn: umění jako vhodný komparativní materiál pro estetickou zkušenost s přírodním prostředím

Až do této chvíle byl Hepburnův záměr především popsat možnosti estetické zkušenosti s přírodou a odlišit ji od zkušenosti s uměním. Porovnáme-li však prožitek uměleckého díla s prožitkem přírody, shledáme, že v nich můžeme nalézt také cosi společného, a tím je jejich konkrétní estetický účinek, který je vyvolán působením objektu, ať už přírodního, či uměleckého, a určitého obecného pozadí zkušeností, které jsou společné mnoha estetickým situacím, přičemž jsou samy esteticky hodnotné.¹⁹⁵

Vraťme se v této kapitole ještě jednou, a v krátkosti, k již probíraným tématům týkajících se odlišností mezi uměním a přírodou, ať už z hlediska jejich diváka, či samotných vnímaných objektů, a to především proto, abychom si na těchto případech uvědomili také ty momenty, v kterých se ostrá hranice mezi přírodou a uměním stírá.

Hepburn nás na jedné straně upozorňuje na to, že objekty umění vykazují řadu obecných charakteristik, které příroda postrádá, a naopak, což vede ke specifičnosti obou oblastí zároveň. Z Hepburnovy analýzy triadické relace mezi estetickým „oddělením, zapojením a faktorem reflexe“ však můžeme vyvodit závěr, že reflektovaný vztah pohlcení diváka v přírodním prostředí a oddělení jako ztráty zájmu na jakékoliv manipulaci s takovýmto prostředím nijak zásadně neodlišuje zkušenost s přírodní krásou od prožitku estetických kvalit obsažených v uměleckém díle – spíše jde o cosi, co je nikoli dělící, ale spojující čarou mezi estetickou percepcí přírody a uměním. Pohlcení a obsazení diváka v estetické situaci, ať už se jedná o přírodu, či o umění, je tedy oběma oblastem společné.¹⁹⁶

¹⁹³ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 301-302.

¹⁹⁴ V tomto bodě se Hepburn naprosto shoduje s Tuanovým tvrzením, že nejintenzivnější zkušenost s přírodní krásou prožíváme právě při setkání s dosud neznámými aspekty reality, které zažíváme se stejnou intenzitou jako nečekaná překvapení.

¹⁹⁵ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 292.

¹⁹⁶ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 18.

Konstitutivním rozdílem mezi uměním a přírodou je dle Hepburna vztah určitosti a neurčitosti související s absencí či naopak přítomností daného rámce. Nelze však tvrdit, že v umění jsou rámce vždy plně k dispozici, zatímco v případě přírody je zcela postrádáme. Příroda nám totiž sama poskytuje široké pole interpretačních rámců daných každodenní praxí, vědními obory či samotným pohybem v daném prostředí a zdaleka ne všechna umělecká díla mají nějaký skutečný rám či podstavec. Navíc překračování rámců v umění je jedno z jeho hlavních charakteristik, neboť je v mnohých, převážně novodobých uměních, jako jsou land art, street art či různé performance, implicitně či přímo explicitně přítomen moment revolty proti jakékoliv normě. Takovéto umělecké směry vyloženě ruší pevně dané hranice mezi dílem a jeho okolím, avšak přesto pohlcují diváka do svého dění. Tento dynamický vztah mezi určitostí a neurčitostí tedy opět není dělicí čarou mezi oběma druhy estetické percepce, i když už zde vystupují rozdíly mezi vnímáním uměleckých děl a přírodních objektů zřetelněji.¹⁹⁷

Nakonec obě oblasti, jak umění, tak i příroda, vytvářejí prostor pro uplatnění a rozvíjení percepce naplněné jak emocionálně,¹⁹⁸ tak též imaginativně a jejich posuzování je bezpochyby závislé na kontextu, v kterém naše percepce probíhá. V případě oceňování těchto dvou svébytných oblastí, se však setkáváme spíše s odlišnými „vodítky“, díky kterým ony oblasti hodnotíme, tudíž i další Hepburnova komparace přináší nastínění rozdílů, avšak uvnitř jednoho pole, které je přírodě i umění společné. V obou případech kontemplujeme objekty v jejich individualitě a jedinečnosti.¹⁹⁹

3.2 Od jednotlivých objektů k jednotě celku

3.2.1 Různá pojetí jednoty

3.2.1.1 Kontextuální komplexita

Hepburn si ve starší i současné literatuře všímá dvou způsobů pojmání přírodní krásy. Někteří autoři se zaměřují, jak jsme již zmínili výše, na kontemplaci jednotlivých objektů v

¹⁹⁷ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 18.

¹⁹⁸ Při kontemplaci uměleckého díla i přírodního objektu pociťujeme libost plynoucí v případě umění z radosti nad uchopováním smysluplnosti daného objektu jako percepčního celku a v případě přírody především z poznání sebe sama skrze přírodu, dodává Hepburn.

¹⁹⁹ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 19.

jejich individualitě a jedinečnosti. Ti druzí, „metafyzicky odvážnější či ukvapenější“,²⁰⁰ píšou o potěšení z přírodní krásy buď jako o jakémisi sklonu k ideálnímu splynutí s přírodou či jako o způsobu vedoucím k odkrytí jednoty v přírodě.²⁰¹

Hepburn v návaznosti na předešlé argumentuje tím, že v našem „prožitku izolované jednotlivosti existují neúplnosti či neuzavřenosti, které vyvolávají snahu, úsilí (*nisus*) o dosažení druhého pólu, tj. jednoty.“²⁰² Abychom pochopili, jak „můžeme uchopit estetické potěšení v celé jeho mnohoznačnosti, např. při pohledu na noční oblohu plnou hvězd či ptačí zpěv, ve kterém nenalezneme ani jeho začátek ani konec“,“²⁰³ je nutné, aby onen klíčový koncept, nebyl zastaralý a špatně zaměřený.

V mnohých případech však nastává situace, kdy vnímaný objekt nelze včlenit pouze do jediného interpretačního celku, a proto bychom zároveň „měli odmítnout názor, že je zde pouze jeden typ sjednocení i jednoty; existuje naopak několik typů, které je potřeba v ideálním případě rozlišit, i když jsou jejich vzájemné vztahy zcela komplexní.“²⁰⁴²⁰⁵ Hepburn následně rozlišuje „čtyři možnosti, se kterými se lze při směřování k jednotě či při uchopování smyslu vyvolávaného vjemem přírodního krásna setkat.“²⁰⁶

²⁰⁰ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 294.

²⁰¹ Jednotlivé formulace přírodní krásy se od sebe podstatně liší, avšak téma jednoty – jakožto estetického principu – se neustále opakuje. V britské filozofii se můžeme v šedesátých letech (tedy v Hepburnově době) setkat s jistými vlivy, jež na jednu stranu plně sympatizují s jednotlivými přístupy k přírodní krásě – jako je např. kontemplace jednotlivých objektů s jejich estetickými, percepčně zajímavými kvalitami a na druhou stranu nás vedou k tomu, abychom chovali jen velmi malé sympatie k velkolepějšímu, okázalému, spekulativnímu a kvazi mystickému jazyku jednoty s přírodou či v přírodě. Není zde tedy žádný ryze správný ani špatný estetický přístup k přírodě v tom smyslu, že jeden z nich je logický a druhý absurdní. Lépe řečeno máme spíše dva póly dobře oddělených znaků, mezi kterými leží celá škála estetických možností a právě zkoumání těchto znaků bude hrát důležitou a nepostradatelnou roli, dodává Hepburn: „Musíme začít tím, že striktně odmítneme univerzální požadavek jednoty – jednotu formy, kvality, struktury a čehokoliv jiného.“ *Ibid.*, s. 294.

²⁰² DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 20.

²⁰³ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 294.

²⁰⁴ *Ibid.*, s. 294.

²⁰⁵ Tento přístup je vlastně jedním ze způsobů, jak se opřít o čím dál tím více souhrnný a náležitě zkoumaný kontext určující vnímané kvality přírodních objektů a scén. K tomu nás motivuje nejen touha po pravdivosti naší estetické zkušenosti s přírodou, ale zároveň jsme pobízeni i naším vědomím, které nám říká, že s každou estetickou zkušeností je vázána i jistá složitost, neboť víc než jakýkoliv jiný faktor způsobuje přesné rozlišení emocionálních kvalit, a takové rozlišení se shoduje s vysokou estetickou hodnotou. *Ibid.*, s. 295.

²⁰⁶ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 20.

První z nich jsme již naznačili dříve, jedná se o „stále komplexnější a adekvátnější prozkoumání kontextu, jenž determinuje vnímané kvality přírodního objektu či scény.“²⁰⁷ Sledováním této hodnoty se posouváme k akceptování toho, co Hepburn nazývá výzvou²⁰⁸ k integritě naší estetické zkušenosti přírody, což znamená všimnout si a následně i akceptovat esteticky relevantní zvuky a tvary, které nejprve leží mimo naši pozornost: „zčásti jsme pak poháněni vědomím toho, že v rámci jakékoliv estetické zkušenosti je to kontextuální komplexita, která mnohem více než kterýkoli jiný samostatný faktor umožňuje jemné rozlišení emocionálních kvalit a podílí se tak ve vysoké míře na estetické hodnotě vnímaného objektu.“²⁰⁹

3.2.1.2 Humanizace či spiritualizace přírody

Druhým posunem ve snaze o vzepření se jednotě směřujícím pryč od kontemplanční neinterpretovatelných jednotlivostí je tzv. „zlidšťování či spiritualizování přírody“,²¹⁰ jež je často popisovaným jevem v historických estetických spisech,²¹¹ a proto Hepburn tomuto tématu nevěnuje příliš velkou pozornost. V estetickém oceňování přírody usiluje aktivita naší imaginace o sblížení mezi pozorovatelem a daným estetickým objektem – jednota je i v tomto

²⁰⁷ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 20.

²⁰⁸ Slovo „výzva“ není podle Hepburna přehnaně dramatickým výrazem. Můžeme díky němu odlišit prožitky esteticky stereotypního jedince od bohatě různorodých estetických prožitků člověka esteticky odvážného, jenž odmítá věnovat svou pozornost pouze těm rysům přírodních objektů či scén, které se našemu zraku jaksí ihned nabízí, či které nám poskytují pouze obecně utěšující emocionální kvality.

²⁰⁹ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 20.

²¹⁰ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 296.

²¹¹ Přírodní krása byla zřejmě centrem zájmu estetiky osmnáctého století, a to především pro mnohé velké romantické básníky a malíře, avšak jim současné proudy jako symbolismus a modernismus měly tendenci vnímat přírodní svět v naprosto odlišném světle. Darwinovské myšlenky o přírodě byly problematické a rozrušující ve srovnání s náboženskými (teistickými a panteistickými) perspektivami. Některé pozdější estetické teorie, jako např. teorie exprese, jež byla posledním široce přijímaným a uceleným systémem, byla ve své podstatě snadno aplikovatelná na oblast umění, především díky možnosti mezilidské komunikace, avšak při aplikaci na přírodní krásu, měla jen malý nebo žádný smysl, neboť zde je potřeba kontemplanční „čisté entity jako entity“, tedy takové, jaké ve skutečnosti jsou: „Pokud bychom teorii výrazu aplikovali na přírodu, musí pak vyjadřovat estetickou zkušenost s přírodou, stejně jako sdělení Tvůrce krajiny, k čemuž dochází vskutku jen zřídkakdy. Poněkud rozpačitě reprezentuje odhalení, že přírodní barvy a tvary mohou sloužit jako expresivní nástroje lidských pocitů, přestože nebyly vytvořeny pro tento účel.“ Podobně píše Hepburn také o formalismu, neboť byl jedním z prvních, kdo se stavěl proti formalistickému pojetí přírodních objektů jakožto zcela nezávislých svou existencí na našem bytí, pojmenování a uvažování, neboť v sobě vepsány své kvality již od pradávna. Formalistické teorie vyžadovaly determinovaný, ohraničený a zformovaný artefakt a expresivní teorie výrazu předpokládaly za dílem umělce, čili je zřejmé, že ani jedna z těchto teorií nebyla vhodná pro aplikaci na soud o přírodní krásě. Právě formalismus měl podle Hepburna podíl na nešťastném osudu přírodní krásy ve dvacátém století, neboť přispěl k přehlížení studia přírodní krásy jako takové, což je podle Hepburna velkým prohřeškem, neboť se tímto zanedbáváním přírodní krásy odchylujeme od zkoumání důležitých a bohatě komplexních souborů dat. A pokud jsou tyto soubory lidských zkušeností ignorovány relevantními teoriemi, pak jsou považovány za méně platné. Ibid., s. 287.

případě pouze regulačním pojmem, symbolem nedostižně dokonalé změny hrubé vnější přírody v zrcadlo naší mysli.²¹²

Příroda jistě není lehce uchopitelnou oblastí, neboť není zcela poznatelná a pojmenovatelná skrze obvyklé termíny, přestože existuje celá řada slov, jako např. melancholie, hojnost či umírněnost, píše Hepburn,²¹³ které se zdají být na první pohled vhodné pro vyjádření a popsání hlubokého prožitku přírodního prostředí, avšak skrze tyto termíny, vázající se k lidskému prožívání, nejsou ony přírodní objekty zcela přesně popsateľné, a tak ztrácí svou absolutní platnost, neboť jsou spíše jen pomůckou, jak se přiblížit oné komplexitě estetického cítění, které se v nás odehrává při kontemplaci přírody, kde, jak Hepburn připouští, je vždy přítomno cosi, co je velmi obtížně redukovateľné pomocí jakýchkoliv paradigmat, a už v podobě přírodní vědy či filozofie umění.

Na jedné straně tedy můžeme nacházet v přírodě tvary a zvuky, ztělesňující lidské emoce,²¹⁴ a v tomto případě bude příroda spadat do oblasti polidštěného – humanizovaného,²¹⁵ avšak na straně druhé může nastat pravý opak, kdy: „estetická zkušenost s přírodou může být zkušeností široké škály emocí, kterou si člověk, sám o sobě neškolený, stojící mimo přírodní krajinu, nemůže vyvolat.“²¹⁶

3.2.1.3 Zpřírodnění diváka

Třetí typ pohybu směrem ke sjednocení představuje podle Hepburna opačný pohyb, než který jsme nastínili v předešlé kapitole, neboť se nemusí jednat pouze o jednosměrný

²¹² HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 296.

²¹³ *Ibid.*, s. 296.

²¹⁴ Konkrétní spatřená emocionální kvalita může být hrubě analyzována jako nějaká pojmenovatelná lidská emoce, např. bezútěšnost, avšak absolutní kvalita bezútěšnosti, jež se v přírodě ukazuje především v pustině či v poušti, je však většinou odlišná, co do témbru a intenzity.

²¹⁵ Humanizací přírody ve shodě s původním významem latinského slova *humanus* (lidský) a *humanitas* (lidskost) rozumějme její přizpůsobování člověku, tedy její polidšťování, které se děje skrze historický proces lidským zasahováním do původních přírodních podmínek a vztahů, který tak modifikuje přírodu do nové kvalitativně odlišné skutečnosti, která vytváří zcela novou kulturu jako nástroj humanizace, která je vedle přírodního prostředí druhou základnou určující rozvoj lidského vnímání.

²¹⁶ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 296-297.

proces humanizace přírody, ale „na základě oslabení vlivu každodenních interpretačních schémat dochází spíše ke „zpřírodnění“ (*naturizing*) lidského diváka.“²¹⁷

Příroda má podle Hepburna schopnost vyvolat v člověku jistou přecitlivělost, ve smyslu lidské tendence projektovat do této nelidské oblasti jako je příroda, své emoce, neboť v ní spatřuje jistou dokonalost a harmonii, což jsou hodnoty kontrastující s mnohdy tísnivými pocity lidí z uspěchaného a stresujícího života ve městě: „Lidský vnitřní život je odjakživa živěn obrazy z přírodního světa. Srozumitelnost a vývoj přírodních obrazů v naší mysli, může jen těžko pokračovat bez příslušných forem z fenomenologického světa. Tyto přírodní obrazy do nás nejsou vloženy systematickým, ani jakkoliv rafinovaným způsobem, ale spíše je naše bytí skrze ně imaginativně uchopováno, a tyto obrazy z přírodního světa k nám přichází proto, aby si uchovaly svou expresivní výstižnost, a abychom se na ně mohli spoléhat v našem úsilí rozumět nám samým.“²¹⁸

3.2.1.4 Neuchopitelnost celku a kontingence přírodního dění u Hepburna a Tuana

Čtvrtá oblast dosahování ideálu jednoty, o které píše Hepburn, je sama o sobě spíše různorodá, neboť se vztahuje k tomu, co bylo v předcházejících významech ponecháno nesjednocené,²¹⁹ tedy „co postrádá synoptické uchopení vzorce, jenž by dával jednotlivé formy do vzájemných vztahů nebo by vytvářel jiný druh sjednocení.“²²⁰

Tento typ pohybu směrem k jednotě je důležitý především pro estetickou zkušenost s jakýmkoliv přírodním objektem,²²¹ či s jakoukoliv skupinou objektů, a tak představuje jednu z několika oblastí v estetice, v které musíme odolávat pokušení pracovat s jedním nadřazeným konceptem: „Naše analýzy začínají pouhou kontemplací neinterpretovaných a nesouvisejících

²¹⁷ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*. 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 22.

²¹⁸ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 71.

²¹⁹ Jako příklad nesjednotitelnosti Hepburn uvádí noční oblohu či horskou masu - v obou případech se jedná o objekty bez viditelné struktury k jejich sjednocení, avšak i přesto si pohled na ně náležitě užíváme, neboť samotný fakt, že v těchto případech není možné názorné uchopení struktur odkazujících k již známým formám či jiným druhům sjednocování, je pouze vedlejším produktem estetické zkušenosti, kterou právě prožíváme.

²²⁰ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*. 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 23.

²²¹ Hepburnova analýza zde začíná čistou kontemplací neinterpretovaného objektu ve vsí jeho jednotlivosti a individuální odlišnosti.

přírodních objektů ve vší jejich konkrétnosti a individuálních rozdílnostech. Avšak takový pohled na přírodní objekty není pouhým odrazovým můstkem, který bychom měli přehlížet v našem uvažování a sledování jednotlivostí. Naopak, estetická zkušenost spočívá v poukázání na toto upnutí se k jednotlivostem, ke kterým vede často tzv. dlouhé záchytné lano; které je zde i přesto, že jej vývoj a intenzita této zkušenosti napíná až k prasknutí. Lano se musí mnohdy plně natahovat, abychom se dokázali zorientovat ve složitosti našich myšlenkových obsahů a uvědomili si, na které z nich bychom měli brát větší či menší zřetel při rozlišování kvality vnímání. Znovu pocítíme toto napínání lana, riskujeme-li rozostření a zrušení námi vnímaných přírodních forem, takových jak je ve skutečnosti vnímáme, ve znepokojivé snaze ohraničit naši zkušenost s přírodou, stereotypními a každodenními emocionálními kvalitami.“²²²

Abychom tedy mohli kontemplotovat přírodní objekt v jeho individuální odlišnosti, musíme jej vyvázat z habituálních interpretačních vzorců, díky čemuž se svět přírody stává světem mnohoznačně interpretovatelných jevů. Podobně také Tuan píše o imaginativním prostoru možných sjednocení, který vzniká jakýmsi zacelením mezery způsobeným vpádem nečekané kvality, a využitím potenciálu její mnohoznačnosti.²²³ Smyslové podněty, které se nám v přírodě nabízejí, jsou podle Tuana potenciálně nekonečné – ty, které si zvolíme v určitém čase následovat, jsou volbou individuálního temperamentu, odrazem našeho cíle a kultury.²²⁴ Tuan však dodává, že i když kultura a životní prostředí do značné míry určují, co bude skrze smysly²²⁵ v našem estetickém oceňování preferováno, pohled konkrétního jedince

²²² Pocit sladění či souhlasu není samostatnou estetickou kvalitou, dodává Hepburn, nýbrž je plně závislou na zjevení se konkrétních zkušeností s jednotlivými přírodními objekty. HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 299.

²²³ Více viz výše – kapitola 2.3.1. Tuanův obecný akt aspektace, jako oceňování změní nápadného popředí.

²²⁴ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 113.

²²⁵ Tuan konstatuje, že moderní svět je především světem vizuálním, a proto je kladen největší důraz na vidění, i na úkor ostatních smyslů – především čichu a hmatu – neboť tyto smysly vyžadují blízkost vnímaných jevů a pomalejší tempo k jejich osvojení, navíc oba smysly v lidech rozdmýchávají emoce, píše Tuan (Ibid., s. 245). Podobně také kanadský mediální teoretik Marshall McLuhan popisuje západního člověka jako závislého na vizuálním tvarování časoprostorových vztahů, bez nichž je nemožné vnímat příčinné vztahy, které jsou tak důležité pro náš způsob života. Pro Afričana hrají naopak zásadní roli zvuky, jež musí bedlivě poslouchat, aby se vyvaroval nebezpečí a přežil. McLuhan si všímá rozdílů ve výchově dětí mezi jednotlivými kulturami, neboť svět Afrických dětí je především světem sluchovým, světem mluveného slova, kde je omezena intelektuální stránka, zato však jsou posíleny emoce a temperament. Evropské dítě oproti tomu žije spíše ve vizuálním světě příčin a následků odehrávajících se v konkrétním čase a prostoru, posloupně a smysluplně. Tím, že jsou slova napsána, stávají se součástí vizuálního světa a jako statická ztrácejí svou dynamiku, kterou měla jako zvuky. Ztrácí také osobní rozměr, neboť mluvené slovo je většinou mířeno prvotně na člověka, to psané nikoliv – je možno ho buďto číst, nebo nečíst. Slova tedy podle McLuhana ztrácejí v západní civilizaci svůj citový podtext a tím i svou magickou moc: „Jelikož svět sluchu je světem žhavě hyperestetický a zrakový svět je světem poměrně chladným a neutrálním, jeví se člověk ze Západu lidem sluchových kultur jako opravdový suchar“. MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962, s. 122.

na svět je však přesto zcela jedinečný.²²⁶ Hepburn toto dále rozvíjí, když píše, že i když je svět přírody světem mnohoznačně interpretovatelných jevů, naše estetická zkušenost přírody zůstává spjata, i když často dlouhým lanem, se svým zájmem o konkrétní.²²⁷ Metafora lana je jistou analogií k vymezení estetického pole, které je Hepburnem určeno jako reflektovaný percepční proces, v němž vystupuje kvalita přírodního objektu narušující ustavené systémy organizace percepčního pole, a tím jej rozšiřuje.

Podle Hepburna v estetickém oceňování přírodních objektů implicitně pracujeme s miskou vah, přičemž jedna z nich oslabuje estetický zážitek vnímáním dílčí struktury objektu, neboť jej přesahuje (např. vnímáme celou skálu namísto jednotlivého kamene.). Tuan též upozorňuje na to, že v našem každodenním vnímání málokdy dokážeme reflektovat příliš malé přírodní objekty: „Všimáme si lesa, stromů, trav, ale jen vzácně si povšimneme i jednotlivých listů, členitosti čepele a stonků; vidíme písek, avšak nikoli jeho jednotlivá zrnka.“²²⁸ Druhá část misky vah vylučuje všechno myšlení a ponechává pouze smyslovou bezprostřednost. V obou extrémech však podle Hepburna ztrácíme to dráždivé a zřetelné zároveň. Oběma těmito nebezpečným extrémům se však můžeme vyhnout, pokud překročíme hotové stereotypní snímkové oceňování přírody a budeme aktivně, tzn. maximálně naléhavě a zřetelně hledat jeho vlastní syntézy s vnímanými a uvažovanými přírodními objekty: „Mezi těmito extrémy bychom měli nalézt přijatelný ideál vážného estetického vnímání a to nalezneme především v odhodlání sama sebe rozšířit myšlenkovou oblast až do bodu, ale ne za něj, v kterém začíná převažovat živost či síla konkrétního vjemu.“²²⁹

Hepburn uvádí jako paradigmatický příklad estetické zkušenosti s přírodou pohled na podzimem zbarvený padající list: „Když jednoduše pozorujeme padající list bez jediné myšlenky, může se pro nás stát dojímavým či vzrušujícím estetickým objektem, ale také se jím stát nemusí – v takovém případě přestává být dojímavým, musí být potlačena jeho tichá zpráva o konci léta, jeho symbolizování úpadku všeho živého, včetně našeho vlastního

²²⁶ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 246.

²²⁷ Hepburn se zde však opět méně zabývá specifickým obsahem konkrétní estetické zkušenosti, avšak větší pozornost věnuje tzv. pozadovým kvalitám emocí a postojů: „právě nejistota ohraničenosti percepčního pole při estetickém vnímání přírody může vést ke sjednocení ve smyslu momentálního, a, dodejme, v kontemplaci neudržitelného smazání rozdílu mezi vystupujícím obrysem a jeho pozadím, k jisté radikální otevřenosti vůči neuchopitelnosti celku a kontingenci přírodního dění.“ DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 23.

²²⁸ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 14-15.

²²⁹ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 73.

umírání. Struktura listu připomínající naše žíly naplněné krví symbolizuje kontinuitu forem života a možná i sdílenou zranitelnost. Tato myšlenková složka s sebou může přinášet analogie k vnímání konkrétních jednotlivostí: tento podzim je spojen s bezpočtem ostatních podzimů, s cyklem ročních období.“²³⁰

Krajina je námi interpretována jako příběh, v němž jsou otištěny nejen stopy našich předků, ale také celá řada oku neviditelných procesů (např. chemický proces žloutnutí listů na podzim, o kterém píše Hepburn.). Ani jedno výše zmíněné není bezprostředně v krajině přítomno našim smyslům, a tudíž si můžeme dané skutečnosti pouze představovat. Pokud odhlédneme od těchto konotací s krajinou spojených a necháme na sebe volně působit okolní dojmy – povrch země, zvuky větru a zvěře, šustění stromů, ale také vlhkost, teplo, denní a roční dobu, dojde k jakési expanzi nás samotných do okolí, což nám přináší jisté uspokojivé vědomí naší společné jednoty. Nejlepším způsobem, jak esteticky správně hodnotit přírodu, jak píše Cheryl Foster, je uvědomit si obě tyto dimenze krajiny – narativní i ambientní – a zkoumat je v jejich symbiotickém vztahu.²³¹

Přírodní objekty na nás mohou podle Hepburna působit dojmem, jako kdyby jejich *raison d'être* byl zcela takový, že máme oslavovat jejich krásu, a dodává skrze Rilkeho citát, že v přírodním prostředí: „Vše je nám dáno k vnímání.“²³² Tuan však upozorňuje na zvláštní oblast v přírodě, avšak neméně zajímavou, která je v našem vnímání naopak velmi těžce uchopitelná – a tou jsou příliš vzdálené či prostorově rozlehlé přírodní objekty.²³³ Schopnost lidí vnímat a vztahovat se k rozsáhlým přírodním objektům emocionálně, je podle Tuana

²³⁰ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 67.

²³¹ Cheryl Foster zavádí pojmy ambientní a narativní, jako dvě doplňující se dimenze estetické hodnoty prostředí. Podle Fosterové nelze ambientní část estetického prožitku vyjádřit prostředky běžného jazyka, protože ambientní dimenze musí být pocítěna doslova na vlastní kůži. Ambientní složka vlastně doplňuje to, co divákovi v narativní dimenzi uniká. FOSTER, Cheryl. „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“. V: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1998, vol. 56, no. 2, s. 127-137.

²³² HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 298.

²³³ Hepburn v souvislosti s rozlehlými či vzdálenými přírodními objekty velmi zajímavě podotýká, že podrobíme-li sami sebe důkladnému prozkoumání skrze kontemplanování přírody, můžeme se tím bránit před otupováním naší představivosti vnucenými a každodenně vnímanými obrazy. Nejlépe toho dosáhneme tím, že se postavíme tváří v tvář přírodním „nezměrnostem“, jež nás přesahují, a díky tomu můžeme podle Hepburna obnovit naše vnitřní bytí. Jako příklad udává Hepburn vnímání bouřkového mraku, u kterého nevnímáme pouze jeho vzdálenost, ale můžeme si představovat, jak se ho dotýkáme, jak se na něj díváme z výšky letadla, jak se jím propadáme jako cukrovou vatou atp. Nebo jej můžeme vnímat v jeho opuštěnosti, ztracenosti a pomíjivosti, a díky tomu si uvědomovat naši vlastní samotu a smrtelnost. A právě takováto zkušenost uvědomění si posouvá naše hranice hodnocení na vyšší úroveň, neboť si osvojujeme jiné způsoby, jakými se dá k danému objektu přistupovat – uvědomujeme si nejen to, co nás přesahuje, ale také sami sebe v jiném světle, dodává Hepburn. *Ibid.*, s. 303-304.

velmi omezená.²³⁴ Na vzdálené objekty totiž můžeme hledět pouze zpovzdálí, a proto máme tendenci považovat je za skutečně vzdálené v tom smyslu, že nevyvolávají žádnou, natož silnou, citovou odezvu, a to i přesto, že nám mohou být ve skutečnosti velmi blízké.²³⁵

Avšak v estetické zkušenosti s přírodou, nemůžeme být podle Hepburna zainteresováni věcmi pouze takovými, jakými se jeví na první pohled.²³⁶ Měli bychom se spíše zajímat o jejich okamžitě dané percepční kvality, o jejich smyslovou rovinu, protože kdybychom tak neučinili, setkali bychom se s celou řadou problémů a záhad, které v sobě příroda bezesporu skrývá a naše estetická zkušenost by byla jen velmi povrchní a nepatrná. Abychom se přiblížili onomu ideálu vnímání přírodních objektů, musí v divákovi nastat celková změna vědomí, v které na sebe vzájemně reagují pocitová a myšlenková složka dohromady s vnímáním.²³⁷

3.3 Pojem „uvědomění si“ u R. W. Hepburna

Jak jsme již zmínili, Hepburn i Tuan se shodují v tom, že jakkoliv je naše pozorování přírodních objektů intenzivní, je prchavé do té doby, dokud není náš pohled upoután připomínkou hlubších souvislostí – oba autoři tak podtrhují důležitost zasazení našeho estetického oceňování do kontextu historie a faktů o přírodě či umění. V této kapitole se budeme věnovat především pojmu „uvědomění si“, jímž Hepburn dovysvětluje cosi podstatného k tématu estetické zkušenosti přírody, co u Tuana zůstává nedořečené, tedy stanovisko o zajímavém vztahu vědeckých poznatků k vnímání přírodního prostředí.

²³⁴ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974, s. 245.

²³⁵ Jako příklad zde uvádí Tuan důležitou roli neviditelného větru pro Aivilické Eskymáky. Jejich jazyk čítá minimálně dvanáct různých označení pro odlišné druhy větrů, podle nichž se dokážou orientovat ve dnech, kdy není viditelný horizont, a tak se náhle ocitnou pouze v akusticko-čichovém světě.

²³⁶ Padající podzimní listy by se nám v takovém nazírání jevílo pouze jako malé, třepotající se, rudě hnědé materiální objekty – a nic víc: příroda by se tak rozpadla na kaleidoskopické třísky, dodává Hepburn. HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 73.

²³⁷ Jako další příklad Hepburn uvádí pozorování hejna nejapně křepčících rorýsů obecných, přičemž se k našemu přítomnému vnímání připojuje i myšlenka zběsilého a neutuchajícího výdaje veškeré jejich energie potřebné k takřka nepřetržitému pohybu a především k návratu domů. Všechna tato naše dlouhá pozorování směřují k vnímání ptáků jako takových, a v širším kontextu dokonce k vnímání jednotlivých zvřecích forem – na mysl může přijít i samotné vědomí o širokém evolučním procesu vývoje druhů. Někdo si může být dokonce vědom nejširšího metafyzického, či náboženského pozadí světa jako božího díla – či jako něčeho ne stvořeného, ale záhadně objeveného. Avšak ani v tomto posledně zmíněném příkladu nemůžeme zaměřovat takové vnímání, a dokonce jej klást na stejnou roveň, s vnímáním přírodního objektu, či scény.

Hepburn upozorňuje na to, že jsme v současné době v našem estetickém hodnocení přírody čím dál tím více ovlivňováni vědeckými poznatky – ona přívětivá příroda, naše kontemplování nad jejími krásami, to vše podle Hepburna zaniklo pod tíhou těchto objevů, a tím zmizela i její funkce uspokojovat naši představivost. Tyto objevy totiž vložily do naší představivosti úlohu „uvědomování si“.²³⁸

Podle Hepburna však mohou nastat i případy, v kterých může takovéto „uvědomování si“ obohatit naši estetickou zkušenost, avšak v jiných případech ji můžou naopak zcela zničit.²³⁹ Pokud totiž budeme v našem vnímání přírodních objektů klást ono uvědomění si všech doposud známých vědeckých objevů na první místo, riskujeme tím ztrátu kontaktu se samotnou přírodou, což samozřejmě celkovou estetickou zkušenost ve finále spíše oslabí, či zcela zničí, místo toho, aby ji posílilo.²⁴⁰ Co bychom však v případě oceňování přírody měli podle Hepburna cítit je: „přetahování lanem, které nabádá estetickou zkušenost k vnímání konkrétního objektu a jeho chápané jedinečnosti.“²⁴¹ Hepburn tedy celou problematiku negativního vlivu „uvědomění si“ řeší kompromisem, kdy je nutné jaksí oscilovat mezi estetickými požadavky, ať už objektu či scény, a mezi naším „uvědoměním si“. V našem vnímání přírody (ostatně i v umění) jsou tedy podle Hepburna přítomny obě dvě složky: smyslová i vědomá, přičemž by ani jedna neměla převažovat nad tou druhou.

²³⁸ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 306.

²³⁹ Pokud se např. díváme na měsíc v úplňku, vycházející za siluetou větví zimních stromů, tento pohled se nám může jevit jako daleko krásnější než měsíc sám o sobě, jenž by se vytržen z tohoto kontextu mohl náhle jevit pouze jako plochý stříbrný disk visící na nebi. Onen první příklad vnímání krásy scény ozářené měsícem je podle Hepburna zkušeností s čistou krásou (ve smyslu její přímočarosti), zatímco u zkušenosti s uvědoměním si měsíce jako vzdálené planety obíhající okolo země, o kráse v totožném smyslu slova mluvit nelze. Uvědomíme-li si navíc, že Měsíc je pevné sférické těleso, vzdálené 200 tisíc mil od Země, tato informace nás možná přinutí jít ven a pohlédnout na měsíc s jistou mírou úžasu. Pokusíme se, v esteticky relevantním smyslu slova, uvědomit si jeho pevnost a vzdálenost., ale ve skutečnosti nejsme schopni si onu vzdálenost skutečně představit, neboť takovou představu vzdálenosti nelze vyvolat naším vnímáním: toho lze docílit pouze výpočtem. Hepburn však upozorňuje na to, že estetická zkušenost přírody je odlišná od jakéhokoliv matematického výpočtu, neboť je prchavá, nestálá a proměnlivá, celkově odvislá od antropocentrických faktorů jako je míra, hledisko a perspektiva. *Ibid.*, s. 304.

²⁴⁰ Dalším důležitým mezníkem v estetickém oceňování přírodního prostředí je podle Hepburna také požadavek, aby byla příroda posuzována a kontemplována v jejích „vlastních termínech“. Interpretace fráze „v jejích vlastních termínech“ nás sice navádí směrem k vědecké terminologii, avšak po lidské percepci ani nelze vyžadovat vysvětlení jistých jevů v oblasti přesahující lidské myšlení: „To je jako chtít po lidské percepci vysvětlení fyzické teorie transformace molekulárních a atomických struktur vytvářejících celou skálu, z které je tvořeno údolí. Nemůžeme samy sebe vázat k uvažování o fragmentu, či překonat nebo zničit estetickou percepci, namísto toho ji dosáhnout. Estetická zkušenost musí být lidskou zkušeností – epizodickou a fenomenální. Tím, že ji zničíme, jen těžko docílíme toho, že ji prohloubíme. HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 71.

²⁴¹ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 307.

Hepburn dále pokládá otázku, zda je v oblasti zkušenosti přírody nějaký prostor pro debatu o „pravdě“, „hloubce“ a „povrchnosti“²⁴² a následně na ni odpovídá analýzou slova „uvědomění si“, když dokládá příklad jeho užívání: „Vždy jsem věděl, že země není plocha, ale nikdy jsem si nepovšiml jejího zakřivení, dokud jsem nepozoroval loď mizící za horizontem...“²⁴³²⁴⁴

V určitém smyslu slova znamená „uvědomit si“ to samé jako „vědět“ či „rozumět“, ale v Hepburnem zmiňovaném smyslu v sobě nese „uvědomění si“ zásadní episodický prvek, jenž obsahuje i jisté odvolání se na požadavek pravdivosti: „Nemohu říci, že si uvědomuji sílu a tvrdost vysokého stromu, jeho kmene, pokud k němu přistoupím blíže a vidím, že je shnilý a rozpadá se již jen při letném doteku. Avšak určitě se *cosi* děje: má zkušenost se odehrává, a nic, co probíhá zároveň s ní, to nemůže změnit“²⁴⁵

Hepburn si velmi dobře uvědomuje, že ona široká škála estetických zkušeností s přírodním prostředím mnohdy skutečně nemá co dočinění s jakýmkoliv posuzováním pravdivosti, avšak přesto může tato tendence nabýt zvláštní důležitosti, neboť pokud chceme, aby se byla naše estetická zkušenost opakovatelná a stabilní, měli bychom se pokusit zajistit, aby nové informace či následné experimentování neukazovalo zdánlivosti jakožto iluze, nečinilo frašku z naší původní zkušenosti: „Kdybych byl býval věděl, že strom je shnilý, nebyl bych býval schopen vychutnat si jeho zdánlivou sílu. Nepochybně bych ocenil jeho klamavé vzezření, ale to by byla notně odlišná zkušenost od té původní, a té, která již přijala a vyrovnala se s pravdou o probíhající hnilobě stromu.“²⁴⁶

Otevírají se tedy před námi dva přístupy k vnímání přírodních objektů, přičemž první se odvolává na pravdivost a druhý je vůči ní lhostejný. Jak můžeme tuto diferenci překonat?

²⁴² Problém totiž podle Hepburna tkví v analýzách takových pojmů, jako jsou „pravda“, „lež“, „původní“, „povrchní“, „plytký“ atp., jakožto výrazů estetického oceňování. Tyto termíny byly studovány v jejich aplikaci na umělecké objekty, ale jen stěží mohou být posuzovány v souvislostech s přírodou. Hepburn připouští, že běžný jazyk v této otázce nebude příliš nápomocný, ale můžeme si být jisti, že pokud je přece jen použijeme ve spojitosti s přírodou, způsoby použití budou pravděpodobně dány vyjádřením ze světa umění. Hepburn se ptá, zda nebude tímto jen nesmyslně odbočovat ke slovníku, který je použitelný pouze pro kritiku umění. Ne zcela, spíše bychom tím mohli poskytnout úplnost souboru rozlišování, tolik důležitého v celé estetické zkušenosti, avšak která tenduje, z mnoha různých pochopitelných důvodů, být rozpracována do detailu jedině se zřetelem na umění. HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 302-303.

²⁴³ Ibid., s. 303.

²⁴⁴ V estetickém hodnocení přírody jsou tedy naše vjemy doprovázeny zkušeností, jež doprovází a plyne z vnímaných věcí – z percepce, kterými se obsírněji zabýváme a v kterých setrváváme, kterou Hepburn nazývá uvědoměním si (*realize*) a způsob „uvědomování si“ je jednou z našich nejpřednějších aktivit v estetickém zažívání přírody.

²⁴⁵ HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 304

²⁴⁶ Ibid., s. 305.

Podle Hepburna je v onom slad'ování jednoho estetického požadavku s druhým nutný jistý kompromis. Stejně jako v umění existují různé úrovně komplexnosti vnímání krásy, tak se i v kontemplaci přírody vyskytuje přechod mezi povrchní a hlubokou krásou, přičemž ta, která v sobě nese odkaz na pravdivost, přináší hlubší a pravdivější zkušenost ve vztahu k přírodě a je tedy o to cennější.²⁴⁷

Tuan píše o kreativních a příjemných stránkách přírody,²⁴⁸ které se otevírají naším smyslům při kontemplaci přírodního prostředí. Podle Hepburna však estetické oceňování přírody není pouhým omezeným užíváním si smyslových vjemů – příjemných tvarů, libozvučných zvuků, slastných vůní a líbivých barev. Musíme si totiž uvědomovat i odvrácenou destruktivní stranu přírody, neboť pouze tímto uvědoměním si antagonistické povahy přírody dosáhneme ve svém vnímání reflektující či kontemplativní rovnováhy: „Předpokládejme, že v přírodě s tichým úžasem pozorujeme zebra či krásně zbarveného motýla, který se právě vylíhнул z kukly. Budeme vyděšení a smutní, když zebra náhle roztrhá na kusy lev, a kuklu sezobne pták právě v momentě, když se z ní snaží vylétnout krásný motýl. Tyto drsné představy o zranitelnosti a krátkosti individuálního života jsou však nepochybně spojeny také s percepcemi vzkvétajícího počátku života, a zde není pochyb, že jejich uvědomování je velmi blízké pravdě a podstatě věcí, než naopak. Znamená to tedy, že bychom měli v zájmu hlubokého prožitku zcela vyrušit, či alespoň pokaždé nějak kvalifikovat naši reakci prostého potěšení z pohledu na šelmu či ptáka? V tom je jistý konflikt, neboť se na jedné straně dosáhnutí hloubky a vážnosti prožitku vylučuje s pouze naivním kocháním se přírodou, ale na druhou stranu od té doby co se k přírodním jevům snažíme přistupovat v odlišném a vnímavém modu, nemůžeme pak s jistotou tvrdit, že nerozlišené vědomí přírodní neúčelnosti musí vždy předcházet každé estetické zkušenosti.“^{249,250}

²⁴⁷ Nemůžeme podle Hepburna tvrdit, že čím vážnější a hlubší estetická zkušenost s přírodou je, tím intenzivnější a plnější myšlenky přináší: „Některé myšlenky (např. kauzální vysvětlení fenoménu na úrovni jaderné fyziky) by neměly samu zkušenost jakkoliv přikrášlovat, ale spíše ji neutralizovat, nebo by se alespoň měly pokusit s ní bojovat, přestože v této snaze o spojení s percepčním obsahem nakonec prohrávají. Pokud nejsou tyto podmínky splněny, pak myšlenky trivializují. Pak jsou, ale ještě ostatní myšlenky, které se znovu a v kontrastu k výše řečenému, vztahují k vskutku základním rysům postavení člověka ve světě a přímo souvisí s percepční a fenomenologickou dimenzí, která nemůže zklamat, ve snaze učinit tyto myšlenky vážnějšími a hlubšími.“ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 69-70.

²⁴⁸ Musíme si podle Hepburna v našem vnímání přírody uvědomit, že jde o prostředí, ze kterého mnohdy násilím vymáháme naši potravu, a v kterém zároveň musíme chránit sami sebe ve snaze přežít, neboť příroda odmítá přijmout naše individuální životy jakožto časově omezené, a s kterým jsme sjednoceni způsobem na hony vzdáleným těm předpokládaným v estetickém ideálu jednoty. K dosáhnutí a přijmutí takového prostředí je vlastně nutné odtržení se od něj, za účelem vychutnat si jej esteticky.

²⁴⁹ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 72.

Shrneme-li na závěr výše řečené, Hepburn nám tedy postupně představil dva střídající se a zároveň protichůdné prvky estetického přístupu k přírodnímu prostředí, které tím pádem vytvářejí vzájemné napětí. Jedním z nich je tzv. objektivizační proud a druhým proud iluzorní. První z nich představuje vážný přístup k estetickému oceňování přírody – jakýsi respekt k objektivní pravdě ve smyslu vědeckého bádání. Takový přístup však bude platný pouze do té doby, dokud nás nezavede mimo hranice základní percepční zkušenosti, v níž bude mezníkem naše přemýšlení o vnímané zkušenosti. Na objektivizační proud je podle Hepburna nahlíženo jako na nadřazený tomu iluzornímu, přestože nevykazuje větší či jakkoliv hlubší úsilí o dosažení estetické pozornosti. Hepburn uzavírá tyto úvahy otázkou, zda existuje nějaký způsob jak racionálně odolat těmto protikladným tlakům: „Vypovídá snad toto celé pouze o hře, kterou hrajeme s přírodou pro radost a pro obohacení našich životů? V každé konkrétní situaci volíme tak, abychom co nejvíce získali a obohatili tak svůj život. Máme také volbu přijmout, nebo naopak odmítnout přístup objektivizační. Tím, že naše vnímání omezíme tímto výběrem, nebude náš soud o nic pravdivější, ani vážnější, ale spíše tím ukážeme, zásadní nepochopení estetiky.“²⁵¹

²⁵⁰ Myšlenkovou složku tedy podle Hepburna nelze v našem vnímání přírody popřít, ani ji nelze používat jako obranu před estetickým charakterem zkušenosti. Bez adekvátní myšlenkové složky, přesněji bez obrazu nás samých, jenž vyvažuje skličující vnější síly, by zkušenost s přírodou, která nás v mnohých ohledech přesahuje, nikdy neustanovila jako naše součást: „Skutečnost, že jeden z nejvíce živelných, nadšených a esteticky poutavých pohybů živých bytostí jako jsou např. šelmy, je řízen k destrukci jiných živých tvorů, na nás může působit poněkud dráždivě. V tomto bodě však vyvstává otázka, zda nás naše snaha abstrahovat od těchto dráždivých myšlenek nevede cestou k trivializování. Příroda, kterou můžeme esteticky kontemlovat jediné skrze sentimentálnost a klamnou výběrovost, nás odvádí od skutečně reálného světa přírody, tzn. světa zobáku, zubů a drápů. A takové vnímání, jež se vyhýbá kreativě toho, kdo vnímá, se skutečně ukazuje jako velmi významný pohyb směrem k trivializování.“²⁵⁰ HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 72.

²⁵¹ *Ibid.*, s. 80.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo představit základní myšlenky obou environmentálních estetiků – Yi-Fu Tuana a Ronalda W. Hepburna – o tématu estetické zkušenosti s přírodou a následně popsat, charakterizovat a kriticky zhodnotit jejich různé přístupy, kterými oba autoři nahlíží na povahu, vytváření a zkoumání vztahu člověka k přírodnímu prostředí.

Tuan i Hepburn spadají svou tvorbou časově do druhé poloviny dvacátého století, což je prvním bodem, který umožňuje jejich vzájemné srovnání v rámci podobného historického kontextu. Druhý a podstatnější bod, který oba autory spojuje, je jejich nové uchopení estetického hodnocení přírody, které se vymaňuje z předešlých teorií a především se liší od estetického hodnocení umění.

Pro estetiku představuje zkoumání a hodnocení přírodních krás skutečnou výzvu, a to především díky jejich obtížné uchopitelnosti, přesto však nesmíme opomenout důležitý fakt, že hrají v našem vztahu k místu nezastupitelnou roli. Právě sledování těchto dvou proudů reprezentovaných Tuanem a Hepburnem může napomoci lepšímu pochopení celé problematiky estetického oceňování přírodního prostředí, ke kterému oba přistupují s jistou osobitou citlivostí. Oba přístupy jsou v tomto smyslu inovační, neboť v době jejich vzniku nejevili estetikové o oblast přírody jakýkoliv větší zájem.

Námi vybrané texty environmentálních estetiků rozhodně nerepresentují výrazně kontrastní přístupy, neboť Tuanovu *Topofílii* lze v intenci této práce chápat také jako jisté nastínění myšlenkového pole, které v mnoha směrech hlouběji rozpracovává Hepburn. Přesto však oba autoři představují samostatně koncipované teorie vztahující se k tématu oceňování přírodního prostředí, které jsme zevrubněji probrali v jednotlivých kapitolách.

Yi-Fu Tuan se zaměřuje především na vztah člověka k prostředí (ať už jde o město, předměstí, venkov či přírodu), přičemž si všímá významného vlivu kultury na formování našich hodnot a postojů. V rámci těchto úvah Tuan nově představuje pojem topofílie, kterou „poeticky“ vysvětluje jako lásku k určitému místu, čímž ji odlišuje od pouhého vizuálního potěšení z pohledu na okolní přírodu. Topofílie však nezahrnuje pouze citové vazby člověka k hmotnému prostředí, ale do konceptu topofílie vstupuje i další prvek – naše tělesnost. Tělo v Tuanově pojetí totiž není jen tělem o sobě, ale svým pohybem utváří prostor, z kterého se

skrze jeho vnímání a poznávání rodí určitá místa. Tuan se tímto pokouší o znovunalezení propojení mysli (vědomí) a tělesna (prostředí), a proto považuje za tolik podstatné prozkoumání vztahů mezi člověkem a jeho prostředím, ať už na fyzické či emocionální úrovni.

Přímý fyzický kontakt člověka s přírodou je v dnešní době čím dál tím více omezený a vedlejší. Jedním z důvodů je podle Tuana také skutečnost, že současný ráz krajiny se díky různým necitelným zásahům do přírody a monstrózním výstavbám unifikovaných nákupních center, dálnic atp., stává monotónnější než kdy před tím. Tento proces totiž nutně vede ke ztrátě významů, v přírodě dříve nacházených a tím i k citovému odcizení se krajině. Současný obraz návštěvníka přírody odpovídá podle Hepburna spíše „obrazu ‚cizince‘, obklopeného přírodou, která je pro něj indiferentní, nesmyslná a absurdní.“²⁵²

Je vůbec možné toto odcizení se člověka od přírody překonat? Tuan vidí jisté řešení v navázání emocionálního vztahu k místu, přičemž zde hraje důležitou roli právě estetická dimenze místa. Místo musí mít vůči lidskému zraku líbivý vzhled, aby se mu dokázalo zalíbit a k tomu, abychom krásu místa vůbec rozeznali, potřebujeme jistou zkušenost. Podle Hepburna je v našem vztahu k přírodě nezbytné, abychom si jednak uvědomili, že jde o přírodu, jejíž kvality musí být oceňovány jako ryze přírodní, ale zároveň si musíme uvědomit, že nestojíme vůči přírodě v pozici proti ní, ale že jsme její součástí. Uvědomíme-li si obě tyto skutečnosti, teprve tehdy dokážeme přírodu náležitě oceňovat. Právě zvolení relevantního typu oceňování přírodního prostředí jako ryze přírodního, je podle Hepburna důležité nejen z hlediska estetického, ale i etického a ekologického.

Podle Hepburna je proto nutné odlišit posuzování přírodní krásy od umění, které považuje za vhodný materiál pro možnou komparaci s přírodou, kde model estetického posuzování dosud chyběl. Zároveň bychom si měli uvědomit specifičnost obou oblastí – umění i přírody – a v jejich odlišnostech nalézat pozitivní hodnoty, které z nich činí jedinečné sféry a nikoliv nedostatky vedoucí k podřazování či přehlížení jedné z těchto sfér. Estetické pole zahrnující tuto ambivalentní dvojici (příroda – umění) vymezuje Hepburn jejich vzájemnou neredukovatelností vyplývající z jejich odlišností, Carlson jej vyjádřil skrze objektový a scénérijní model. Oba autoři se tak snaží ukázat, proč modely oceňování

²⁵² HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty”. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 286.

odvozené z umění nemohou splňovat tu samou roli ve vztahu k estetickému oceňování přírody.

Hepburn i Tuan se shodují v náhledu na přírodu jako na samostatně stojící oblast, jejíž vnímání je neodmyslitelně spojeno se specifickou libostí a potěšením. Tuan však akcentuje vnímání přírody v celé její mnohotvárnosti, ke kterému bychom měli dospět tím, že budeme na přírodu hledět očima malých dětí, s jejich otevřenou myslí, lehkovážností, a nedostatkem zájmu o přijaté kánony krásy. Aby nám pohled na přírodu poskytl ničím nezatížený příjemný pocit, měli bychom podle Tuana vklouznout do svých starých kalhot, abychom se mohli volně protáhnout na seně u potoka a vnímat celou širokou paletu vjemů, která se nám v danou chvíli nabízí. Krásu pak pocítíme jako náhlý kontakt s jistým aspektem reality, který jsme doposud neznali a ta nejintenzivnější estetická zkušenost s přírodou nás zaskočí jako nečekané překvapení. Tento moment opět nápadně připomíná i stanovisko Hepburna, který píše o bezrámcovosti estetické zkušenosti přírodního prostředí a o její schopnosti vnést do našeho vnímání moment překvapení. V tomto bodě spatřuji důležitý mezník, v kterém se přístupy Tuana a Hepburna prolínají, avšak Hepburn tuto problematiku rozvíjí dále, když se snaží odlišit zkušenost přírodního prostředí od zkušenosti umění, ve kterém se setkáváme převážně s ohraničenými objekty, čímž je pole jejich adekvátního vnímání jasně vymezené. V umění nemůže proto podle Hepburna dojít k žádnému momentu překvapení, neboť jsou zde estetické kvality předem tušeny, tím, že sem byly vloženy jejich tvůrcem. Příroda proto podle Hepburna nabízí mnohem větší možnost rozmanitosti estetických zkušeností než je tomu v oblasti umění.

Tuan popisuje naši percepci přírodního prostředí jako aktivní proces, který selektuje a organizuje vnímané objekty, a to nejen skrze reakci našich smyslů na vnější podněty, ale také pomocí záměrné činnosti naší mysli, díky jimž jsou určité jevy vnímány jasně a zřetelně, zatímco jiné ustupují do pozadí nebo nejsou patrné vůbec. Na procesu vnímání se zároveň podílí i naše komplexní mentální aktivita čerpající z představivosti a porozumění. Také Hepburn upozorňuje na to, že zkušenost přírodního prostředí není kontemplací pouze formálních kvalit přírody, ale je v ní přítomna také naše imaginace. Právě ono imaginativní uchopení vnějšího světa artikuluje a modifikuje naše duchovní bytí. Vědomí této metaforičnosti přírody a tajemné kvality snového elementu, který hlouběji rozpracovává Gaston Bachelard, charakterizuje myšlenkovou stranu naší zkušenosti s přírodou u Tuana i Hepburna.

Podle Hepburna bychom však měli uznat dualitu smyslového a myšlenkového komponentu ve většině našeho estetického oceňování přírody. I když můžeme být jako diváci přírody ohromeni její smyslovou bezprostředností, kterou zdůrazňuje Tuan, většinou je v našem vnímání implicitně přítomen i komponent myšlenkový. Hepburn i Tuan se sice shodují v tom, že naše hodnocení přírodního objektu závisí na daném kontextu, ve kterém jej vnímáme, avšak Hepburn toto opět rozvádí dále, když tvrdí, že míra našeho estetického prožitku mnohdy závisí i na našich znalostech, které o přírodě máme. Určité vědomosti mohou naši estetickou zkušenost přírody obohatit, jiné ji mohou neutralizovat či dokonce zničit. Máme však podle Hepburna na výběr, které vědomosti do naší estetické zkušenosti zahrneme a které nikoliv. Hepburn v této souvislosti mluví o zkušenosti „uvědomění si“, která posouvá naše hranice hodnocení přírodního prostředí na vyšší úroveň, neboť si osvojujeme jiné způsoby, jakými se dá k danému objektu přistupovat – uvědomujeme si nejen to, co nás přesahuje, ale také vnímáme sami sebe v jiném světle. Myšlení a vnímání bychom proto neměli vnímat jako samostatně stojící přístupy, avšak v jejich vzájemné souhře či napětí nalézat prostředky k celkové modifikaci vědomí. Tato dualita smyslové vs. myšlenkové, uvědomování si vědeckých „faktů“ o přírodě vs. imaginativní zvnitřnění a přetransformování přírodních objektů v zrcadlo naší mysli, a motiv pronikání přírodních a kulturních rámců do hodnocení našeho přírodního prostředí, které vyzdvihuje Tuan, a to vše na pozadí triadického vztahu oddělení, zahrnutí a vyvolání reflexe charakterizuje estetickou zkušenost přírody u Ronalda W. Hepburna. Hepburn tak vybrušuje Tuanovo pojetí estetické zkušenosti přírody jako smyslového, ničím nezatíženého potěšení ze široké palety nabízejících se vjemů poukázáním na důležitost momentu „uvědomování si“, neboť právě v jejich propojení tkví pochopení celého problému estetického oceňování přírody.

Seznam literatury

- BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Přel. Hrdlička, Josef. Praha: Malvern, 2010. ISBN 978-80-86702-71-1.
- BERLEANT, Arnold. „Environmental Aesthetics“. V: KELLY, Michael (Eds.), *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 2, s. 114-120. ISBN 978-0-19-511307-5.
- BUDD, Malcolm. „The Aesthetic Appreciation of Nature“. V: *British Journal of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1996, vol. 36, no. 3, s. 207-222. ISSN 0007-0904.
- BUDD, Malcolm. „Estetické oceňování přírody“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 397-412. ISBN 978-80-87474-11-2.
- CARLSON, Allen. „Appreciation and the Natural Environment“. V: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979. vol. 37, no. 3, s. 267-275. ISSN 0021-8529.
- CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge, 2002. ISBN 978-0-415-30105-3.
- CARLSON, Allen. „Oceňování a přírodní environment“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 385-396. ISBN 978-80-87474-11-2.
- CLOKE, Paul et al. (ed.), *Introducing Human Geographies*. 2nd Edition, London: Hodder Education, 2005. ISBN 978-0340882764.
- COOPER, David E. „The Idea of Environment“. V: David E. Copper – Joy A. Palmer (Eds.), *The Environment in Question. Ethics and Global Issues*. London – New York: Routledge, 1992, s. 165-180. ISBN 978-0415103350.
- DADEJÍK, Ondřej. „Environmentální estetika“. V: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 373-383. ISBN 978-80-87474-11-2.
- DADEJÍK, Ondřej. „Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 2-27. ISSN 0014-1291.
- DADEJÍK, Ondřej; ZUSKA, Vlastimil. „Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity“. HLOBIL, Tomáš. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1-4, s. 2-27. ISSN 0014-1291.

- DADEJÍK, Ondřej & STIBRAL, Karel. „Úvod: Krása, krajina, příroda“. V: *Krása – Krajina – Příroda I.: kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. O. Dadejík, K. Stibral (Eds.). Praha: Dokořán, 2009, s. 13-33. ISBN 978-80-7363-286-1.
- FOSTER, Cheryl. „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“. V: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1998, vol. 56, no. 2, s. 127-137. ISSN 0021-8529.
- HEPBURN, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. V: *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams and Alan Montefiore, London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 285-310. ISBN 9780710022974.
- HEPBURN, Ronald W. „Landscape and metaphysical imagination“. V: *Environmental Values* 5. Cambridge: The White Horse Press, 1966, no. 3, s. 191-204. ISSN 0963-2719.
- HEPBURN, Ronald W. „Aesthetic Appreciation of Nature“. V: Harold Osborne (ed.), *Aesthetic and the Modern World*. London: Thames & Hudson, 1968, s. 49-66. ISBN 978-0-19-875020-8.
- HEPBURN, Ronald W. „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature“. V: Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 65-80. ISBN 9780511554605.
- JOHNSTON, Ron a SIDAWAY, James D. „Humanistic Geography“. V: *Geography: Anglo-American human geography since 1945*. 6th ed. New York: Oxford University Press, 2004, s. 175-209. ISBN 9780340808603.
- KAPLICKÝ, Martin. „Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění“. V: *Krása – Krajina – Příroda I.: kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. K. Stibral, O. Dadejík (Eds.). Praha: Dokořán, 2009, s. 42-49. ISBN 978-80-7363-286-1.
- MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962. ISBN 978-1442612693.
- PATOČKA, Jan. „Prostor a jeho problematika“. V: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, F 34-36, 1990-1992. Brno: Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta, 1992, s. 33-69. ISSN 0231-5025.
- REES, Ronald. „The Taste for Mountain Scenery“. V: *History Today* 25, 1975, s. 305-312. ISSN 0018-2753.
- STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005. ISBN 80-7363-008-7.

TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974. ISBN 978-0231073950.

TUAN, Yi-Fu. „Thought and Landscape: The Eye and the Mind's Eye“. V: D.W. Meinig, (Ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, New York: Oxford University Press, 1979, s. 89-102. ISBN 978-0195025361.

TUAN, Yi-Fu. *Who am I? An Autobiography of Emotion, Mind, and Spirit*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999. ISBN 978-0299166649.

TUAN, Yi-Fu. „Geography, Phenomenology and the Study of Human Nature“. V: *The Canadian Geographer / Le Géographe canadien*, 1971, vol. 15, no. 3, s. 181-192. ISSN 1541-0064.

TUAN, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. ISBN 978-0816638772.

WALTON, Kendall L. „Categories of Art“. V: *The Philosophical Review*, 1970, vol. 79, no. 3, s. 334-367. ISSN 0031-8108.

ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis - fikce - distance: k estetice XX. století*. Praha: Triton, 2002. ISBN 80-7254-285-0.

Internetové zdroje:

DADEJÍK, Ondřej. „Otec environmentální estetiky: Ronald W. Hepburn“. *Společnost pro estetiku* [online]. [cit. 2014-05-20]. Dostupné z <<http://www.estetikapol.cz/blog/2013/03/otec-environmentalni-estetiky-ronald-w-hepburn/>>

HALÁS, Marián; BRYCHTOVÁ, Šárka; FŇUKAL, Miloš. *Základy humánní geografie I. – Geografie obyvatelstva* [online]. [cit. 2014-04-15]. Dostupné z <<http://distgeo.upol.cz/uploads/vyuka/skripta-halas-akol-1.pdf>>

Topophilia. WordSense.eu/Dictionary [online]. [cit. 2014-05-24]. Dostupné z <<http://www.wordsense.eu/topophilia/>>

VÁVRA, Jaroslav. *Studie: Vnímání místa. Výuka nejen zeměpisu nejen poznáváním a hodnocením, ale i vnímáním s využitím Yi-Fu Tuanovy koncepce* [online]. 21.7.2003. [cit. 2014-05-20]. Dostupné z <<http://blisty.cz/art/14798.html>>