

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

OCEŇOVÁNÍ PŘÍRODNÍ KRÁSY Z HLEDISKA
SOUČASNÉ ESTETICKÉ TEORIE

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

Autor práce: Vilém Chejn

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3

2011

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské – diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Praha, 15. května 2011

Srdečně děkuji Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za odborné vedení, rady a trpělivost, za poskytnuté informace a pomoc při zpracování mé bakalářské práce.

Anotace: Bakalářská práce sleduje nastínění základního myšlenkového pole v rámci přírodní estetiky. Snaží se zdůvodnit, specifickou estetickou zkušeností přírody. Skrze komparaci několika pojetí zabývajících se přírodní estetikou poukazuje, v čem jsou si umění a příroda odlišné, na druhou stranu se také snaží poukázat na jednotící rys celého estetického pole, který vidí ve variantě nezajímavého postoje jako vypojení se z „běžných“ interpretačních rámců. Proti některým pojetím vystupuje kriticky a snaží se prokázat jejich určitou jednostrannost. V závěru se snaží ukázat na možnou cestu, kterou by se promýšlení estetiky přírody mělo vydat a kterou vidí v pronikání přírodních a kulturních rámců.

Annotation: My bachelor thesis is focused on the basic outline of ideas and concepts within the field of aesthetics of nature. It justifies the specificity of the aesthetic experience of nature. The work points out the distinction between art and nature while trying to highlight unifying feature of the aesthetic field (which is the variant of disinterested attitude as a detachment from ordinary interpretative frameworks) by comparing several concepts dealing with the aesthetic of nature. It also criticizes some of the concepts and tries to prove their certain one-sidedness. At the end it shows a possible way of future aesthetic considerations of the aesthetics of nature, which could be intrusion of nature and cultural frameworks.

1. Obsah

1. Obsah.....	1
2. Úvod.....	2
3. Historický úvod.....	3
4. Ronald W. Hepburn.....	4
4.1 Úvod.....	4
4.2 Hepburnovo pojetí.....	4
4.3 Odlišnosti mezi uměním a přírodou.....	5
4.4 Přístupy k přírodní kráse.....	8
4.5 Tematizace kontextu a uvědomování si (<i>realizing</i>).....	11
5. Allen Carlson.....	13
5.1 Carlsonova environmentální estetika.....	13
5.2 Rozsah environmentální estetiky.....	14
5.3 Objektový model.....	15
5.4 Krajinný model.....	16
5.5 Přírodní environmentální model.....	17
5.6 Carlsonovo pojetí správných kategorií.....	19
5.7 Carlsonovo pojetí oceňování (<i>appreciation</i>).....	23
5.8 Kritika Carlsonovy environmentální estetiky.....	25
5.9 Kritika Malcolma Budda.....	35
6. Malcolm Budd.....	37
6.1 Úvod.....	37
6.2 Estetické oceňování přírody jako přírody.....	37
6.3 Myšlenka/Idea přírody.....	37
6.4 Ne-původní příroda.....	38
6.5 Odpovídání přírodě jako přírodě.....	39
6.6 Charakter estetické odpovědi.....	41
6.7 Estetická reakce přírodě jako přírodě.....	41
6.8 Znalost přírody.....	43
7. Závěr.....	44
Seznam literatury.....	48

2. Úvod

Tato práce by se měla soustředit na přírodu, především pak na její estetické kvality, resp. na zkušenost těchto kvalit. Vzhledem k tomu, že se jedná o specifickou zkušenost, odlišnou od jiných estetických zkušeností (např. s uměním), bude třeba zdůvodnit čím je estetická zkušenost přírody odlišná a čeho si je na této odlišnosti třeba cenit.

Hlavní výzvou systematického vysvětlení estetického přístupu k přírodě je, jak upozorňuje Ondřej Dadejík¹, jak zahrnout do jedné teorie, které by měla vysvětlit „to“ estetické dvě oblasti (přírodu a kulturní fenomén - umění), které intuitivně chápeme jako na sebe nereducovatelné a odlišné. Pokud jim tuto nereducovatelnost přiznáme, jak lze udržet dva typy estetických objektů a z toho vyplývající jejich rozdílné hodnocení v rámci jednoho estetického pole? Co bude jeho společným vymezením?²

Takové zdůvodnění může minimalizovat přístupy, které tuto zkušenost marginalizují, omezují její význam apod. Nicméně, nejde pouze o vyzdvižení a upřednostnění jednoho konceptu před ostatními, ale spíše o prozkoumání možností jak tomuto specifickému poli hodnot porozumět a poukázat na pozitiva a negativa jednotlivých porozumění.

Proč vlastně usilovat o adekvátní estetické přístupy k přírodě, jak v teorii, tak v praxi? Jednak obecně: pokud chceme, aby byla respektována hodnota oceňování přírodní krásy, musíme prokázat, že tato hodnota je obsáhlejší než pouhá návštěva rozhledny, či prchavé potěšení ze vzdálené krajiny při jízdě vlakem.³ Zároveň je potřeba najít místo této hodnoty mezi ostatními hodnotami prostředí, v němž žijeme. Další důvod je teoretický, neboť estetika by se marginalizací tohoto pole hodnot vzdávala velké části relevantních dat vlastního zkoumání. Posledním důvodem je náš vlastní vztah k přírodnímu prostředí, jak poznamenává Ronald W. Hepburn, protože pokud je část lidské zkušenosti teorií ignorována, tato část zkušenosti bude méně rozeznatelná a nakonec i dostupná. Pokud se vyhneme snaze o porozumění této oblasti hodnot,

¹ Srov. Dadejík, Ondřej: Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn, *Estetika* 44, 2007, s. 5–7.

² Toto rozlišení se odehrává na pozadí daleko širšího vztahu mezi přírodou a kulturou. Zdůrazněme, že příroda není žádným neutrálním faktem, který by tu prostě byl, ale je námi vždy „nějak“ interpretována pomocí uměle vytvořeného pojmového aparátu.

³ Srov. Hepburn, Ronald W: Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature. *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), Cambridge University Press, 1993, s. 65.

vyhneme se kultivaci jazyka, kterými se tyto zkušenosti stávají artikulovatelné. A ztratíme-li citlivost k těmto kvalitám, tato oblast upadne v zapomnění.⁴ Uznáme-li, že znalost teorie a dějin umění nám umožňuje bohatší estetickou zkušenost s uměním, tak propracovanější teorie a znalost dějin estetického přístupu k přírodě by nám umožnila diverzifikovanější zkušenost v oblasti přírodních krás.

Cílem práce by tedy mělo být nastínění myšlenkového pole v rámci přírodní estetiky, artikulace negativ a pozitiv jednotlivých koncepcí, pokus o kompromisní spojení těchto koncepcí. Výsledkem by neměla být všem nadřazená superkoncepte, nýbrž spíše množina hledisek, z nichž lze ke zkušenosti přírodní krásy přistupovat.

3. Historický úvod

Kantovo rozpracování přírodní krásy můžeme v jistém smyslu považovat za vrchol filosofické reflexe na poměrně dlouhou dobu dopředu, neboť poté zájem o přírodní krásu upadá.⁵ Tento ústup lze zaznamenat na rovině teoretické, kdy v kritickém dialogu s Kantovou estetickou teorií např. G. W. F. Hegel silně upozadil přírodní krásu oproti umění jako tvorbě a výtvaru lidského ducha (estetika měla nadále studovat především krásno v umění). Zkušenost přírodní krásy se poté začala artikulovat na poli romantismu, často ve spojení s přírodními objevy, počínající turistikou apod. Na konci 19. stol. můžeme ústup zájmu o estetické hodnoty přírody pozorovat na rovině praxe umění, soustředěním se (s nástupem fotografie) na vytváření nových uměleckých směrů, které již nebyly zacíleny na imitaci či reprezentaci vnější skutečnosti, ale spíše na vytváření nového chápání vizuální citlivosti člověka a na nové pochopení možností umění. Tito umělci (především výtvarná, literární a hudební avantgarda počátku 20. století) byli často soustředěni na městské prostředí, techniku nebo naopak na vnitřní stavy a procesy člověka. Toto směřování umění a jeho „překotný“ vývoj mělo samozřejmě i vliv na estetickou teorii, neboť tím, jak se umění oddalovalo nápodobě přírody, bylo třeba hledat i nové teorie, které by byly soustředěné na zachycení této změny (bylo třeba se ptát, co znamená Duchampova Fontána či Velké sklo). Podobnou tendenci můžeme sledovat zcela obecně v běžné životní praxi, což souviselo

⁴ Srov. Hepburn, Ronald W: *Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty*, *British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 288

⁵ Pro podrobnější popis tohoto úpadku zájmu, lze srovnat např. Stibral, Karel: *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005, s. 131–133. Nebo srov. Dadejčík, Ondřej: *Znovuzrození přírodní krásy*: Ronald W. Hepburn, *Estetika 44*, 2007, s. 3–4.

s významnými změnami ve struktuře společnosti, které přinesla průmyslová revoluce (např. stěhování do měst).

4. Ronald W. Hepburn

4.1 Úvod

Současní významní estetikové⁶, zabývající se estetikou přírody či přírodního prostředí, povětšinou shodně uvádějí R. W. Hepburna jako autora, který svým článkem *Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty*, znovu podnítil teoretický zájem o přírodní krásu, o její teoretické rozlišení od umění a o její specifické kvality a odlišnost zažívané zkušenosti. Sám Hepburn ve svém článku přiznává, že jeho text je spíše skeč či nástinem některých otevřených otázek v oblasti přírodní krásy než systematickou analýzou. To však neznamená, že by mu chyběla komplexnost, naopak svým citlivým přístupem se vyhýbá určité jednostrannosti, do které poněkud upadají jeho následovníci.

4.2 Hepburnovo pojetí

Hepburnův text na výše zmíněné procesy opouštění přírodní krásy poukazuje a zároveň se dostává do dialogu s poslední široce rozšířenou estetickou teorií a tou byla teorie výrazu (teorie exprese)⁷, která byla dle Hepburna vytvořena „pro artefakty, ne pro přírodní objekty, pro úspěšnou mezilidskou komunikaci, ne pro uvažování pouhých entit jako entit“.⁸ A ačkoliv dle něj některé ze současných (současných v době publikování) směrů soudobé britské analytické estetiky či filosofie mají teoretické nástroje, jak alespoň částečně toto zanedbávání poupravit, nebyly prozatím v tomto oboru výrazněji aplikovány. Mimo jiné toto vedlo k zanedbávání přírodní krásy. Hepburn argumentuje, že takové zanedbávání je pro estetiku špatné a to především proto, že se tím estetika vzdává zkoumání důležitého a bohatého komplexu dat a také

⁶ Např. Carlson, Allen jako významný představitel environmentální estetiky nebo Malcolm Budd jako zastánce konceptu oceňování přírody *jako* přírody. Pojetí těchto autorů budou v průběhu práce podrobněji představena.

⁷ Lze ji také chápat jako rekonstruovanou teorii imitace, kdy hlavní pozornost nebyla již soustředěna na napodobování vnější skutečnosti, ale na napodobování vnitřních stavů, emocí umělce. Srov. Stibral K., Dadejčík O., Zuska V: *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*, Praha: Dokořán, 2009, s. 23–24.

⁸ Hepburn, Ronald W: *Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty*, *British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 287.

proto, že pokud se vyhneme artikulaci jistého typu zkušenosti, vyhýbáme se kultivaci jazyka, kterým se tyto zkušenosti stávají vůbec artikulovatelné – pomáhá si zde příměrem s (myšlenkovou) mapou, kdy prožitky přírodní krásna bývají zakoušeny rozpačitě⁹ jakoby mimo mapu a „to co se nachází mimo mapu je zřídka navštěvováno“¹⁰. Přestože některé typické znaky estetické zkušenosti, jak je chápeme v umění, jsou špatně či vůbec dosažitelné v přírodě, tak to pro estetické zakoušení přírody není pouze negativní známkou, nýbrž naopak jistá nejednoznačnost a nerámcovost této zkušeností má vlastní pozitivní hodnotu. Hepburn poukazuje na tři distinktivní odlišnosti mezi nazíráním přírodní krásy a zkušeností s uměním.

4.3 Odlišnosti mezi uměním a přírodou

První zmíněnou odlišností je rozdíl stupně angažovanosti diváka v estetickém zakoušení přírody. Ačkoli se může pozorovatel vztahovat k přírodním objektům jako statický a nezapojený pozorovatel, typičtější je, že ho přírodní objekty zahalují a obklopují. Obdobně se i pohyb diváka stává důležitou součástí estetické zkušenosti. Není to však pouhá vzájemná účast či propojení (*involvement*) diváka a objektu, ale objevuje se zde také moment reflexe, „... kterým divák zakouší sám sebe neobvyklým a živým způsobem ...“¹¹ Hepburn si v návaznosti na výše řečené všimá, že by zřejmě bylo třeba dále analyzovat rozmanitost vztahu zapojení, propojení (*involvement*) a oddělení, vypojení (*detachment*). Poukazuje na to, že zřejmě jistý druh tohoto vypojení existuje minimálně ve smyslu „že nevyužívám přírodu, nemanipuluji s ní a ani nekalkuluji, jak s ní manipulovat.“ Na druhé straně - „Jsem zároveň herec i divák, součást krajiny a setrvávám u pocitu být touto součástí, těším se z ní, hraji aktivně s přírodou, nechávám ji hrát si se mnou samotným a s mým vědomím sebe sama.“¹² Zde si lze povšimnout dvou zásadních aspektů, které se nám v průběhu práce, budou opakovaně vracet.

Chápejme toto oddělení (*detachment*) jako vypojení se z běžných interpretačních rámců (manipulatorních apod.) a nahrazení jich rámcem novým, který

⁹ Ondřej Dadejík si všimá, že tento požadavek není tak samozřejmý, jak se zdá být. Pokud bychom ztotožnili přírodní krásno se stabilizací či jednoznačností jejího významu, byli bychom poměrně blízko reduktivnímu určování přírodní krásy – čemuž, jak uvidíme, se někteří současní autoři blíží. Srov. Dadejík, Ondřej: Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn, *Estetika 44*, 2007, s. 12.

¹⁰ Hepburn, Ronald W: *Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty*, *British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 288.

¹¹ Tamtéž, s. 289.

¹² Tamtéž, s. 290.

konstituuje své vlastní, specifické vztahy uvnitř sebe sama a je definujícím rysem celého pole, které lze nazvat estetickým (tedy pole, které zahrnuje jak umění, mimoumělecké estetické tak i přírodu). Uvažme loď obklopenou mléčnou, jemnou mlhou. Známy to příklad estetické zkušenosti v úvodu klasické studie Edwarda Bullougha „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“ a zaměříme „pozornost na rysy „objektivně“ konstituující jev – mléčně neprůhledný závoj...., úchvatnou moc vzduchu..., neobyčejně smetanovou hladkost vody...“ a obavu spojenou se ztrátou orientace a možnosti naražení lodi na mořské dno. Uvedený kontrast, kdy náš „praktický zájem praskne jako příliš napjatá struna“¹³, vzniká nástupem distance, vyřazením jevu ze souvislosti s našimi praktickými cíli a motivacemi, s naším aktuálním já. Tento rys následně umožňuje estetickou zkušenost a tím konstituci celého estetického pole ve smyslu spoluvytvoření estetického objektu¹⁴ a reflexního vztahu k němu. K tomuto rysu se průběžně budeme vracet a v pozdějších kapitolách ho ještě rozpracujeme.¹⁵

Opačným pólem těchto podstatných aspektů, který naopak dodává svébytnost estetické zkušenosti přírody a tím její neredukovatelnost na popsání modely odvozenými ze světa umění, je zapojení či propojení vnímatele. Ilustruje tu skutečnost, že jsme součástí přírody, nacházíme se v ní. Napětí mezi těmito dvěma „mody“ pak estetickou zkušenost přírody vymyká jediné, „správné“ zkušenosti či „správnému“ oceňování a rozvíjí hodnoty, které jsou jí specifické.

Druhá odlišnost mezi uměleckými díly a přírodou je taková, že „ačkoli ne všechna umělecká díla mají rámy nebo podstavce, sdílí společný charakter oddělení

¹³ Srov. Bullough, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11.

¹⁴ Estetický objekt chápeme jako heteronomní jsoucno – aby se např. hora mohla stát estetickým objektem, potřebuje vnímatele, který ji takto vnímá či interpretuje. Sama o sobě je autonomním objektem s potenciálem mnoha různých identit či identifikací, které se ustanovují dle zájmu a vztahování se vnímatele. K vysvětlení heteronomního jsoucna: Srov. Zuska, Vlastimil: *Estetika: Úvod do tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 27–29.

¹⁵ Dodejme ještě, že toto vypojení, distance, bude v této práci postulováno poměrně neproblematicky, neboť se z důvodu rozsahu práce vyhneme jeho komplikování a prozkoumávání v rámci dějin estetiky. Na druhou stranu, je třeba říct, že to není boj mezi koncepty, ale zaměření se na toto vypojení je motivováno osobní evidencí – ve vizuálním umění, povícero v literatuře a nejvíce právě zkušeností „venku“, v pohybu např. při lezení po skalách – stává-li se, že toto vypojení (mikrosekundové) v průběhu kroku vzhůru upozadí např. strach z pádu, je to z mého pohledu dostatečně silná evidence, abychom tomuto režimu zkušenosti připsali důležitost, kterou mu připisujeme.

z jejich prostředí a toto oddělení má určující charakter“.¹⁶ Hepburn zde nemyslí pouze fyzické rámy, ale veškeré např. institucionální metody zaměřené na zamezení záměny uměleckých děl s něčím jiným. „Umělecká díla jsou především a hlavně ohraničené objekty, jejichž estetické charakteristiky jsou determinovány jejich vnitřní strukturou a vnitřní hrou jejich elementů“.¹⁷ V protikladu k uměleckému dílu jsou přírodní objekty bez rámu. Upozorňuje na to, že tato „bezrámcovost“ není pouze esteticky nevýhodná (omezen prvek stabilizace významu apod.), neboť nám dovoluje zahrnout do estetického prožitku i to, co se původně nacházelo za hranicí naší pozornosti, oproti uměleckým dílům, kde to, co se nachází mimo rámec uměleckého díla, se nemůže normálně stát součástí estetické zkušenosti. Hepburn toto ilustruje příkladem: „Hvizd vlaku nemůže být integrován mezi hudbu smyčcového kvarteta, pouze zasahuje do jejího oceňování.“¹⁸ Estetický prožitek přírody se zde naopak nabízí v „dobrodružné otevřenosti“. Nabízí se právě díky absenci rámu, jako výzva naší kreativitě, jako možnost zažít neobvyklá percepční překvapení, připustit „nové“ vnímatelné či se otevřít možnosti modifikace zkušenosti. Jak však Hepburn podotýká, jedná se pouze o možnost, kterou se nemusí nutně podařit naplnit. Tato otevřenost se vztahuje i k širce a změnám kontextu, který spoluurčuje naši estetickou zkušenost přírody. Oproti uměleckým dílům, kde každý element v díle je determinovaný omezeným a konkrétním kontextem¹⁹, se kvality přírody pozmění vztahem k různým typům kontextu. Osamělý strom na nás jinak zapůsobí v noci za svitu měsíce, jinak obklopený barvami zapadajícího slunce, když pod ním budeme stát v příjemném stínu a pozorovat jeho kůru, cítit vůni jeho květů a šumění listů a jinak když ho za podmračeného, větrného dne uvidím z protějšího svahu údolí jako jeden z mnoha stromů na pokraji lesa. Nejen že se kvality pozmění, ale budou vždy provizorní, rozšiřitelné či zúžitelné vztahem k širšímu či užšímu kontextu. „... tento prozatímní, prchavý charakter přírodních estetických kvalit vytváří neklid, zvýšenou pozornost a hledání vždy nových hledisek a

¹⁶ Hepburn, Ronald W: *Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty*, *British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 290.

¹⁷ Tamtéž, s. 290.

¹⁸ Tamtéž, s. 291.

¹⁹ Hepburn si všímá, že ne každé dílo má rám, i v jeho rozšířeném smyslu, např. architektura je na tom v tomto ohledu podobně jako příroda a navíc, jako součást krajiny může ovlivňovat, jak ji vnímáme. Nicméně velký počet typů estetických objektů, které tuto distinkci splňují, ospravedlňuje obecnou důležitost takového rozdělování. Srov. Tamtéž, s. 291, pozn. 5.

komplexnějších struktur/spojení (gestalts)²⁰.

Třetí odlišností je rozdílná povaha vlastní aktivity nazírání – u obou typů objektů (tzn. uměleckého a přírodního) můžeme rozlišit jak konkrétní estetický účinek²¹, tak i obecnou „požadovnou“ kvalitu, která je přítomná většině estetických situací a je sama o sobě esteticky hodnotná, ale v případě uměleckého díla zažíváme radost nad aktivním vytvářením smysluplnosti za pomoci vodítek daných autorem, naopak v případě přírodního objektu je tento druh radosti spíše rámcem cvičení a růstu imaginace.

Tyto odlišnosti by dle Hepburna, neměly být pokládány za omezující estetickou zkušenost. Naopak některé z typů zkušenosti, vyplývajících z této distinkce, „nemůže umění obstarat ve stejném rozsahu a některé nemůže obstarat vůbec“.²²

4.4 Přístupy k přírodní kráse

Po tomto obecném rozlišení odlišností mezi uměním a přírodou se Hepburn věnuje různým způsobům pojmání přírodní krásy – „startovním bodem“ je mu jak současná, tak i minulá estetická literatura. Všimá si dvou způsobů takového pojmání. Prvním z nich je kontemplace jednotlivých objektů v jejich vlastní jedinečnosti jako např. pozorování padajícího listu. Druhou variantou jsou pak směry směřující k ideálu jednoty s přírodou nebo se snaží odhalit jednotu v přírodě, tedy v přírodě jako širším celku. Nelze říci, že jeden z těchto směrů přiblížení se přírodní kráse je horší než druhý. Spíše se před námi otevírá pole různých estetických možností, kde tyto výše zmíněné přístupy hrají spíše hraniční roli. Jistá neukončenost či potencialita ve vnímání pouze nějaké jednotlivosti, nás často pohání dál směrem k možnosti uchopit ji v širších vztazích. Navrhuje zde čtyři možné varianty této zkušenosti přiblížování se – jakémusi komplexnímu uchopení – jednotě.

První variantou se mu zdá „úsilí směřující k více a více obsažnému nebo adekvátnímu průzkumu kontextu, který určuje vnímané kvality přírodního objektu či scény. Naše motivy jsou, částečně, touha po jisté integritě nebo pravdě v naší estetické

²⁰ Hepburn, Ronald W: *Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty*, *British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 292.

²¹ V originále „impact“ – dle mého názoru je v tomto slovu obsažena právě ta náhlost a zároveň radikalita, kterou nás nějaký objekt svými kvalitami osloví.

²² Hepburn, Ronald W: *Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty*, *British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 293.

zkušenosti Částečně jsme také vybízeni naším vědomím, že v každé estetické zkušenosti je kontextuální komplexita, která více než kterýkoliv jiný faktor, tvoří možné jemné rozlišování emocionálních kvalit a takové rozlišování má vysokou estetickou hodnotu“.²³ Usilování o tuto hodnotu nás vede k přijetí toho, co nazývá výzvou k integraci – zvuků či tvarů, které zpočátku ležely mimo naši pozornost - je zároveň i výzvou k odvaze vstoupit do tohoto prozkoumávání, neboť jak Hepburn přiznává, se nám občas skrze skloubení jednotlivých prvků nepodaří vyvodit nějakou podstatnou zkušenost. Hepburn ještě připomíná, že ačkoli se estetická zkušenost snaží otrást naším běžným rejstříkem interpretací a „vidění-jako“ (*seeing - as*) neznámá to, že všechna taková „vidění jako“ selžou jako neestetická, neboť mimo výše zmíněného prostorového rozšiřování kontextu, je lze chápat jako obohacení interpretativního článku, neuchopením ho jako teoretické „znalosti o“ objektu či scéně, ale jako pomáhající stanovit estetický účín, který na nás (objekt či scéna) mají.

Druhý pohyb je dle Hepburna zlidšťování či spiritualizování přírody – příliš se mu nevěnuje, poukazuje na historii estetického zamýšlení se nad přírodní krásou a tvrdí, že v ní je příkladů tohoto nazírání dosti.

Třetí směr pohybů je v jistém smyslu opačný k předešlému. Tento směr uvádí příkladem osoby, která zjišťuje, že emocionální kvality přírody nedokáže precizně popsat slovníkem lidských pocitů a nálad. Konkrétní emocionální kvalita (např. opuštěnost, rozhněvanost, radostnost) může být zhruba analogická „nějaké“ pojmenovatelné emoci, ale konkrétní kvalita může být odlišná např. v intenzitě či zabarvení. Je poukázáním na to, že „estetická zkušenost přírody, může být zkušeností takového souboru emocí, jež lidská situace jako taková bez podpory a doplnění nemůže evokovat“.²⁴ Znamená to, jak uvádí Barbara Hepworth – „uvědomovat si vlastní místo v krajině jako formu mezi jejími formami“.²⁵ Dochází zde k jakémusi zpřirodňování diváka, oslabení běžných interpretačních schémat. Není již potřeba překonávat cizost přírody, už ji nevnímáme jako cosi zásadně odlišného od nás samých, ba právě naopak, jde o možnost vstoupit s touto „původní jinakostí“ do svobodné hry. Hepburn zpřirodňování diváka ilustruje na listu stromu, kde kromě větvení žilnatiny samotné, lze rozeznávat krevní řečiště. Dalším příkladem může být vzor spirální mlhoviny, jenž se

²³ Hepburn, Ronald W: Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty, *British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 295.

²⁴ Tamtéž, s. 297.

²⁵ Tamtéž, s. 297.

propojuje se vzorem víru vody i vířícího prachu. Kvality procesů přírodního světa se přenášejí do lidských interpretačních schémat, transformují naše „vidění jako“ (*seeing - as*). Svět se rozvíjí v sít' analogií, příbuzností, které překlenují jak organický tak anorganický svět – v tomto druhu zkušenosti „příroda ztrácí část své cizosti, neboť i my sami se stáváme cizí našim běžným, nekritickým představám o nás samých“.²⁶

Poslední typ pohybu je soustředěn na jistou „,pozařovou“ kvalitu emocí a postojů běžných mnoha jednotlivým zkušenostem“.²⁷ Tento konkrétní druh zkušenosti může být těžko prezentován zkušeností s uměním, neboť požaduje, aby estetický objekt byl zároveň prostředím či jeho součástí (prostředím, ze kterého získáváme zdroje potravy a náš způsob života a ve kterém jsme limitováni konečností našeho života). Hepburn si všímá, že tento čtvrtý druh zkušenosti je znatelně odlišný od prvních tří. Zatímco první tři pátrají po jednotě v konkrétní estetické percepci: dosažení co nejkompexnějšího sjednocení, uchopování sítě afinit (příbuzností a vzájemných vztahů atd.), poslední typ se vztahuje k tomu, co zůstává v předchozích významech nesjednocené. Dle Hepburna se jedná o doprovodný jev estetické zkušenosti, ve které se nepodařilo nějakým způsobem dojít výše zmíněných variant jednoty, a zároveň bychom snad mohli dodat jev, který je inherentní každé estetické zkušenosti přírody.

Hepburn následovně doplňuje, že ani jeden z těchto pohybů směřujících k jednotě s přírodou, se nedá upřednostnit před druhým. Jsou vzájemně provázané a měli bychom s nimi pracovat jako s jakýmsi „klastrem propojených, příbuzných koncepcí“.²⁸ Nicméně neměli bychom ztratit ze zřetele, kde Hepburnova analýza započala - „započala strnulou kontemplací neinterpretovaných, nepropojených přírodních objektů v jejich jednotlivostech a individuální rozdílnosti.“²⁹ Hepburn zdůrazňuje, skrze metaforu lana, že estetická zkušenost má zůstat přivázaná k zájmu o konkrétní. Toto lano je díky vývoji a vitalitě této zkušenosti natahováno, až k prasknutí. Tah lana bychom měli pocítit na bodu, ve kterém naše rozšiřování a komplikování našich synopsí, již dále neobohacuje naše vnímání percepčních kvalit a naopak jej spíše komplikuje. A znovu by mělo být pocíťováno, když se naše vnímání přírody, snažíme nacpat do přihrádek stereotypizovaných a zdomácnělých emocionálních kvalit.

²⁶ Hepburn, Ronald W: Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty, *British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 297.

²⁷ Tamtéž, s. 297.

²⁸ Tamtéž, s. 298.

²⁹ Tamtéž, s. 299.

4.5 Tematizace kontextu a uvědomování si (*realizing*)

Hepburn se své eseji věnuje ještě dvěma dalším tématům, která pro nás budou důležitá. Kontextu a znalosti pro vhodné posouzení přírody. Je třeba zmínit, že jeho esej vznikala v atmosféře antipsychologizující tendence britsko-americké estetiky, reagující na „poslední velkou“ teorii – teorii exprese a na druhé straně rodícími se teoriemi, které zdůrazňovaly vztahy a relevanci kontextu k dílu či objektu. Do centra teorie, se ze strany prvně zmíněných antiintencionalistických směrů dostávají objekty samé jako celistvé/nezávislé (*self-contained*) entity, což jak si Hepburn všímá, redukuje trhlinu mezi uměleckým dílem a přírodním objektem. Zároveň se ptá, zda je tato redukce akceptovatelná. Na imaginárním příkladu dvou percepčně nerozlišitelných objektů, artefaktu „tesaného kamene“ Hanse Arpa a přírodně ohlazeného kamene, dokazuje, že akceptovatelná není. „Jestliže víme, co jsou – jako artefakt nebo jako přírodní objekt, měli bychom se na ně zajisté zaměřit jinak a jinak na ně reagovat“.³⁰ Můžeme říci, že uvědomění si, zda je objekt přírodní či nepřírodní ovlivní jakým způsobem objekt „uvidíme“, jak budeme vnímat jeho neformální kvality a i naši výslednou reakci. Toto uvědomění může zahrnovat i moment překvapení či úžasu z nalezení esteticky přitažlivých tvarů v přírodě.

Poslední zmiňovaným tématem, je pro Hepburna otázka, zda je v „estetické zkušenosti přírody nějaký prostor pro debatu o pravdě, hloubce, triviálnosti?“³¹ K vysvětlení používá analýzu slova „realize“ – uvědomit si – a předkládá několik případů jeho používání. Např. ačkoli víme, že Země není plochá, přesto si její zakřivenost živě neuvědomíme, dokud nevidíme, jak loď mizí na hranici obzoru. V určitém smyslu znamená uvědomit si prostě „vědět“ nebo „porozumět“, ale v Hepburnem zmiňovaném smyslu má uvědomění si zásadní episodický prvek. Tato zkušenost vzniká z percepce, s kterou je nutně spjata a je jednou z našich hlavních aktivit v zakoušení přírody. Prvek uvědomování v sobě obsahuje zabudovanou referenci k pravdě. I když lze zastávat názor, že velká část palety estetické zkušenosti nemá co do

³⁰ Hepburn, Ronald W: Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty, *British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 301.

³¹ Tamtéž, s. 303.

činění s referencí k pravdě³², přesto tato tendence může nabýt zvláštní důležitosti. Neboť „pokud chceme, aby byly naše estetické zkušenosti opakovatelné a stabilní, měli bychom se pokusit zajistit, aby nové informace nebo další experimenty neodhalovaly naše „vidění“ jako iluzi, aby nevytvářely klam ...“.³³ Taková snaha nám může zajistit hlubší a pravdivější zkušenost ve vztahu k přírodě a tedy cennější. Zároveň můžeme usilování o „uvědomování“ si chápat jako další úroveň komplexity. V umění i v přírodě máme různé stupně komplexnosti nazírání přírodní krásy – a stejně jako v umění, tak i v případě přírody zde mohou být polohy snadno až povrchně čitelné krásy po krásu komplikovanou a těžce čitelnou. Někdy nás však „uvědomování“ může odvést od percepce a ztratíme-li kontakt s viděným, zvuky, vůněmi (fyzičnem reálného světa), může se náš prožitek oslabit. Musíme tedy volit, zda se spokojíme s pouhým percepčním nazíráním či si budeme pomocí uvědomování všimnout širšího skrytého kontextu. Tyto dvě cesty se protínají. Naše zkušenost mezi nimi balancuje a často tvoří výslednou zkušenost jistý kompromis.

Vraťme se na tomto místě k jeho triadickému vztahu mezi vypojením (*detachment*), zapojením či ponořením se (*involvement*) a faktorem reflexe. Tedy k vyřazení, na základě vynoření se kvality přírodního objektu či prostředí, běžných interpretačních rámců a ponoření, kterého si všimá již výše zmiňovaný Bullough, a co lze chápat v případě přírody v zesíleném smyslu jako „...chvilkové zapojení nějakého nového proudu nebo jako zákmit jasnějšího světla, jež osvětlí náhled na ty třeba nejobyčejnější a nejznámější věci...“³⁴ a zároveň jako naše simultánní propojení hlouběji do světa v přírody, nicméně již v postoji vypojení či jak bychom mohli říci psychické distance a otevření potenciálu „hry imaginace“. Jak je již znatelné, toto vyřazení není, jak někteří kritici tohoto postoje zmiňují, prázdným „kravím pohledem“, ale spolu s Bulloughem bychom mohli říci, že „mechanismus distance je vysoce komplexní – „má jak svůj negativní“ inhibiční aspekt – odděluje nás od praktické stránky věcí a od našeho praktického postoje k nim – a pozitivní stránku – (potencialitu)

³² Hepburn přiznává, že někdy není reference k vytváření jakéhosi pravdivostního kontextu třeba. Pro některé lidi je tato reference dokonce esteticky irelevantní. I když obdivuje někdo sílu stromu, který při bližším pohledu, ukáže jako shnilý a zpuchřelý, tak se primární percepční setkání či zkušenost stala a nic to nemůže změnit. Srov. Hepburn, Ronald W: *Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty, British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 304.

³³ Tamtéž, s. 305.

³⁴ Srov. Bullough, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11.

vytvoření zkušenosti na novém základu, jenž vznikl inhibičním působením distance.³⁵ Nástup estetické distance je tedy nástupem sebereflexivity, kdy se v jistém smyslu „jinak a více“ než v umění, které je lidským produktem a bylo vytvořeno jako specifický způsob komunikace, odcizujeme sami sobě a vstupujeme do nového světa a tím zpětně obohacujeme, zjemňujeme naše každodenní postoje, rámce chápání a horizonty pojmání světa.

5. Allen Carlson

5.1 Carlsonova environmentální estetika

Allen Carlson propaguje jednu z variant estetických přístupů k přírodě, které lze zobecnit pod pojem environmentální estetika. Environmentální estetika vychází z předpokladu, že každé prostředí či naše běžné okolí, je potenciálním estetickým objektem a nabízí mnoho k estetickému oceňování. Pozitivem environmentální estetiky je, oproti většině dřívějších modelů soustředěných typicky pouze na umění, že pod sebe zahrnuje jakékoliv potenciální estetické fakty, mimo kanonických uměleckých děl. Oproti typickým objektům estetického oceňování či hodnocení (uměleckým dílům) jsou zde zásadní rozdíly. V umění víme, co je součástí uměleckého díla, můžeme rozlišit jeho částí od okolního světa. „Víme, že oceňujeme zvuk píána v koncertní hale a ne kašláni, které píano přerušuje...“³⁶ Každé dílo má různé druhy hranic (fyzické, institucionální) a různá ohniska estetické významnosti, která vyžadují různé způsoby pozorování, nahlížení. Ziffovými (Carlsonovými) slovy různé akty aspektace.³⁷ Nicméně i když, je dle Carlsona, takové vysvětlení platné pro umělecká díla, v případě přírody se neobejdeme minimálně bez některých modifikací.

Specifika oceňování přírodních prostředí vyplývají z jejich povahy. Obklopují nás a jsme v nich ponořeni. Jednotlivé environmenty jsou nepoddajnými a chaotickými

³⁵ Srov. Tamtéž, s. 11.

³⁶ Carlson, Allen: Appreciation and Natural Environment, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37. No 3, 1979, s. 267.

³⁷ K vysvětlení aktů aspektace si Carlson vypomáhá citací Paula Ziffa: „Kontemplotvat (vnímat) malbu je výkon jednoho (druhu) aspektace, skenovat je výkon jiného druhu, studovat, prozkoumávat, vyšetřit, testovat apod. jsou další akty aspektace“. Tyto akty aspektace nám přináší znalost umění, uměleckých stylů, žánrů apod. Teprve na základě takovýchto znalostí jsme schopni upřít k uměleckým dílům vhodný typ pozornosti. Tento bod a jeho větvení dále rozpracovává Kendall Walton v článku *Kategorie umění*, kterému se později budeme podrobněji věnovat. Srov. Tamtéž, s. 267.

objekty estetického oceňování a jejich povaha se také mění jak časově, tak i prostorově – neboť se v nich neustále pohybujeme. Naše oceňování je soustředěno na prostředí, která nejsou (minimálně záměrnými) produkty designéra a z tohoto důvodu nemáme vodítka (natolik institucionalizovaná) pro oceňování takovýchto objektů. „...Zkušenost environmentálního objektu oceňování, ze kterého estetické oceňování musí být zformováno, je ve výchozím stavu důvěrnou, naprostou, pohlcující“.³⁸ Dle Carlsona, vzhledem k jednotlivému prostředí hrajeme v jistém smyslu roli umělce, neboť „vybíráme smysly relevantní k jeho oceňování a stanovujeme rámce, kterého limitují v čase a prostoru“.³⁹ Měli bychom se soustředit na povahu objektů samých, neboť informace o jejich vývoji, typu a vlastnostech jsou nutné pro jejich vhodné estetické oceňování. „Např. při oceňování přírodního environmentu jako je alpská louka, je důležité vědět, že existuje pod omezeními uloženými klimatem vysoké nadmořské výšky. S tímto typem znalostí přichází porozumění, že drobná velikost flory je adaptací na takováto omezení. Tato znalost a porozumění vede naše rámování environmentu tak, že se např. vyvarujeme uložení nevhodně velkých rámců, díky nimž bychom mohli přehlédnout miniaturní divoké květiny. V takovém případě bychom si nemohli ani uznale povšimnout jejich pozoruhodného přizpůsobení se situaci ani naladit naše smysly na jejich jemnou vůni, texturu a barvu.“⁴⁰

5.2 Rozsah environmentální estetiky

Rozsah environmentální estetiky lze vymezit pomocí tří kontinuí či rovin. První kontinuum se rozpíná od původní (nativní) přírody, pustin, skrze venkovské krajiny k prostředí města, obchodním domům, skládkám atd. První rovina tak, dle Carlsona, zahrnuje rozdílné oblasti zkoumání jako estetiku přírody, krajinnou estetiku, estetiku urbanismu, estetiku architektury a v některých případech i umění samo. Druhé kontinuum, které vymezuje rozsah environmentální estetiky, se týká velikosti. Pohybuje se od rozlehlých objektů/prostředí jako je hustý, starý les či center velkých měst k malým, důvěrným zákoutím či dvorkům až ke kameni či mikroskopickému prostředí kapky rybníkové vody. I tato drobná prostředí, i když nás fyzicky neobklopují, nás mohou pohltit. Třetí rovina je blízce spjata s druhou. Sahá od neobyčejných či

³⁸ Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. xii.

³⁹ Tamtéž, s. xiv.

⁴⁰ Tamtéž, s. xiv.

exotických prostředí, až k našim běžným scénériím po cestě do práce (např. výhled na Prokopské údolí) či všedním pohledům na strom před oknem.

Carlson před rozpracování vlastního přístupu, zvažuje dva klasické způsoby estetického oceňování (objektový a krajinný model) přírody.⁴¹

5.3 Objektový model

Objektový model se zaměřuje spíše na přírodní objekty a posouvá přírodu směrem k abstraktní soše. „...Vyžaduje oceňování takových objektů, které bychom mohli oceňovat jako kusy abstraktní sochy, mentálně nebo fyzicky je vyjímající z jejich kontextů a ulpívající na jejich formálních kvalitách.“⁴² Například Brancusiho socha *Bird in Space* (1919) je nezávislým estetickým celkem, který lze oceňovat mimo jeho prostředí, neboť nemá dle Carlsona žádný reprezentační vztah ke zbytku reality. Obdobně lze oceňovat i skálu či kus naplaveného dřeva. Vzpomeňme zaprvé, jak píše Carlson, na „naše krby pokryté kousky kamenů a naplaveného dřeva.“⁴³ Za druhé přírodní objekty obdobně jako Brancusiho socha také nemají reprezentační svazky ke zbytku reality a za třetí tento model akcentuje tradiční estetický přístup.⁴⁴ Nicméně, Carlson si všímá, že pokud si budeme v přírodě či přírodním prostředí všimnout a následně esteticky oceňovat pouze určité či ohraničené (*determinate*) formy, přiblížíme se v jednom chápání tohoto modelu spíše oceňování umění/nebo artefaktů ve smyslu „ready-made“ či „nalezeného umění“ a „... takové oceňování nebude blíže oceňování

⁴¹ Upozorňuje i na řadu dalších současných přístupů: estetiku zapojení (*engagement model*) – jako totální se ponoření se do přírody, vymazání tradiční dichotomie subjekt/objekt; „bdělý“ model (*arousal model*), – jako prosté otevření se přírodě na základě každodenní zkušenosti; model „tajemství“ (*mystery model*), který si uvědomuje nepoznatelnost, cizost přírody. Zmiňuje i obecnější přístupy jako postmoderní, pluralitní a metafyzicko-imaginační model. Celé představení těchto modelů mu v podstatě slouží pouze ke zvýraznění předností jeho vlastního modelu, případně jako podklad (metafyzický-imaginační model) pro jeho vlastní návrh. Neboť, Carlson většinu těchto modelů považuje za neadekvátní – „engagement“ model díky tomu, že ztrácí ze zřetele důvod, proč by výsledná estetická zkušenost měla být estetická a zadruhé díky možné ztrátě rozlišování mezi triviálním a povrchním oceňováním. „Arousal“ model chápe jako méně bohatou verzi environmentálního modelu. „Mystery“ model považuje spíše za druh náboženského přístupu k přírodě. Postmoderní model neprivileguje žádný způsob lidské konceptualizace či pojmových sítí, které přehazujeme přes přírodní svět, nicméně nerozlišuje, která z těchto sítí je esteticky bohatší a relevantnější. Pluralitní model tyto rozdíly v relevanci připouští, a Carlson z něj zpětně vyvozuje zvláštní místo environmentálního modelu. Srov. Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 6–11.

⁴² Tamtéž, s. 6.

⁴³ Carlson, Allen: *Appreciation and Natural Environment, The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37. No 3, 1979, s. 268.

⁴⁴ Tzn. vstoupení do subjekt/objektového vztahu.

přírody než oceňování peněženky, že byla kdysi prasečím uchem.⁴⁵ Přesto, i kdybychom se vyhnuli oceňování našeho žulového bločku na okenním parapetu jako „ready-made“ či „nalezeného umění“ a oceňovali jeho smyslové (a abstraktní expresivní) kvality jako kamene jako např. jeho hladkost, jemné zaoblení hran, pevnost apod., tak se tím nevyhneme jeho vyjmutí z jeho původního prostředí a tím se objektový model stává opět problematickým. Neboť „...přírodní objekty mají to, co můžeme nazvat organickou jednotou s jejich prostředím vzniku: takovéto objekty jsou jeho součástí a vyvinuli se z prvků jejich prostředí prostřednictvím sil působících v těchto prostředích. Tudíž prostředí jejich vzniku jsou esteticky relevantní přírodním objektům. ... Považme znovu náš kámen na křbové římse – může se zdát krásně hladkým a půvabně zakřiveným a vyjadřovat pevnost, ale v svém prostředí vzniku bude mít vícero odlišných estetických kvalit – kvalit, které jsou produktem vztahu mezi ním a jeho prostředím.“⁴⁶

Výsledkem je dilema: buď objekt vyjmeme z jeho prostředí a objektový model se na něj bude vztahovat a zodpoví otázku, co oceňovat. Ale výsledek bude oceňování poměrně limitované sady estetických kvalit. Anebo ho nevyjmeme a model tím pádem nebude schopný zodpovědět otázku, co oceňovat.⁴⁷

5.4 Krajinný model

„Druhé paradigma pro estetické oceňování přírody nazývám scenerický či krajinný model. V uměleckém světě je tento model oceňování ilustrován krajinomalbou:....“⁴⁸ Tento model oceňování je soustředěný na oceňování krajiny z určitého specifického bodu, který můžeme nazvat výhled a určité jak fyzické, tak emoční vzdálenosti. A soustřeďuje se především na vizuální kvality a celkový vzhled.

⁴⁵ Carlson, Allen: *Appreciation and Natural Environment*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37. No 3, 1979, s. 268.

⁴⁶ Carlson, Allen: *Appreciation and Natural Environment*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37. No 3, 1979, s. 269.

⁴⁷ Malcolm Budd s taktéž všímá, že objektový model je nevhodný, zároveň však upozorňuje na slabiny v Carlsonově argumentaci v případě vyčlenitelných objektů. Nejen, že objekt nemusí být v prostředí svého vzniku, oceňujeme-li krásně ohlazený kámen, neoceňujeme prostředí vzniku, ale prostředí, kterého takto ohladilo. Nadto, ani argument týkající se relevance prostředí vzniku a prostředí, kde se objekt nachází a změny jeho expresivních kvalit (např. pevnost) je neprůkazný. Pozice přírodního objektu v environmentu může, ale také nemusí, vyjadřovat pevnost apod. Srov. Budd, Malcolm: *The aesthetic appreciation of nature. Essays on aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 132/133.

⁴⁸ Carlson, Allen: *Appreciation and Natural Environment*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37. No 3, 1979, s. 270.

Carlson tento model kritizuje (za pomoci citací některých dalších myslitelů jako je např. Ronald Rees) jak z etických důvodů (odvádí pozornost od našich běžných lokálních prostředí a soustřeďuje pozornost na Alpy a Skalnaté hory), tak i estetických. Neboť „Tento model po nás požaduje vidět prostředí jako by bylo statickou reprezentací, která je v podstatě dvojrozměrná. Vyžaduje redukci prostředí na scénu či pohled. Ale co musíme mít na paměti, že prostředí není scénou, není reprezentací, není statické a není dvojrozměrné.“⁴⁹

Dle Carlsona „ Ani jeden z těchto modelů nepředstavuje plně vážné, vhodné oceňování přírody, protože každý z nich pokrývá skutečný charakter přírody. První vytrhává přírodní objekty z jejich prostředí, zatímco druhý je rámuje a zplošťuje do scénérie. Navíc, v soustředění především na formální kvality, oba modely opomíjejí mnoho z naší normální zkušenosti a porozumění přírodě.“⁵⁰⁵¹

5.5 Přírodní environmentální model

Oba výše zmíněné modely tedy, jak tvrdí Carlson zkreslují pravou povahu přírody takové, jaká skutečně je. Dle Carlsona je třeba se vyhnout uvažování o přírodním prostředí jako o krajině či jako o „přírodě“, neboť nás vede k promýšlení environmentu jako scénérie v případě prvním a v případě druhém jako objektu.⁵² Po většinu času je pro nás přírodní prostředí něčím, co bereme jako dané, pozadím našeho každodenního života. A tudíž bychom na otázku, co oceňovat, mohli odpovědět: všechno. Vnímáme ho všemi smysly, můžeme zahrnout jako potencionálně relevantní aspekty i teplo, chlad, atmosférický tlak, vlhkost atd. Carlson se zde snaží zmírnit i napětí s klasickým konceptem estetická, který směřuje k subjekt/objektovému vztahu

⁴⁹ Carlson, Allen: *Appreciation and Natural Environment*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37. No 3, 1979, s. 271.

⁵⁰ Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 6.

⁵¹ Malcolm Budd opět souhlasí, že tento model je nevhodný, ale upozorňuje, že tomuto modelu lze rozumět dvěma způsoby (a Carlson se zdá, že přesně tak mu rozumí) – tzn. jako oceňování přírody jako krajinomalby a za druhé jako oceňování přírody jako grandiózního výhledu, viděného ze specifické vzdálenosti. Poté by správnou kritikou, dle Budda, bylo spíše poukázat na to, že tento model není jediným vhodným modelem, neboť přírodní prostředí nabízí mnohem více než pouhé oceňování zrakem. Srov. Budd, Malcolm: *The aesthetic appreciation of nature. Essays on aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002 s. 133/134.

⁵² Zdánlivý paradox – avšak lze srovnat s „When we conceptualize the natural environment as „nature“ I think we are tempted to think of it as an object. Carlson, Allen: *Appreciation and Natural Environment*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37. No 3, 1979, s. 271. Na problematice důsledky tohoto přepsání ambivalentní dvojice krajina/příroda pojmem environment poukazují Zuska, Vlastimil, Dadejka Ondřej: *Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity*, *Estetika 44*, 2007, s. 28–44.

soustředěnému primárně na vizuální zkoumání estetického objektu, neboť toto zdánlivé napětí se zde spíše vyskytuje díky tendenci oceňování něčeho pouze jako nevýrazného pozadí. A tak, dle Carlsona správná cesta k estetickému oceňování prostředí je, že „musíme prožívat naše pozadové prostředí všemi cestami, jakými ho normálně prožíváme (zakoušíme) pohledem, vůní, dotekem a jakkoli jinak. Ale musíme ho zakoušet ne jako nenápadné pozadí, ale jako nápadné popředí!“⁵³

Model, který představuje, zahrnuje vědomí toho, že příroda, která je normálně naším běžným horizontem, ve kterém existujeme, který zakoušíme všemi smysly, při estetické zkušenosti vystupuje a stává se výraznou - nápadným popředím (*obtrusive foreground*). Nicméně Carlson tvrdí, že nemůžeme oceňovat všechno, musí zde být limity či zdůraznění podobně jako je tomu u oceňování umění, které by zmirňovali výše zmíněné napětí. „Bez těchto limitů a zdůraznění by naše zakoušení přírodního prostředí bylo pouhou „směsí fyzických pocitů bez smyslu či významnosti.“⁵⁴ Tento zmatek by měl být mírněn znalostí o daném prostředí, které oceňujeme. Přírodní prostředí není umělecké dílo. Tudíž, nemáme žádná vodítka určení estetické významnosti z hlediska našeho zapojení v utváření takového díla. To však, ale neznamená, že bychom nemohli mít žádnou znalost o přírodním prostředí a přírodních objektech. Ačkoli jsme přírodu nestvořili, můžeme její velkou část znát, a tato běžná/vědecká znalost (*common sense/scientific knowledge*)⁵⁵ se Carlsonovi zdá jediným relevantním kandidátem na hraní role, podobně jakou hrají naše znalosti o typech, žánrech, uměleckých tradic ve světě umění se zřetelem k hodnocení uměleckých děl. Takže otázka, co esteticky oceňovat by měla být zodpovězena analogicky umění. Rozdílem je, že determinantem estetické relevance by se měla stát běžná znalost/vědecká znalost (*common sense/scientific knowledge*) a takové znalosti prostředí budou indikovat vhodné akty aspektace vůči němu. Viz: „Uvažme rozdílná přírodní prostředí. Zdá se, že musíme zkoumat prostředí prerie, dívající se na jemné kontury krajiny, pociťující vítr vanoucí přes otevřený prostor a cítící směs préríjních trav a květin. Ale takový akt aspektace nemá příliš prostoru v prostředí hustého lesa. Zde musíme vyšetřovat a podrobně

⁵³ Carlson, Allen: Appreciation and Natural Environment, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37. No 3, 1979, s. 272.

⁵⁴ Tamtéž, s. 272.

⁵⁵ Za „znalost zdravého rozumu“ (*common sense*) pokládejme naše každodenní znalosti získané výchovou, základním vzděláním, komunikací s ostatními lidmi, které nepodrobujeme „nějaké“ zásadní logické kritice či reflexi jejich koherence jako to děláme v případě vědeckých znalostí. Poznamenejme, že Carlson tuto dvojici nikterak precizně nerozlišuje, ani nedefinuje, což vede k některým problémům v jeho teorii.

prozkoumat detail lesního podloží, pozorně naslouchat zvuku ptáků a pozorně vdechovat vůni jedlí a borovic.⁵⁶

Takové pojetí estetického oceňování, tak zároveň „vychází vstříc pravému charakteru přírody a naší normální zkušenosti a jejímu porozumění.“⁵⁷ Zároveň jeho model má význam i pro estetiku samou jako vědní disciplínu. Jeho model založený na „objektivním“ pohledu vědy a estetickém oceňování přírody, které má vědecké podepření pomáhá čelit pochybnostem o relevanci a důležitosti estetických uvažování a čelit nařčení ze subjektivity. Na závěr bychom mohli ještě zopakovat, že se tento model netýká pouze estetického oceňování přírodního prostředí, ale lze jej aplikovat na veškeré mimoumělecké estetično a na některé části světa umění (environmentální umění atd.). Nicméně i toto širší pojetí environmentálního modelu a z toho plynoucí estetického oceňování „lidí, mazlíčků, selských dvorů nebo okolí, bot, nákupních středisek musí být oceňování soustředěné a řízené skutečnou povahou objektů oceňování samých.“^{58 59}

5.6 Carlsonovo pojetí správných kategorií

Podívejme se dále na to, jak Carlson dosahuje normativní relevance znalosti přírodních věd pro naše estetické oceňování přírody. Znalosti přírodních věd jsou zásadní a předchází oceňování přírody. Pokud bychom je neměli, nebudeme si přesně jisti, co a jak oceňovat. Podotýká s odkazem na Kendalla Waltona: „Kdybychom se setkali s dílem, o jehož vzniku absolutně nic nevíme (např. kdyby bylo vyzdviženo z prachu nějakého místa na Marsu, které dosud nebylo archeologicky zkoumáno), nebyli bychom prostě schopni je posuzovat esteticky. Ať bychom na ně hleděli jakkoli pozorně, uvážlivě, nebyli bychom schopni říci, zda je soudržné, klidné či dynamické, neboť při pouhém pohledu nedokážeme určit, zda se na ně máme dívat jako na sochu,

⁵⁶ Carlson, Allen: *Appreciation and Natural Environment*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37. No 3, 1979, s. 273–274.

⁵⁷ Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 6.

⁵⁸ Tamtéž, s. 12.

⁵⁹ Malcolm Budd v tomto modelu zvyrazňuje dva problémy. První se týká rozsahu modelu samotného, neboť ztotožňuje oceňování přírody (jako přírody) s oceňováním přírodního prostředí. Tím vylučuje oceňování přírodního objektu, který se nenachází v prostředí svého vzniku – např. městské aleje, zahrady apod. Zkresluje i oceňování živých bytostí, které se pohybují a tak opouštějí prostředí svého vzniku. Druhý problém se týká rozsahu relevantních znalostí. Jaké množství či jaká část běžné či vědecké znalosti je již relevantní a která není? A na základě čeho? Je třeba znát rozmnožovací funkci květu nějaké rostliny, pro jeho oceňování? Srov. Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002 s. 135–138.

Guernicu nebo nějaký jiný exotický nebo obyčejný druh uměleckého díla.“⁶⁰

Carlson si všímá estetické praxe, která tvrdí, že soudy o uměleckých dílech jako „*Guernica*“⁶¹ je dynamická“ lze pokládat za pravdivé, zatímco soudy o přírodním prostředí jako „Grand Tetons“⁶² jsou majestátní“ vnímá bez nároku na pravdivost. Tento pohled, chce Carlson projednat pomocí známé práce Kendalla Waltona *Kategorie umění*. Snaží se transformovat jeho pojetí v analogické pojetí aplikovatelné na soudy o přírodě. Je tedy třeba stručně vysvětlit Waltonovu pozici: „V podstatě se Walton domnívá, že pravdivá hodnota estetických soudů o uměleckém dílu je funkcí dvou věcí: zaprvé, (neestetických) smyslových vlastností, které dílo skutečně má a za druhé vnímaného statusu těchto smyslových vlastností, když je dílo vnímáno ve své správné kategorii nebo kategoriích umění.“⁶³⁶⁴ Walton, tedy nabízí čtyři okolnosti, které zapříčiňují správnost vnímání díla (konkrétně *Guernicy*) v dané kategorii.

- 1) Že má relativně velký počet vlastností standardních, co se týče kubismu.
- 2) Že je lepší malbou, když je vnímána jako kubistická malba.
- 3) Že Picasso zamýšlel nebo očekával, že bude vnímána jako kubistická malba.
- 4) Že kategorie kubistické malby byly dobře stanoveny a rozpoznávány společností, ve které byla *Guernica* vytvořena.

Uvažme relevanci Waltonova tvrzení v případě soudů o přírodě – Walton se

⁶⁰ Walton, L. Kendall: *Kategorie umění, Umění, krása, šeredno*. Zuska, Vlastimil (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 71. In Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 88.

⁶¹ *Guernica* – slavné dílo Pabla Picassa z r. 1937, zobrazující bombardování španělské vesničky *Guernica* v průběhu občanské války ve Španělsku.

⁶² Grand Tetons – pohoří ve stejnojmenném národním parku na severozápadě Spojených států amerických, ve státě Wyoming.

⁶³ Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 56.

⁶⁴ Walton je motivován kritickou praxí, která se odkazuje k historii a okolnostem vzniku uměleckých děl. Estetické soudy, dle něj, na těchto faktech spočívají zcela zásadním způsobem. Walton tvrdí (s odkazem k Sibleymu) za a) že z psychologického hlediska, že jaké estetické vlastnosti se dílo zdá mít, nezávisí pouze na jeho mimoestetických rysech, které v něm vnímáme, nýbrž i na tom, které z nich jsou pro nás standardní, proměnlivé a které nestandardní. Standardním rysem (plošnost malby), je takový rys, jehož absence by vylučovala dílo z kategorie (malby) a bude platit pro všechny kategorie, ve kterých vnímá dílo (pro kubistickou i impresionistickou malbu). Proměnlivým rysem (barevnost) takový, který nemá nic společného s příslušností díla „nějaké“ kategorii. Kontastandardní rys (trojrozměrnost) vede k diskvalifikaci díla z kategorie (malby). Proměnlivé rysy pak určují, to jak dílo vnímáme (jak je namalováno – srov. Picasso/Braque), standardní lze chápat, jako druh rámce ve kterém dílo vnímáme (kubistická malba – důraz na fragmentarizaci, opuštění perspektivy jednoho bodu). Za b) tvrdí, že z filosofického hlediska se lze ptát, jak určit, pokud estetické vlastnosti díla závisejí, na tom v jaké kategorii ho vnímáme, jaké estetické vlastnosti dílo skutečně má. Nabízí několik hledisek, která jsou relevantní pro správné vnímání díla v dané kategorii. Srov. Walton, L. Kendall: *Kategorie umění, Umění, krása, šeredno*. Zuska, Vlastimil (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 51–55 a 64–66.

domnívá, že jeho filosofické tvrzení není aplikovatelné na většinu estetických soudů o přírodě a navrhuje kategoriálně – relativní interpretaci pro estetické soudy o přírodě (stejně jako pro umělecká díla, o jejichž původu nevíme absolutně nic). V podstatě vnímatel rozhoduje jak vnímat část přírody (v jaké kategorii, v jakém rámci, apod.), tedy spíše přírodě přisuzuje estetické vlastnosti, než aby posuzoval, jaké estetické kvality příroda má. Dle Carlsona je tato pozice nepřijatelná. Nejen, že nás některé soudy o přírodě zasahují jako jasně pravdivé, ale také často představují paradigmatické estetické soudy – na jejichž základě teprve uchopujeme pojmy estetického. Na počátku transformace Waltonova pojetí si Carlson všímá, že poslední dvě okolnosti nejsou přenositelné z umění do přírody, neboť jsou spojeny se společenskými, institucionálními a kulturními vysvětleními povahy estetických objektů. Druhou okolnost v této transformaci ani nezmiňuje.⁶⁵

Nicméně, dle Carlsona minimálně psychologické tvrzení platí i pro soudy o přírodě: „Malý slon, který je menší než většina slonů, které známe, v nás může vyvolat dojem, že je půvabný, roztomilý, křehký nebo slabý. A to nikoli kvůli jeho (absolutní) velikosti, ale proto, že je na slona malý. Lidem, kteří neznají naše slony, ale druh minislonů, může totéž zvíře připadat masivní, silné, dominantní, hrozivé, těžkopádné, jestliže bude příliš velké na minislona. Velikost slonů je proměnlivá vzhledem ke třídě slonů, ale pohybuje se pouze uvnitř určitého (ne přesně specifikovatelného) pásma. A standardní vlastností slonů je, že do tohoto pásma spadají. Jak na nás velikost slona působí esteticky, závisí, protože ho vidíme jako slona, na tom, zda spadá do horní, střední nebo dolní části tohoto pásma.“⁶⁶ Ve výše zmíněném příkladu, konkrétní přírodní druhy – v tomto případě sloni – konstituují kategorie, které fungují psychologicky jako kategorie umění. Obdobnou platnost můžeme nalézt i u estetického oceňování krajín nebo přírodních prostředí.⁶⁷

⁶⁵ Přesněji řečeno, zmiňuje ji jako poznámku č. 21, přičemž tvrdí, že není přímo relevantní ani umění, ani přírodě, neboť není konstitutivní pro správnost jako ostatní okolnosti. Srov. Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 71, pozn. 21. Na druhou stranu, lze argumentovat, že je ale konstitutivní pro *estetické* oceňování, okolnosti 3 a 4 nám zabraňují vynalézání kategorií ad hoc, které by byly vzdálené umělci, době a společnosti, ve které dílo vzniklo.

⁶⁶ Walton, L. Kendall: Kategorie umění, *Umění, krása, šeredno*. Zuska, Vlastimil (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 61. in Tamtéž, s. 60.

⁶⁷ Carlson si zde vypomáhá Hepburnovým příkladem: „Předpokládejme, že jdu přes širokou oblast písku a bláta. Kvalita této scény je asi v její divoké, potěšující prázdnotě. Ale předpokládejme, že budu vědět, že je to příliv/odlivová zóna, kde zrovna příliv není. Uvědomění si toho, není esteticky irrelevantní. Vidím sebe, jak virtuálně chodím potom, co je na půl dne mořské lože. Divoká, potěšující prázdnota by mohla být zbarvena zneklidňující nadpřirozenem/podivností“. Estetická kvalita bude ovlivněna tím, zda-li tuto

Carlson tvrdí, že existují správné kategorie přírody, které konstituují adekvátní důvod pro odmítnutí kategoriálně - relativní interpretace. Správné kategorie jsou dané přírodními vědami. Správná kategorie je určena buď obdobně jako Waltonova první okolnost v případě umění, a to tím, že smyslové vlastnosti přírodního objektu, zvířete, části přírodního prostředí apod. samy indikují správnou kategorii – slona je lepší vnímat v kategorii slonů než v kategorii např. myší (jde o dostatek standardních vlastností pro danou kategorii – i malý slon jich bude mít výrazně více než přerostlá myš). Obtížnějším druhem případu je „když, vzhledem k smyslovým vlastnostem, je přijatelné vnímat objekt ve dvou nebo více vzájemně se vylučujících kategoriích. Velmi jednoduché příklady jsou vnímání mořské sasanky jako rostliny nebo zvířete nebo vnímání velryby jako ryby nebo jako savce.“⁶⁸ Carlson uvádí další sporný případ dvou vnímatelně nerozlišitelných pobřeží, z nichž jedno vytvořili lidé. Ptá se, jaká bude správná kategorie pro jeho vnímání. Lze říci, že jedna linie oceňování bude identická, kdy budeme oceňovat pouze křivky, linie a barvy. Nicméně, Carlson se zaměřuje na hlubší úroveň estetického oceňování, kde věci oceňujeme pod určitými popisy. „Například, vzor M (lidské pobřeží) může být popsán jako indikující pečlivé navržení, jako přesná kopie vzoru N, nebo jako produkt lidské vynalézavosti, zatímco vzor N (přírodní pobřeží) může být popsán jako typické, řekněme, severoamerické pacifické pobřeží, ukazující se jako pobřežní přílivový útvar, nebo jako produkt mořské eroze. Je jasné, že estetické oceňování vnímatelných vlastností pod takovými popisy konstituuje důležitou část estetického oceňování přírody“.⁶⁹ Takovéto popisy, dle Carlsona nezbytně a zásadně ovlivňují vnímatelné kvality těchto pobřeží. A jsou nekompatibilní, tzn. popis, který je pravdivý pro M, je nepravdivý pro N, vnímáme-li N pod popisem pravdivým pro M, vnímáme N ve špatné kategorii a směřujeme od skutečné povahy N.

Druhý argument, pro odmítání zaměňování popisů a kategorií, ve kterých vnímáme přírodní prostředí, je částečně eticky motivován. „Uvažme estetické oceňování modelky na úvodní stránce *Playboye*. ... zvažme běžnou linii argumentu, co se týče takového estetického oceňování. Je namítáno, že toto je estetické oceňování modelky, ne jaká je (v kategorii lidských bytostí), ale pouze jaká se zdá být nebo jak je

oblast budeme vnímat jako mořské dno, pláž nebo přílivovou zónu. Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The appreciation of nature, art and architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 61.

⁶⁸ Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The appreciation of nature, art and architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 63.

⁶⁹ Tamtéž, s. 65.

presentována (v kategorii sexuálních objektů).⁷⁰ Takové oceňování podporuje sexistický postoj k ženě a Carlson mu přikládá váhu z následujících důvodů: „... je zřejmé, že esteticky neoceňujeme jednoduše pouze našimi pěti smysly, ale spíše s důležitou částí našeho celkového emocionálního a psychologického já Stručně, naše estetické oceňování je významným faktorem v tvarování a formování naší etických názorů“.⁷¹ Tento fakt je mimořádně důležitý právě s ohledem k přírodnímu prostředí, neboť naše estetické oceňování, nám pomáhá formovat naše etické názory ohledně přírodního prostředí, ekologie apod.. Tento argument sám o sobě neustanovuje, zda je v případě přírody relevantní mluvit o správných či nesprávných kategoriích, ale podporuje výše zmíněné argumenty, tím, že poukazuje na určitou etickou hodnotu, kterou získává vnímání přírodních věcí ve správných kategoriích daných přírodními vědami.

Nicméně, stále bychom mohli říci, že Carlson neprokázal estetickou relevanci těchto kategorií. Zkusme se podívat, jakým způsobem ji nachází. Dle Carlsona je estetická jakost jedním z kritérií tvorby a následného preferování soupeřících vědeckých kategorií, popisů a teorií. Tyto kategorie, teorie objevování kvalit jako je harmonie, pravidelnost, uspořádání, rovnováha a napětí tvoří náš svět více srozumitelným, více pochopitelným a zároveň tyto kvality shledáváme jako esteticky přitažlivé, z čehož Carlson vyvozuje, že věda je částečně estetickou snahou. Oproti umění, kde, dle Carlsona, stanovení kategorií umění není závislé na estetických úvahách, tak stanovení kategorií vědy, je na nich v důležitém ohledu závislé.

5.7 Carlsonovo pojetí oceňování (*appreciation*)

Pojem oceňování je centrální Carlsonovu přemýšlení o krásách přírodních prostředí. Tradice dle něj váže pojem oceňování k pojmu nezainteresovanosti a krátkozracc se soustřeďuje více na pojem estetického než na oceňování samotné. Přesto lze v estetické literatuře objevit, alespoň některé vhledy týkající se oceňování. Za tímto

⁷⁰ Srov. Tamtéž, s. 67. Zřejmě problematické, minimálně v tom jak a v jaké souvislosti je tento argument předkládán – neboť oceňování ji jako sexuálního objektu, bude splňovat většinu Waltonem zmiňovaných okolností – přebal Playboye jako rámec kategorie, kdy lze vnímat jako standardní vlastnost takovýto způsob prezentace modelu, proměnlivou – jak bude model stylizovaný, kontrastandární by byl způsob prezentace jako politika, vědce, umělce. Následně, takto vnímaný model v kategorii Playboy přebalů bude vyhovovat i 4 zmiňovaným okolnostem.

⁷¹ Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The appreciation of nature, art and architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 67.

účelem Carlson konfrontuje Stolnitzovu⁷² verzi estetického postoje, definovanou jako „nezajímavá a účastná pozornost a kontemplace jakéhokoliv objektu vědomí, pro něj samotný.“⁷³ Carlson si u Stolnitze všímá dvou zásadních dimenzí povahy estetického oceňování. První je otázka rámce estetického oceňování, kdy lze dle Stolnitze zaujmout estetický postoj k jakémukoliv objektu vědomí – tzn. tento rámec je neomezený.⁷⁴ Druhou důležitou dimenzí je zdůraznění, že postoje jsou direktivní, vedou, organizují a orientují, jakým způsobem uchopujeme objekty našeho prostředí. Tato direktivní povaha postojů zdůrazňuje zaujetí estetického postoje jako aktivní, energický úkol, který soustřeďuje naši pozornost na objekt, vzbuzuje naše kapacity imaginace a zapojuje emocionální, kognitivní i fyzické aktivity. Carlson polemizuje se zvláštní tenzí dvou složek v Stolnitzově definici estetické pozornosti - nezajímavost (jako izolující objekt i vnímatele z toku běžných zkušeností i vnitřních vztahů s dalšími věcmi) a účast (jako citlivé směřování k objektu). Carlson chápe nezajímavost spíše jako izolaci daného objektu od vztahů k jiným objektům a tím pádem jako příliš zužující a omezující estetické oceňování.⁷⁵ V oceňování, dle tradice nezajímavého postoje musíme, dle Carlsona „sledovat vodítka objektu“ a přesto izolovat a vyjmout ho a nás z „ vnitřních vztahů s dalšími věcmi“, vyjma takových věcí, které jsou slučitelné s „nezajímavou pozorností“. Ale, co jestliže nás objekt nevede tímto směrem, co jestliže se brání izolování a vyjmutí z jeho vnitřních vztahů“?⁷⁶ Carlson tvrdí, že mnoho uměleckých děl a naprostá většina mimouměleckého a obzvláště příroda nejsou striktně estetická v tomto smyslu. Dochází tady k rozporu mezi neomezeností estetického postoje a obecným estetickým kritériem – tzn. způsobem jak odlišit estetický objekt od neestetického. Carlson, se proto snaží, přesunout důraz na oceňování a všímá si, že přítomnost takového posunu je již v tradici nezajímavosti samé. „Například, jakmile se Stolnitz posouvá z filosofické analýzy

⁷² Carlson se odkazuje k Stolnitz, Jerome: *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, Boston: Houghton Mifflin, 1960.

⁷³ Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The appreciation of nature, art and architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 103.

⁷⁴ Vlastimil Zúška upozorňuje, že objektivaci vědomí se vymykají dvě sféry (já a svět). Sebereflexivní vztah k sobě samému, lze prakticky zaujmout cca do čtvrtého řádu a na druhé straně druhým nezpředmětnitelným pólem je svět jako prostor či horizont našeho vztahování se k něčemu. Srov. Zúška, Vlastimil: *Estetika: Úvod do tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 37–43.

⁷⁵ Ale jak si všímá Martin Kaplický, Stolnitzovi jde spíše o vydělení daného objektu z interpretačních rámců charakteristických pro jiné postoje a v estetickém rámci konstituci vztahů nových. Srov. Kaplický, Martin: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, *Krása – Krajina – Příroda I.*, K. Stíbrál & O. Dadejík (Eds.), Praha: Dokořán, 2009, s. 45.

⁷⁶ Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 105.

estetického postoje k uvažování o oceňování umění, tak se jeho příběh dramaticky mění. Namísto striktní aplikace obecného kritéria estetické relevance, shledáváme, že co se týče, např., otázky relevantních znalostí: „Nicméně, nepotřebujeme, odsoudit všechny „znalosti o,, jako esteticky irelevantní ... „Znalost o“ je relevantní pod třemi podmínkami: pokud neoslabuje nebo neničí estetickou pozornost k objektu, pokud se týká významu a expresivnosti objektu, a pokud rozšiřuje kvalitu a význam něčí bezprostřední estetické odpovědi objektu“.⁷⁷ S takovýmto přesunem důrazu na oceňování, neboť druhé dvě podmínky se zaměřují spíše na obohacení oceňování objektu než na pojem estetického, opravdu dle Carlsona, sledujeme vodítka objektu, která vytvářejí požadavky, jak má být vnímán. Carlson, zde opět vyzvedává pojetí Paula Ziffa a jeho různých aktů aspektace, vytvářených na základě znalostí povahy a historie objektu. Tak oceňování každého, použijme některé Ziffovi příklady, uměleckého díla Leonarda Da Vinci, komiksového seriálu o Barrym Mackenzie a vyhřívajícího se aligátora na slunci nebo hromady vyschlého hnoje vyžaduje zapojení v odlišných aktech aspektace, využívá rozdílné kapacity a schopnosti a poznává odlišné věci. Obecné kritérium estetické relevance je nahrazeno objektem danými indikacemi vnímavé (*appreciative*) relevance“.⁷⁸ Carlson poukazuje, že v jeho pojetí oceňování, zůstává reziduum ideje nezainteresovanosti, neboť je také v jistém smyslu izolující: „...oceňování je izolující pouze v tom smyslu, ve kterém jak objekt, tak oceňovatel musí být vyjmuti z toho, co není pravdivé objektu“.⁷⁹

5.8 Kritika Carlsonovy environmentální estetiky

Carlsonovo pojetí se na první pohled, zdá koherentně a poctivě vypracovanou teorií, která nám dává vodítka pro vhodné estetické oceňování přírodního prostředí či dalších environmentů okolo nás. Nicméně toto pojetí v sobě ukrývá řadu implikací či naopak předpokladů, které je třeba prozkoumat. Zaměřme se na dvě osy možné kritiky. První problematickým bodem se nám zdají ontologické předpoklady, na kterých je jeho estetika vystavěná. Druhou osou pak otázka jejího normativní uplatnění jako aplikované teorie. Již zdatelně v Carlsonově teorii vyvstává důraz na kategorizaci/klasifikaci estetické zkušenosti a z toho plynoucí její lokalizace a naopak opomíjení responsivního charakteru této zkušenosti a především toho, čím měla být natolik výjimečná, aby si

⁷⁷ Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 106.

⁷⁸ Tamtéž, s. 106/107.

⁷⁹ Tamtéž, s. 107.

zasloužila vlastní specifický pojem estetická zkušenost potažmo estetické oceňování. Položme si otázku, zda se kalous ušatý (nebo řeka Chrudimka) nestane pouhým zástupcem kategorie nočních ptáků (nebo řek nižšího vodního řádu). Je Carlsonem představené oceňování nebo zkušenost vůbec estetickým či estetickou namísto např. vědeckého či eticko/ekologického vyplňování správných kategorií?

Carlson se zdánlivě zabývá až „pojmovou“ částí estetické zkušenosti, jejím znovuuotvorením v realitě původního, řekněme „praktického“ postoje a v jistém smyslu opomíjí prvotní, náhlé přesunutí zájmu z oblasti či světa „praktického“ či „normálního“ k novým kvalitám, které nás zasáhnou a zpočátku unikají interpretaci. Pro prozkoumání ložisek první kritické osy, je třeba se obrátit k diskusi mezi Allenem Carlsonem a dalším z významných estetiků přírody Arnoldem Berleantem a kritickým stanoviskům Eddyho M. Zemacha a Garyho Stahla k předpokladu, který sdílejí v navazující linii Frank Sibley a skrze pokus o transformaci tezí Kendalla Waltona zřejmě i Allen Carlson.

Arnold Berleant ve své eseji *Historicity of Aesthetics*, napadá určité teoretické nástroje, myšlenkové koncepty pocházející z 18. století, které estetika jako vědní disciplína využívá. „Jsem přesvědčený, ... , že tyto principy jsou anachronické a že jsou evidentně neuspokojivé ve vysvětlení většiny umění posledního století. Ve skutečnosti jsou navíc stejně tak zavádějící, když jsou aplikovány na umění dřívějších period.“⁸⁰ Tyto principy nazývá třemi dogmaty estetiky. Prvním axiomem je předpoklad, že se umění sestává primárně z objektů. Druhým, že umělecké objekty/díla mají zvláštní status. Třetím, že k uměleckým dílům je třeba přistupovat jedinečným/svébytným způsobem, za který Berleant považuje různé variace tradičního nezainteresovaného přístupu.⁸¹ Jeho snahou je tyto tři principy zamítnout, díky jejich nepoužitelnosti jak na současné umění, tak i na ostatní mimoumělecké estetické a přetransformovat estetiku, aby, dle jeho mínění lépe odpovídala jak současné umělecké praxi, tak ostatním estetickým jevům. Podotýká, že taková teorie zároveň musí přijatelně vysvětlit i umění dob minulých. Berleant na konkrétních případech ilustruje, jak současný svět umění tato „dogmata“ vyvrací. Předpoklad, že umění se sestává výhradně z objektů, byl dle Berleanta zpochybňována a podkopáván celé 20. století a to buď rozpuštěním

⁸⁰ Berleant, Arnold: *Historicity of Aesthetics I.*, *British Journal of Aesthetics*. Vol. 26. No. 2, 1986, s. 104.

⁸¹ Ať již Bulloghova psychická distance, či dehumanizování reality Ortegy y Gassetta, Stolnitzovo pojetí nezainteresované a účastné pozornosti či překvapivě jako jednoho z nejsilnějších odpůrců estetického postoje Dickieho institucionální teorie. Srov. Tamtéž, s. 106-109.

reprezentovaného objektu a přesunem důležitosti na percepční zkušenost samu – tento přesun identifikuje s víceméně všemi modernistickými směry – citujme jednoho představitele moderny za všechny – Georges Braque: „nemaluji objekty, ale vztahy mezi objekty.“ Zárodky odsunutí celého objektu do nevýznamnosti poté nalézá v hnutí Dada, které následně vrcholí v konceptuálním umění, happeningu, performance apod.

Ilustrace odmítnutí druhého axiomu, mu poskytuje jak současné, či nedávno minulé divadlo hrami jako *Čekání na Godota*, tak opět hnutí Dada a „ready-mades“ Marcela Duchampa. „Kola bicyklu a pisoáry parodují naše pátrání po signifikantní formě a naše vnímání estetických kvalit.“⁸²

Jádro jeho kritiky je však soustředěno na třetí „dogma“ - na nezainteresovaný estetický postoj. Dle Berleanta velká část současného umění záměrně odmítá tuto doktrínu a propaguje aktivní participaci oceňujícího. Nicméně tento požadavek aktivní participace lze identifikovat i v tradičním umění – „aktivní rozeznání a zapojení jsou požadavkem všech maleb, od tradičních krajinomaleb a portrétu k současným Barevným polím a Minimalistickému umění, kde vzdálenost a směr pozorovatele, stejně jako jeho aktivující oko, uvádějí síly malby v pohyb“.⁸³ Obdobný požadavek pak platí i pro ostatní umění. Na základě této evidence Berleant považuje estetiku nezainteresované tradice, za přežitý historický stupeň teoretického vědění, který neodpovídá dnešní situaci a dnešním zkušenostem s uměním, ale i mimouměleckým estetickým.

Tudíž je jak nezdůvodnitelný, tak zbytečný a je třeba ho nahradit inkluzivnější a přijatelnější alternativou, zformovanou na zcela odlišných liniích myšlení, než na tradici 18. století. „Taková teorie by měla nejprve rozeznat, že umění se nesestává z objektů, ale ze situací ve kterých se zkušenosti dějí a které často, ale ne vždy zahrnují identifikovatelné objekty. Tato situace je spojené pole interagujících sil zahrnujících vnímatele, objekty nebo události, kreativní iniciativy a výkony nebo aktivace různého druhu“.⁸⁴ A „umělecké objekty nejsou nutně odlišným druhem od jiných objektů. Spíše mají rysy, které na základě jejich vlastností (jejich kvalit, míry, vnitřních vztahů) činí takové objekty mimořádně efektivní pro fungování v estetických situacích“.⁸⁵ Hlavní dva principy takové alternativní teorie vidí Berleant v principech souvislosti (*continuity*)

⁸² Berleant, Arnold: *Historicity of Aesthetics II.*, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 26. No. 3, 1986, s. 198.

⁸³ Tamtéž, s. 199.

⁸⁴ Tamtéž, s. 200.

⁸⁵ Tamtéž, s. 201.

a zapojení/pohlčení. Princip souvislosti či nevytrženosti vidí umění jako zapojené v plném rozsahu individuálních a kulturních zkušeností, do plného rozsahu lidského tvoření, do širšího sociálního a kulturního kontextu, který ale na druhou stranu zachovává identitu umění jako výše zmíněné situace. Druhým principem je princip zapojení, který zdůrazňuje aktivní a participující povahu estetické zkušenosti.⁸⁶ Takováto teorie nám může dle Berleanta pomoci obnovit kontakt i s uměním minulosti. Přijmout takové vysvětlení znamená pochopit umění v jeho bohatosti, neseparované od zkušenosti vnímatele a porozumět jak umění ovlivňuje lidskou kulturu.

Carlson tuto alternativní teorii napadá, tvrdíce, že Berleantovy argumenty proti třem dogmatům tradiční estetiky selhávají a zdánlivě překvapivě dodává, „skutečnost, že selhávají je dobrá věc – dobrá pro naše oceňování umění, dobrá pro estetiku a i dobrá pro Berleantovu vlastní pozici“.⁸⁷ Proti jednotlivým Berleantovým útokům na zmiňovaná tři dogmata staví vlastní protiargumenty. Carlson argumentuje, že pokud by Berleantovy argumenty konstituovaly vyvrácení prvního „dogma“, tak bylo vyvráceno již dávnými formami umění jako drama, poezie atd., ale především „že toto dogma se netýká objektů jako takových, ale spíše skutečnosti, že umění zahrnuje formální „objekty oceňování“, kteréžto formální objekty mohou být procesy, aktivity, gesta, tzn., různorodé druhy událostí, které tradičně konstituovaly ohniska oceňování v mnoha uměleckých formách. Proto, Berleantovy argumenty mívají teoretickou podstatu prvního dogma“.⁸⁸

Dle Carlsona mají umělecká díla zvláštní status, neboť „díla jako *Čekání na Godota* a Duchampova *Fontána* nebyly pouze vytvořeny, ale což je důležitější, jsou i nadále oceňována. Kdyby zde nebyl zvláštní status umění, nepokračovali bychom v uvažování Beckettova „zdánlivě nesmyslného opakovaného zdůrazňování banalit“, ani bychom nebyli zaujati Duchampovými neuctivými gesty“.⁸⁹

K třetímu a teoreticky nejzásadnějšímu „dogma“ Carlson podotýká, že zde není žádný nutný konflikt mezi oceňováním vyžadujícím aktivní participaci a nezainteresovaností – např. Stolnitz, jak jsme již viděli výše, popisuje oceňování jako vědomé, ostražitě a energické. Z těchto důvodů Berleantovy teze selhávají a dle Carlsona je to dobře, neboť bychom jinak, neměli nic zvláštního a tudíž nic estetického.

⁸⁶ Takovéto zapojení je mnohoúrovňovou aktivitou - vnímavostní, vědomou, fyzickou, sociální, kulturní.

⁸⁷ Carlson, Allen: *Aesthetics and Engagement*, *British Journal of Aesthetics*. Vol. 33. No. 3, 1993, s. 220.

⁸⁸ Tamtéž, s. 221.

⁸⁹ Tamtéž, s. 222.

Ani bychom neměli teoretické prostředky jak odlišit estetické od neestetického, ani pro identifikaci či vytyčení estetického pole. Buď tedy musíme dodat nové dogma definující estetiku nebo stojíme tváří v tvář konci estetiky. Berleant se zdá sledovat první variantu, sledující nové teoretické vysvětlení povahy estetického, ale Carlson protiargumentuje, že „estetika zapojení“ vysvětlení povahy estetického spíše předpokládá, než poskytuje, neboť každý z komponentů jeho teorie, tzn., „aktivita, oceňování, zkušenost i zapojení/účasť samo, je modifikováno adjektivem „estetický“ a proto je předpokládáno již být estetickým, předtím než slouží jako komponent teorie“.⁹⁰ Berleant dle Carlsona směřuje dvě úrovně teorie – metateorie (3 axiomy tradiční estetiky – Kuhnovskými slovy paradigmata) a aplikované teorie, se svými normativními následky (estetika zapojení, ale i např. institucionální teorie – kompetitivní teorie v rámci jednoho paradigmatu). Berleantova pozice pak má relativně malou meta-teoretickou sílu a tudíž se mýjí s centrálními otázkami estetické teorie.

V odpovědi na Carlsonovu kritiku Berleant nicméně tvrdí, že požadavek nějakého konečného důkazu, ospravedlňujícího novou teorii je mylný, neboť jeho argumenty jsou odvozené induktivně z praxe světa umění než logicky z teoretických principů.⁹¹ Mohli bychom dodat, že se tím snaží vyhnout předřazování teorie před fakta a praxi. Berleantova první námitka míří právě proti tzv. objektivizaci, proti pojímání objektu jako formální konstrukce, oddělitelné z estetického pole, spíše než proti objektům samým. K druhému dogmatu Berleant poznamenává, že je-li např. Duchampova *In Advance of Broken Arm* něco zvláštního, tak zvláštní může být vše a není zde nic, co by odlišovalo umění od čehokoliv jiného. Ke třetí Carlsonově námitce podotýká: „Tradice prohlašuje, že estetické dlí v distinktivním stavu myslí, kontemplativním postoji, který spočívá na prvních dvou dogmatech objektivizace a separace. Estetické zapojení/účasť je zcela odlišné. Je tělesné stejně jako psychologické, totální participace lidské osoby jako části pole uvnitř, kterého je oceňování spojitě s dalšími faktory, které zahrnují centrum soustředění, kreativní, tvůrčí faktor a performativní dimenzi“.⁹² Ale jádro Carlsonovy kritiky leží v nezbytnosti „dogmat“ či metateorie, bez níž bychom nemohli vytyčit estetické pole ani disciplínu samotnou. Berleant tvrdí, že mimo dvou nabídnutých řešení – nová teorie či opuštění estetiky, jeho

⁹⁰ Carlson, Allen: Aesthetics and Engagement, *British Journal of Aesthetics*. Vol. 33. No. 3, 1993, s. 225.

⁹¹ Berleant, Arnold: The Persistence of Dogma in Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52. No. 2, 1994, s. 237–239.

⁹² Tamtéž, s. 238.

úsilí míří k další alternativě. „... spíše přepracovat tradiční estetiku způsobem, který pohltní její vhledy uvnitř většího rámce, který nahradí nezainteresovanost zapojením, separací spjitostí a zúžení estetické hodnoty její pronikavostí. Nepřeji si opustit estetiku, ale její udržení nevyžaduje uchovávání estetiky nezainteresovanosti 18. století“.⁹³

Následovně Allen Carlson, upozorňuje, že jeho výhrady se ani tak netýkají obsahu Berleantem představené pozice, jako spíše filosofické metodologie. I kdyby někdo přijal Berleantův způsob argumentace směrem z praxe k teorii, přesto nemusí souhlasit ani s jedním z jeho závěrů, neboť Berleant neargumentuje o teorii umění, ale spíše proti paradigmatické verzi estetiky a tato snaha o přepracování „staré“ estetiky na základě dnešních trendů v umění selhává, neboť pokud přiznáme přesun současného umění mimo estetično, pak „pokoušení se rozvinout novou nebo restaurovanou teorii estetického na základě takového umění je poněkud podobné jako se pokoušet rozvinout novou teorii imitace na základě umění, které se přesunulo mimo imitaci nebo novou teorii krásy na základě umění, které se přesunulo mimo krásu“.⁹⁴ Tudíž, pouhým přesunutím praxe umění mimo nezainteresovanost, nelze stejně tak lehce přesunout i estetiku, ledaže by byla natolik radikálně přepracována, že bychom v ní původní disciplínu ani nepoznali. Neboť estetika a nezainteresovanost (jako definující rys estetična) jsou vzájemně spojeny mnohem blíže než s uměním. Opuštěním nezainteresovanosti ztratíme i estetické oceňování, zkušenost.

Soustředme se nyní na hlavní motiv Carlsonovy kritiky, a to, že kdybychom neměli alespoň jedno a to především třetí dogma či axiom, nemohli bychom vymezit estetické pole. Srovnajme však toto upozornění s tím, co jsme se zatím dozvěděli o jeho chápání krás přírodních prostředí a jeho pojetí environmentální estetiky. Celkem znatelně tu dochází k jisté ambivalenci. Neboť na jedné straně chápe Carlson nezainteresovanost jako příliš zužující, jako pouhou izolaci předmětu ze svého prostředí a nevnímá, jak bychom mohli říci s Edwardem Bulloughem „pozitivní stránku (potenciál) vytvoření zkušenosti na novém základu, jenž vznikl inhibičním působením

⁹³ Berleant, Arnold: The Persistence of Dogma in Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52. No. 2, 1994, s. 238.

⁹⁴ Carlson, Allen: Beyond the Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52. No. 2, 1994, s. 240. Jak by řekl A. C. Danto – imitace stejně jako tematizování hranic estetického pole - je jedním z predikátů světa umění.

distance.⁹⁵ Na druhé straně pak propaguje potřebu tohoto metateoretického nástroje. Carlson jak se zdá, nahrazuje specifičnost estetického postoje v případě přírodního prostředí objektivizujícím zrakem vědy. Tuto rozpornost však Carlson neřeší a tudíž i obchází vysvětlení estetického oceňování. Podržme na chvíli tento postupný krok v mysli a zkusme zjistit, jaký předpoklad za tímto nahrazením stojí.

Tvrzení, že „vhodné“ estetické oceňování je závislé na vědeckých kategoriích nelze přijmout ani z důvodu, na který poukazuje Eddy M. Zemach,⁹⁶ a to, že identifikaci objektů předchází naše zájmy. Ptá se: „Jaké jsou podmínky identity fyzických věcí“?⁹⁷ Když nás hora „udeří“ estetickou kvalitou (např. majestátnost či zdánlivě neestetickou vlastností jako je prudkost jejích svahů)⁹⁸ zaměřujeme se na zcela jiné rysy než při geografickém či geologickém zkoumání. Ze zaměření bude vyplývat i „potencionálně“ jiná identita hory, oproti hoře pojmenované a identifikované ve fyzikálních termínech.⁹⁹ Zemach píše: „Ve skutečnosti zde máme dva rozdílné, stejnou měrou materiální, částečně se překrývající objekty: kus mramoru a sochu Venuše. Mramor se nemusí podobat Venuši, socha Venuše nemusí být z mramoru. Tyto dvě věci, socha a kus mramoru mají rozdílné esenciální vlastnosti, podle kterých je identifikujeme: oceňujeme z rozdílných důvodů. Částečně se překrývají, to však není důvod považovat jeden z nich za pouhou vlastnost toho druhého“.¹⁰⁰ Zaměňme sochu Venuše a kus mramoru za horu vnímanou jako fyzikální strukturu a naopak jako estetický objekt a uvidíme, že oba objekty mají rovnocenný ontologický status.¹⁰¹

⁹⁵ Srov. Bullough, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11.

⁹⁶ Zemach, Eddy M.: Neexistuje identifikace bez hodnocení, *Co je to umění*. Kulka T., Ciporanov D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 219–236.

⁹⁷ Tamtéž, s. 223.

⁹⁸ Srov. Sněžka z pohledu ze Studniční hory.

⁹⁹ A i když se Zemach se později vyjadřuje o „kantovsko-romantickém“ mýtu, který chápe umělecká díla jako bez účelu, tvrdí, že umělecká díla účel mají a to uspokojení estetického zájmu, v podstatě nevyvrací naše použití v souvislosti s kritikou Carlsona. Estetický zájem, totiž, jako směřování pozornosti k objektu pro něj samotný, tzn. jako variantu „minimálního pojetí estetična“. Srov. Zemach, Eddy M.: Neexistuje identifikace bez hodnocení, *Co je to umění*. Kulka T., Ciporanov D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 228. K minimálnímu pojetí estetična lze srov. Seel, Martin: *Aesthetics of Nature and Ethics*, *Encyclopedia of Aesthetics* (Voll. II.). Kelly M. (ed.), Oxford: Oxford UP, 1998, s. 341.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 226.

¹⁰¹ Podpořme toto tvrzení ještě několika větami: představme si horu, její fyzikální vlastnosti se nezmění ať již je zataženo nebo svítí, ale naše estetické vnímání se změnit může či srovnáme vrchol Sněžky na počátku 17. stol., kdy na něm nic nestálo, s dobou, kdy na ní stála pouze kaple Sv. Vavřince a s vrcholem skutečným, kdy s kaplí sousedí něco, tak „parádního“, jako je Polská bouda. Lze se zamyslet, jestli druhý případ proměňuje identitu „původní“ Sněžky jako (potencionálního) estetického objektu, oproti třetímu. Mimo jiné tento přesah má velkou důležitost pro zamýšlení se, jakým způsobem ještě urbanizovat

Tohoto překrývání identit objektů dle našich zájmů si z poněkud jiné strany všímá i Gary Stahl. Uvažme Waltonovy kategorie umění, které se Carlson snaží přetransformovat pro aplikaci na přírodní prostředí. Všimněme si, že Waltonovo stanovisko je v jistém smyslu rozvedením Sibleyho teze¹⁰² o estetických a neestetických vlastnostech.¹⁰³ Sibley poukazuje na to, že estetické pojmy (jejichž použití vyžaduje uplatnění vkusu, vnímavosti estetického rozlišování), jsou vždy závislé na neestetických (jichž může užívat kdokoli s normálníma očima, ušima a inteligencí). Neboli mluvíme-li o tajemné krajině, tak tato tajemnost bude vždy vysvětlována skrze odkaz k nějakému neestetickému rysu. Gary Stahl¹⁰⁴ si všímá určitého napětí mezi touto názorovou pozicí a jiným Sibleyho výrokem „ačkoli estetická citlivost není zahrnuta ve vidění, že figura je daleko vlevo na obrázku, je zahrnuta ve vidění, že je příliš daleko vlevo pro vyváženou kompozici, nebo že je tak dalece vlevo, že rozptyluje dramatickou intenzitu. Vysvětlování proč má práce estetický charakter, dokonce i tam, kde zdůvodnění zahrnují uvádění pouze neestetických rysů, vyžaduje estetické rozlišování“.¹⁰⁵ To znamená, že neestetické termíny nemohou být identifikovány jako relevantní estetickým výrazům bez estetické citlivosti a tím prvně zmíněný Sibleyho výrok nenastane. Abych viděl nějaké N¹⁰⁶ relevantní jako A, musím ho A rozlišovat, tudíž N označím A výrazem. Tyto obtíže dle Stahla tkví v nevyjádřeném ontologickém předpokladu, který bere kvantifikovatelné a vědecké jako něco více reálného než kvalitativní a estetické. Zdá se, že ke stejné situaci dochází i u Carlsona, neboť máme oceňovat věci, „jaké opravdu jsou“ a to na základě kategorií daných přírodními vědami a až druhotnou částí jeho oceňování je responsivní složka.¹⁰⁷ Vraťme se, ke Garymu Stahlovi, který ukazuje, proč je toto nepřijatelné a jaký nepřiznaný předpoklad za tím stojí. A to ontologický

krajiny, aby v nich zůstával „genius loci“. Samozřejmě, že se nevyhneme sporným a hraničním případům (Ještěd).

¹⁰² Sibley, Frank: Estetické pojmy, *Umění, krása, šeredno*. Zuska, Vlastimil (ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 23–48.

¹⁰³ I když poté oba docházejí ke zcela jiným závěrům – srov. Waltonovo filosofické tvrzení a Sibleyho nedefinovatelnost estetických pojmů.

¹⁰⁴ Stahl, Gary: Sibley's „Aesthetic Concepts“: An Ontological Mistake, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 29. No. 3, 1971, s. 385–389.

¹⁰⁵ Sibley, Frank: Aesthetic and Nonaesthetic, *The Philosophical Review*, Vol. 74, No. 2, 1965, s. 141. In Stahl, Gary: Sibley's „Aesthetic Concepts“: An Ontological Mistake, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 29. No. 3, 1971, s. 386.

¹⁰⁶ Zde N – znamená neestetické a A – estetické.

¹⁰⁷ Vhodné estetické oceňování např. Děčínského sněžníku by se mělo odehrávat na základě znalostí jeho vzniku, vědomí eroze a zvětrávání prstence pískovcových skal v horních partiích tohoto vrcholu, kterému dávají tvar a kategorii stolové hory, vědomí březových porostů na jejich úbočích – tzn., jaké estetické vlastnosti Děčínský sněžník má je dáno jeho neestetickými vlastnostmi a kategoriemi, které popisují „jaký opravdu je“.

model, který postuluje základní „fyzikální“ vrstvu reality jako neestetickou a chápe fyzikální stanovisko jako ukazující nám realitu a věci „jaké skutečně jsou“ způsobem, který „není v žádném způsobu závislý na naší osobní zkušenosti, kulturním pozadí a vzdělání, emocionální citlivosti, filosofickém rozhledu, atd.“¹⁰⁸ Dle Stahla, nemůžeme začít s chápáním světa v počátečním dualismu, ve kterém jsou já a svět (jako fyzikální svět) neutrální data a až následně jej vysvětlovat odvozováním jejich interakcí. Fyzikální pohled je pouze jedním ze způsobů, ve kterých se potencionálně určitelný svět vsutku ustanovuje. Stahl, s odkazem na Aldricha tvrdí: „že věci mohou být viděny jako fyzikální objekty nebo jako estetické objekty, a tyto (typy objektů) jsou kategoriální aspekty věcí objevující se pod různými formami pozornosti, a celá prvotní povaha věcí, jednoduše zaznamenaná v neutrálním poli, se může zdát a být vyjádřena pod jedním z těchto aspektů nebo pod jiným a žádný z těchto aspektů nemá ontologickou prioritu nad jiným, ale jsou speciálními způsoby, jak jsou stanovitelné věci určeny druhy zkušenosti a vyjádření.“¹⁰⁹ Poznamenejme, že Hepburn upozorňuje na koncept ontologické parity¹¹⁰, který neupřednostňuje jeden bod pohledu před druhým, reálné před imaginárním apod. Toto napětí mezi pravdivostní objektivací a ontologickou paritou se mu zdá charakteristickým pro estetické pole krás přírody.

Spojíme-li tyto dvě výše zmíněné výtky – vyhnutí se konstitutivnímu rysu či metateorii estetického pole a zároveň odvozování estetického z kategorií „původního/reálného“ světa¹¹¹, lze nahlédnout, že Carlsonův koncept oceňování, přes mnohé užitečné a zajímavé vhledy, buď míjí estetické pole nebo zůstává na jeho hranicích s omezenou explanační silou, co se týče estetické zkušenosti přírody i estetického oceňování přírodních prostředí. Ostatně i Carlson sám přiznává, že jeho oceňování, „ačkoli nezakresluje přírodu samu, jak to dělá objektový a krajinný model,

¹⁰⁸ Stahl, Gary: Sibley's „Aesthetic Concepts“: An Ontological Mistake, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 29. No. 3, 1971, s. 388. Se Zemachem by šlo říci nezávisle na našich zájmech.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 388. Dodejme, že ustanovení nějakého kauzálního řetězce (Sibley, Walton, Carlson) sdílení tohoto ontologického předpokladu by zřejmě zjednodušovalo Waltona, neboť jeho práce vznikla v r. 1970, za znalosti konceptu „světa umění“, institucionálních a dalších vztahových teorií (ačkoli většina příkladů, které využívá, jim předcházela). Tzn., jak se nám zdá, jeho zmiňované kategorie umění se ustavují z atmosféry teorie světa umění, tzn. ze stejné ontologické roviny (vysvětlení kruhem, ale informativní). Naopak Sibley, a jak se nám zdá, nejsilněji právě Carlson, transponují vysvětlení roviny neestetické (fyzikální) do roviny estetické.

¹¹⁰ Srov. Hepburn, Ronald W: Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature, *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), Cambridge University Press, 1993, s. 79.

¹¹¹ Což je zajímavé, neboť Carlson několikrát zmiňuje, že příroda je přírodou pro nás (*for us*), ale tento rozpor mezi touhou oceňovat přírodní objekty a prostředí „jaké opravdu jsou“ dále neřeší.

lze se domnívat, že poněkud zkresluje naše oceňování přírody. Jeho důraz na vědecké znalosti tvoří takové oceňování vysoce kognitivním a může být odsouzen jako příliš intelektuálně kvalitativní.¹¹²

Druhou osu kritiky soustředíme na aplikovatelnost této teorie. I když prakticky Carlsonovo pojetí poměrně pozorně sleduje naši vlastní evidenci a popisuje mnoho případů našeho oceňování přírodního prostředí, tak se jeho aplikovatelnost problematizuje z hlediska vymezení relevantních znalostí – nespecifikuje co je vědeckou znalostí a co je znalostí „zdravého rozumu“, ani rozdíl mezi nimi či relevanci jejich využití. Tím pádem umožňuje volnou interpretaci svého modelu, který se bude nalézat mezi znalostí průměrně vzdělaného člověka a např. docentem z oboru mikrobiologie. Z toho plyne otázka, která z těchto znalostí bude ta pravá a nakolik jeho model kategorizace bude rigidní nebo na druhou stranu univerzální. S tím se pojí i další konkrétnější otázky jako jsou problémy kompetitivních hypotéz, změny vědeckých paradigmat (Kopernikovský zvrát, Heisenbergův princip neurčitosti, přijatelnost Lamarckovské teze apod.)¹¹³ a s tím obecný problém věd založených na indukci, tedy problém falzifikace v Popperovském smyslu – pokud přijmeme jeho stanovisko, že vědecké teorie jsou pouze (prozatím) nefalsifikované hypotézy, pak se předpokládá, že ukazují přírodu takovou, jaká skutečně je, stává vysoce problematickým. Na závěr se vynořuje otázka po relevanci takové znalosti, co by předporozumění. Na obdobný problém poukazuje i James Elkins, který se ve své knize *Proč lidé pláčou před obrazy?* ptá po důvodu, proč ve většině dnešních lidí obrazy nezanechávají žádnou hlubší citovou odezvu. Na základě dopisů diváků, kteří se rozplakali před obrazy, se snaží přijít na to, co náš pláč před obrazem znamená. Elkins dále připomíná, že většina teoretiků či historiků umění se nikdy před obrazem nerozplakala. Jejich teoretické vzdělání jim brání v jejich bezprostředním, hlubokém prožitku uměleckých děl. „Když se dnes jedu podívat na nějaký slavný obraz, snažím se na toto setkání připravit Něco si o díle přečtu a udělám si pár poznámek, takže před obrazem potom předstupuji vybaven informacemi a otázkami. Tento přístup se většinou ukáže jako prospěšný a pokud si

¹¹² Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, 2000, s. 6.

¹¹³ Příběh člověka a změny jeho situovanosti ve světě - epochy „bezpřístřešnosti“ či naopak epochy „zabydlenosti“ vzhledem ke zlomům náboženských či vědeckých paradigmat popisuje Martin Buber v knize *Problém člověka*. Srov. Kopernikovský heliocentrický obrát jako zborcení představy, že jsme „středobodem“ vesmíru, Heisenbergův princip neurčitosti jako znejistění možnosti objektivního pozorování jevů či návrat Lamarckovské teze jako protikladné paradigmatu molekulární biologie. K poslednímu srov. *Respekt* 18/2011, s. 46–51.

udělám průzkum předem, získám bohatší zkušenost. Pokaždé však musím zaplatit malou bolestnou daň. Každý postřeh, který si přečtu v knize, působí trochu jako slabé sedativum, jež obrušuje ostré hrany autentické zkušenosti“¹¹⁴ Obdobně není jisté, že biolog či geolog zažijí bohatší estetickou zkušenost, neboť jejich pojmová vybavenost jim takovou zkušenost může zužovat či znesnadňovat.

5.9 Kritika Malcolma Budda

Další z významných environmentálních estetiků Malcolm Budd se ve svých esejích mimo vlastní koncepce zabývá také kritikou environmentální estetiky Allena Carlsona. Souhlasí spolu, že příroda by se neměla oceňovat pouze formalisticky, ani subsumovat pod modely oceňování umění, neboť příroda není artefaktem. Dle Budda Carlsonova alternativa bude aplikovatelná, pokud budou platit dvě výše zmiňované teze Kendalla Waltona (4. 6.) i v přírodě. Budd dodává, že ačkoli lze oceňovat přírodní jednotlivosti pouze v těch nejobecnějších kategoriích (např. přírody samotné) a ne např. jako příklady druhů, které exemplifikují děje se tak zřídka a oslabovalo by to estetické oceňování přírody. Většinou přírodu oceňujeme v obecnějších kategoriích (např. květina) místo specifitějších (např. střevočivník pantoflíček).¹¹⁵ Většina našeho oceňování se tak odehrává někde uprostřed mezi úplnou konkretizací a úplným zobecněním. Toto poukazuje na zásadní problém přenesení Waltonových tezí do přírody nebo spíše problém přenesení jeho filosofické teze. Protože pokud může být přírodní jednotlivina oceňována pod různými kategoriemi - „co určuje, které pojetí či koncepty přírody jsou správnými pojetími, pod kterými přírodní jednotlivost má být vnímána?“¹¹⁶ Nekategoriálně-relativní interpretace vyžaduje, aby přírodní věc nespadala do mnoha různých kategorií, ve kterých bude zakoušena jako mající neslučitelné estetické vlastnosti. Ale přírodní jednotlivost spadá pod mnoho různých konceptů, a kvality přírodních jednotlivostí jsou ovlivněné jak úrovní pozorování (oko, lupa, mikroskop), tak vzdáleností pozorovatele od objektu nebo bodem pohledu. Mimo to samy přírodní věci procházejí změnami, mění se v čase a tím se proměňují jejich estetické kvality. Přenos Waltonových tezí se tedy dle Budda musí přizpůsobit zásadnímu rozdílu mezi uměním a přírodou, který je spojený s rozdílem, jak fungují kategorie umění a přírody při určování estetických vlastností a hodnoty objektů, které

¹¹⁴ Elkins, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*, Praha: Akademia, 2007, s. 79.

¹¹⁵ Luční květina, vyskytující se v České republice, patří do čeledi orchidejí.

¹¹⁶ Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 96.

jim náležejí. Kategorie přírody nemají funkci částečného určení opravdových estetických vlastností přírodních jednotlivostí, jakou je tomu v případě umění. „Estetické oceňování přírody je tímto vybaveno svobodou odepřenou uměleckému hodnocení: ve vrstvě přírodního světa jsme svobodni rámovat elementy, jak se nám líbí, přijmout každou pozici nebo pohyb jakýmkoliv způsobem, v jakoukoliv část dne či noci, v jakýchkoliv atmosférických podmínkách a použít jakoukoliv smyslovou modalitu, bez vzniku obavy z nepochopení“.¹¹⁷

Kategorie přírody na rozdíl od kategorií umění nediskvalifikují některé smyslové přístupy k objektu. Pokud je vhodné estetické oceňování objektu takové, které odhaluje jaké má estetické kvality a hodnotu, pak obecně, dle Budda, nelze tvrdit, že existuje vhodné estetické oceňování přírody. Ve smyslu v jakém lze nalézt estetické kvality a estetickou hodnotu v umění, takové kvality či hodnotu v přírodě nenalezneme. Estetickou hodnotu jednotlivosti, lze pochopit jako: „souvztažnou konkrétní časové části nebo stadiu ve vývoji přírodní jednotlivosti, smyslovému režimu a úrovni a způsobu pozorování a percepčnímu aspektu“.¹¹⁸ Jestliže, se ale toto nepovede, pak je hodnota přírodní jednotlivosti nejasná. „Jaké jsou estetické kvality a estetická hodnota konkrétní galaxie jako galaxie, planety jako planety, hory jako hory, mraku jako mraku, řeky jako řeky, manga jako manga?“¹¹⁹

Budd končí promýšlení současných modelů estetického oceňování přírody¹²⁰ závěrem, že ukazuje-li se každý z těchto modelů jako neadekvátní, otázkou je co by mělo zabrat jejich místo. Jeho odpovědí je: Nic. Pátrání po takovém modelu nazývá chimérickým. Oproti umění, kde lze odlišit esteticky relevantní aspekty, od těch bez této relevance, soustředit se na ohniska estetické významnosti apod., tak v případě přírody takovou znalost nemáme. Není třeba mít nějaké zvláštní znalosti, odlišování, co je esteticky významné a co není, neboť jsme svobodni uvažovat přírodní jednotlivosti sami o sobě či naopak v jejich širším kontextu apod. V přírodě ani nenalezneme omezení, jaký režim vnímání zapojit či jaké akce vykonávat.¹²¹ Hledání modelu správného estetického oceňování, dle Budda, reflektuje nedostatek rozpoznání svobody, která je charakteristickým znakem estetického oceňování přírody a mnohem více zapojuje

¹¹⁷ Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of nature. Essays on aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 108.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 109.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 109.

¹²⁰ Modelů zmiňovaných v pozn. 37.

¹²¹ Oproti umění, kdy obcházíme sochu a na malbu se díváme, z takové vzdálenosti, abychom ji viděli ostře a aby se nám např. v případě olejomalby neleskla apod.

vnímatele než v případě umění.

6. Malcolm Budd

6.1 Úvod

Nicméně, sám Budd představuje svůj model oceňování – a to přírody jako přírody. Lze se tedy ptát, jaký je rozdíl mezi jeho pojetím a modely, které výše zamítl a co jeho pojetí představuje nového.

6.2 Estetické oceňování přírody jako přírody

„Co znamená oceňovat přírodu esteticky? Existuje něco jako estetické oceňování přírody? Tyto počáteční otázky se vztahují na jedné straně k objektu oceňování a na straně druhé k typu oceňování. Objektem je příroda a typ oceňování je estetický“.¹²² Odpověď na tyto otázky musí zajistit vymezení hranic přírodního pole a zároveň vysvětlit, co konstituuje estetické oceňování položek v tomto poli. Dle Budda od sebe nelze oddělovat propojené části odpovědi. Vymezit hranice přírody lze pouze s ohledem na účel, pro který je tato distinkce tvořena. A naopak typ estetického oceňování musí být soustředěn do těchto hranic – tím myslí Budd estetické oceňování přírody jako takové, protože ne každá estetická zkušenost dosažitelná v přírodě je příkladem estetického oceňování přírody. Proto např. není estetickým oceňováním přírody potěšení ze vzoru sněhové vločky, pokud nepovažujeme tento vzor za přírodní produkt, ale jako čistý vzor.¹²³ Dále Budd uvádí i jiné případy estetického oceňování přírody. Lze ho pochopit také jako estetické oceňování čehokoliv dostupného v přírodě (např. oceňovat pěkný tvar kamene, protože se nám hodí do skalky) nebo jako oceňování formálních kvalit přírodní věci (tvaru, barevnosti apod.). Budd však zakončuje tvrzením, že jako je estetické oceňování umění oceňováním umění jako umění, tak by estetické oceňování přírody mělo být pochopeno oceňování přírody jako přírody.

6.3 Myšlenka/Idea přírody

„Ale pokud estetická reakce něčemu přírodnímu konstituuje estetické oceňování přírody pouze, jestliže je tato odpověď odpovědí přírodě jako přírodě, co je míněno přírodou a jak by měla být idea přírody, tak jak figuruje v estetickém oceňování přírody

¹²² Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 1.

¹²³ V kantovském smyslu – jako čistá forma účelnosti bez účelu.

správně myšlena?“¹²⁴

V této části se Budd snaží vymezit první část otázky předchozí podkapitoly. V jistém smyslu lze říci, že vše je součástí přírody, pak je ale třeba rozlišovat uvnitř této všeobjímající kategorie. Co všechno tuto kategorii tvoří? „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.“¹²⁵ Příroda se skládá z individuálních přírodních věcí, které se k sobě vztahují, a které se mezi sebou vzájemně ovlivňují skrze působení přírodních sil. Budd zde začíná rozlišovat mezi přírodním a nepřírodním, ale není to tak jednoduché. Co je lidmi stvořené není přesným opozitem přírodního. Např. děti jsou člověkem stvořeny biologickým procesem a jsou jak lidským artefaktem (*self-artefact*), tak přírodním druhem. Navíc lidské tělo se vyvíjí podle stejných principů jako jakýkoliv jiný živý organismus. Opozitem k přírodnímu je tedy artefaktuální (tedy něco, co je vytvořené lidskou dovedností, rozumem apod.), ačkoli tuto distinkci může komplikovat skutečnost, že objekty mohou být částečně přírodní, částečně artefaktuální apod.

Budd tvrdí, že je třeba odlišit oceňování přírody jako přírody od jejího oceňování jako artefaktu, potažmo od jejího oceňování jako uměleckého díla. Taková zkušenost, ačkoli by byla estetická a směřovaná k přírodě, by spadala mimo estetické oceňování přírody. Důležitou odlišností mezi uměním a přírodou, se mu zdá tato: „zatímco dva úplně podobné objekty stejného přírodního druhu, např. dva nerozlišitelné melouny, slunéčka sedmítečná nebo pstruzi, musí mít stejnou estetickou hodnotu (v sobě samých), tak dva úplně stejné (umělecké) objekty, jak bylo často upozorňováno, se mohou lišit v uměleckém významu s výsledným rozdílem v umělecké hodnotě“.¹²⁶

6.4 Ne-původní příroda

¹²⁴ Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 2.

¹²⁵ Tamtéž, s. 3.

¹²⁶ Tamtéž, s. 6. Není to tak zřejmé – v případě umění tato různá hodnota může platit - Kategorie umění – vnímání v různých kategoriích, které rysy budeme vnímat jako standardní, kontrastandardní a proměnlivé, obdobně lze tvrdit, že vnímání díla je závislé na jeho historickém kontextu či atmosféře teorie „světa umění“ (A. C. Danto). Nicméně, v případě přírody se zdá, že Budd nerozlišil mezi živými a neživými přírodními objekty – zatímco v případě takovýchto izolovatelných objektů jako v jeho příkladě, jeho poznámka zřejmě platit bude (což ho dovádí opět k objektovému modelu), v případě zasazení např. stromu do širšího kontextu, krajiny, přírodního prostředí, se jejich hodnota může proměnit v závislosti na expresivních kvalitách vyvolaných vztahem k tomuto kontextu, jak poukazuje Hepburn.

Velká část přírody byla a je ovlivňována lidstvem. Tento vliv je někde více, někde méně znatelný. Proto je naše zkušenost přírodního světa často smíšená. „Je směsí estetického oceňování přírody jako přírody s dodatečným elementem, proměnlivého charakteru, založeného na lidském designu, záměru nebo aktivitě.“¹²⁷

Ale i když není přírodní jednotlivost často ve svém původním stavu, lokalitě nebo vznikla jako zamýšlený či nezamýšlený výsledek lidské aktivity¹²⁸ nebo je obklopená nepřirodními objekty, nezabraňuje jí to být esteticky oceňovanou jako přírodní a toto oceňování nemusí být smíšené. Lze se soustředit pouze na to, co je přírodní. Např. v zoo nemůžeme oceňovat zvíře v jeho přirozeném prostředí, ale to neznamená, že ho budeme oceňovat jako uvězněné zvíře. Spíše se budeme snažit ignorovat jeho okolí a oceňovat zvíře samotné. Podobný je i další Buddův příklad – fontána. Při pohledu na fontánu se nedíváme na přírodní stav či lokalitu, ale můžeme oceňovat některé z vnímatelných vlastností vody – tekutost, způsob zachytávání světla apod. Obvykle jsme tedy konfrontováni s prostředím, které různým způsobem zahrnuje umělost. Dle Budda estetické oceňování přírody, pokud má být čistým oceňováním přírody jako takové, by mělo být vyjmuté z jakéhokoliv lidského schématu uloženého na přírodu. Nemělo by se tedy zabírat nepřirodními částmi oceňovaných scén, situací, objektů, událostí atd.¹²⁹

6.5 Odpovídání přírodě jako přírodě

„Ale pokud je estetické oceňování estetickým oceňováním přírody jako přírody, co je míněno odpovědí přírodě jako přírodě?“¹³⁰ Dle Budda existují dva způsoby, vnitřní a vnější pojetí, jak lze této odpovědi rozumět.

Vnější pojetí je dáno slabým čtením tohoto výrazu a chápe tuto odpověď pouze v negativním tvaru, tzn. odpověď přírodě jako přírodě je odpovědí čemukoliv, co není

¹²⁷ Budd, Malcolm: *The aesthetic appreciation of nature. Essays on aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 7.

¹²⁸ Za sporný příklad zamýšlených lidských aktivit můžeme považovat genetické manipulace s organismy. Takové organismy by bez lidského přičinění nevznikly, ale bez přirozeného metabolismu, který mají stejný pozměněné i nepozměněné organismy daného druhu, by nebyly schopny existovat.

¹²⁹ Zde již začíná vyvstávat problematická teze Buddova pojetí. Problematická protože poměrně dost často nejsme schopni odlišit, co již je přírodní a co ještě není. Opět je toto rozlišení možné spíše u izolovatelných objektů. Ale považme např. hlavní hřeben Velké Fatry – louky, luční květiny, vápencové skály, obklopené klečí či borovicemi – jehož současná podoba nevznikla zcela přírodně. Vrcholové luční partie hlavního hřebene byly utvářeny pastevectvím prováděným v 15. až 17. století. Čisté oceňování nebere v potaz vztah kultury (v antropologickém smyslu) a krajiny.

¹³⁰ Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 9.

protikladné přírodě (takže, ne např. umění nebo artefaktu). Toto vnější pojetí přejímá dvě formy – ne-uměleckou a anti-uměleckou. V ne-umělecké formě pozorovatel sleduje objekt a je lhostejný k jeho povaze (nezáleží mu, zda je objekt uměleckým dílem (nalezené umění, arte povera) nebo přírodním objektem). Anti-umělecká forma je silnější. Pozorovatelova odpověď je založena na tom, že objekt není uměleckým dílem a chybí mu charakteristické vlastnosti uměleckých děl.

Podstatou silného čtení odpovědi přírodě jako takové je, že vnímaný objekt je přírodní, což „zakládá, rozšiřuje, zmenšuje a jinak transformuje tuto zkušenost“.¹³¹ Reakce je ovlivněná vědomím, že je objekt přírodní a např. jeho replika by již nebyla dostatečně uspokojivá. „Vnější pojetí estetického oceňování vyžaduje pouze to, aby příroda nebyla oceňována pod artefaktuálním pojmem, zatímco druhé pojetí vyžaduje, aby příroda byla oceňována pod pojmem a to sice pod pojmem přírody samé nebo pod pojmem nějakého konkrétního druhu přírodního fenoménu.“¹³²

Tento požadavek, navozený silným čtením, by mohl navodit skepsi ohledně možnosti estetického oceňování přírody. Jakým způsobem může být estetická zkušenost založena na skutečnosti, že její objekt je přírodní? Neboť popisy či pojmy, pod kterými něco zažíváme, ovlivňují povahu naší odpovědi.¹³³ Budd uvádí jako příklad estetické oceňování ptačího zpěvu a ptá se, co nás těší, když máme požitek z ptačího zpěvu jako takového? Toto oceňování je osvobozeno od jistých omezení oproti umění jako např. rozumění významu. Zvuky, které slyšíme, nejsou produkty záměrného uvažování umělce. Ptačí zpěv se skládá z jednotlivých sérií frází, které následují jedna za druhou, nezdají se směřovat k zakončení, místo toho pokračují neukončeně způsobem, který se nezdá být významuplný jako celek. Nejen, že ho lze oceňovat po rytmické stránce, ale můžeme ocenit i jeho funkci potvrzování teritoria či lákání samičky. Ale hlavním objektem estetického potěšení jsou zvuky přirozeně vydávané živou vnímající bytostí. Za pomoci tohoto příkladu se Budd snaží vyvrátit pochybnost ohledně estetického oceňování přírody. Naše zkušenost je ovlivněná popisy, pod kterými zakoušíme různé jednotlivosti či položky přírody. Tyto popisy vždy určitým způsobem omezují kvality zakoušených jednotlivostí, které pod jedním (nekompatibilním) popisem budou jiné než pod druhým. Z výše uvedeného dle Budda plyne, že lze odpovídat přírodě jako takové –

¹³¹ Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 10.

¹³² Tamtéž, s. 10.

¹³³ Budd tvrdí: Zakoušet O pod popisem D znamená, že se vám zdá, že O je D: takto vaše zkušenost reprezentuje O. Srov. Tamtéž, s. 10, pozn. 12.

což představuje jeden z druhů popisů. Proto musí být skepse ohledně myšlenky estetického oceňování přírody jako přírody soustředěna specificky na možnost *estetické* odpovědi.

6.6 Charakter estetické odpovědi

„Co dělá odpověď/reakci estetickou?“¹³⁴ Tato otázka je poměrně obtížná, neboť Budd zde poukazuje na problematický rozsah estetična – na užší (hodnotový dualismus) či širší ideu estetického oceňování, na rozlišování čistě smyslového a vnímavostního potěšení a na poměrně nejasné hranice estetického.

Nicméně dle Budda je „reakce estetická, pokud je odezva směřována na zakoušené vlastnosti jednotlivosti, povahu, uspořádání jejích prvků, vzájemné vztahy mezi jejími prvky a aspekty a zahrnuje kladnou nebo negativní reakci k jednotlivosti ne jako uspokojování touhy po existenci či ne-existenci nějaké situace, ve kterých tato jednotlivost figuruje, ale jako k ní samé (vyjmuté z jakéhokoliv osobního vztahu, jenž by mohla získat mezi objektem a subjektem), takže to co řídí reakci, je zda objekt zkušenost skutečně obohacuje nebo znelibuje sám o sobě“.¹³⁵ Jednotlivost nezahrnuje pouze fyzikální objekty nebo kombinace objektů, ale také aktivitu nebo chování žijících či nežijících věcí, události nebo procesy jiných druhů, jejich vzezření atd. Zakoušené vlastnosti jsou nejen smyslové vlastnosti, ale také symbolické, emocionální apod., které vnímáme, uvažujeme, zakoušíme v imaginaci apod. Kladnou reakcí je myšlena reakce na přitažlivost jednotlivosti, která má dispozice k pokračování tím, že subjekt shledává objekt vnitřně obohacující jeho zkušenost. Negativní reakce je opačná. Existují i možnosti smíšených reakcí např. fascinace hrůzou nebo zkušenost vznešena. Nutnou podmínkou je, aby byla libost, Kantovskými slovy, nezainteresovaná.

6.7 Estetická reakce přírodě jako přírodě

V této podkapitole se Budd snaží propojit své výše zmíněné myšlenky: vnitřní koncepci reakce na přírodu (5.5.) a myšlenku estetické odpovědi (5.6.). Otázka, určující téma této podkapitoly, zní: ... „zda - a pokud ano, jak - příroda nebo konkrétní přírodní jednotlivost, může být záměrný objekt takové odpovědi. Jakým způsobem, pokud nějakým, může skutečnost, že je něco přírodní nebo určitý druh přírodní věci, zakládat

¹³⁴ Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 12.

¹³⁵ Tamtéž, s. 14.

estetickou reakci na tuto jednotlivost?¹³⁶

Přírodní jednotlivosti jsou pouze negativně charakterizovány: nesmí to být produkty lidské činnosti, řemesla apod. Avšak to by zanechávalo možnost pouhého žasnutí, že něco tak krásného, jako např. duha, je produktem přírody. Budd se tedy snaží najít další aspekty či vlastnosti, které přírodní jednotlivost může mít, na jejichž základě ji lze oceňovat esteticky. Tím, že příroda vykazuje řadu velice odlišných typů věcí – živých/neživých, vnímavých/nevnímavých, zvířecích/nezvířecích apod. – se estetické oceňování týká všeho v přírodě víceméně v jakékoliv podobě, pohybu, čase, situaci atd. Dle Budda by nebylo příliš plodné pokusit se o nějaké „vyčerpávající vysvětlení druhů aspektů, na jejichž základě mohou být přírodní jednotlivosti esteticky oceňovány jako přírodní“.¹³⁷ Místo toho se soustředí na princip takového vysvětlení a základní otázkou tohoto principu je, jaké estetické kvality má přírodní jednotlivost na základě toho, že je přírodní. „Takže to, co je potřeba, je identifikace charakteristik, které jsou schopné figurování v estetickém oceňování, jedno-li pozitivním nebo negativním a které narůstají jednotlivosti pouze na základě toho, že je přírodní jednotlivostí určitého druhu“.¹³⁸ Jednou z kvalit, o které se Budd zmiňuje, je přírodní objekt živý. Takový objekt podléhá času, vyvíjí se, ke konci života upadá a je celkově ovlivňován svým okolím. „...a to umožňuje, aby byl jeho stav v určitou dobu viděn jako stupeň nebo fáze jeho vývoje, v němž vzkvétá nebo uvadá, nachází se ve stavu nouze nebo úpadku, a kontrastuje s dřívějšími nebo pozdějšími podmínkami“.¹³⁹ Budd uvádí i další podobný příklad se stromem. Nejen, že ho lze vidět jako určený svou vnitřní povahou, věkem i cykly ročních období, ale zároveň se můžeme těšit z jeho rozkvětu, jako projevu obrody života vyvolaného příchodem jara apod. Další kvality mohou mít živočichové, kteří si uvědomují svět kolem sebe (ale i rostliny vnímají své okolí), pohybují se, loví, páří se apod. Můžeme oceňovat „dovádění vydry nebo hru delfínů nebo zkoumající chování liščíků mláďat nebo výjimečnou vzdušnou akrobacii vážek (posílenou jejich pavučinovými, jako drahokam vypadajícími křídly a pestře zbarveným tělem)“.¹⁴⁰ Lze se také zaměřit a oceňovat přizpůsobení přírodních jednotlivostí stylu jejich života.

Na závěr Budd dodává, že „myšlenka estetického oceňování přírody jako

¹³⁶ Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 16.

¹³⁷ Tamtéž, s. 17.

¹³⁸ Tamtéž, s. 17.

¹³⁹ Tamtéž, s. 17.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 18.

přírody je koherentní a je možné založit estetické oceňování přírody na charakteristikách, které narůstají jednotlivostem, na základě toho, že jsou přírodními jednotlivostmi určitých druhů.¹⁴¹

6.8 Znalost přírody

Závěrečné Buddovy poznámky se týkají znalosti přírody a relevance vědeckého porozumění. Opět začíná otázkou: „Jaký druh chápání přírody tvoří správné a plné estetické oceňování? Potřebujeme znalosti přírodních vědců – geologů, biologů, ekologů?“¹⁴²

Pouhá pojmenovávání dle každodenních kategorií, jako např. oblaka, nás ještě neobdaří prohloubením estetického oceňování přírody, i když mohou zvýraznit jednotlivé přírodní rysy. Na druhé straně existují i případy, kdy znalost (tedy ne jenom pouhá schopnost identifikovat) může obohatit či transformovat naši estetickou zkušenost přírody. Můžeme doplnit naše vnímání přírodních fenoménů různými úrovněmi porozumění – např. když uvidíme „... obsidián jako černouhelné vulkanické sklo složené z rychle tuhnoucí lávy“¹⁴³ apod. Naše zkušenost se touto znalostí může změnit, může nabýt jiné povahy, která předtím byla nedostupná. Budd tuto proměnu konkretizuje na několika případech – např. Mléčnou dráhu můžeme zakoušet jako nějaké seskupení hvězd do světlého pruhu na noční obloze, ale při teoretické znalosti vesmíru a tvaru galaxie, ve které se nachází naše sluneční soustava a naše planeta, můžeme vidět „... Mléčnou dráhu jako pohled do srdce naší galaxie a použitím imaginace vidět sebe jako umístěného na malé planetě menší hvězdy v jednom ze spirálních ramen poblíž okraje galaxie, do jejíhož srdce se díváte“.¹⁴⁴ A tato zkušenost ovlivněná znalostí, nám může ukázat naši nepatrnost, nepatrnost naší historie či vědy a zároveň i třeba naši jedinečnost (alespoň z našeho úhlu pohledu) jako jediné rasy, která abstraktně myslí, počítá, píše a létá do vesmíru apod.¹⁴⁵

Ale na druhou stranu to neznamená, že znalost přírody nebo přírodního fenoménu vždy pomůže transformovat, obohatit či rozšířit naši zkušenost a usnadnit obohacení našeho estetického oceňování. Většina z nás ví, že voda má chemický vzorec

¹⁴¹ Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 19.

¹⁴² Tamtéž, s. 19.

¹⁴³ Tamtéž, s. 20.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 21.

¹⁴⁵ Budd dodává, že transformace vnímání pomocí znalosti nemusí vždy vyústit v kladnou estetickou zkušenost. Může ji i zmenšit, např. když uvidíme rostlinu jako jedovatou. Srov. Tamtéž, s. 20, pozn. 23.

H₂O, ale tato znalost neumožňuje zlepšené estetické oceňování vody např. v rose, mlze, dešti, sněhu, řekách, vodopádech. Znalost, která může transformovat, ovlivnit naši zkušenost, musí mít takovou povahu zakotvení ve vnímání, že to co pozorovatel vidí, je odlišné od toho, co vidí někdo, kdo tuto znalost postrádá. „Nevidíme vodu nebo měď jinak než ten, komu je jejich povaha lhostejná: nevidíme vodu jako H₂O nebo měď jako atom s atomovým číslem 29, protože znalost, jež předkládáme našemu vnímání, není taková, aby se integrovala s vnímáním takovým způsobem, aby generovala nový vnímavostně – imaginativní obsah zkušenosti.“¹⁴⁶ Na závěr Budd dodává, že existuje i chybná estetická zkušenost. A to buď založená na špatném pojmenování objektu nebo špatné identifikaci druhu (bolševník místo kerblíku), ale tyto chyby nejsou esteticky významné. Ale pokud budeme oceňovat nějaký přírodní objekt jako příklad druhu K a nebude druhu K, tak toto oceňování bude špatně založené a bude podkopávat naše oceňování, případně ho může ochudit apod.

Zdá se, že Budd, ačkoli je jeho pojetí estetické a vyhýbá se nějakému univerzálnímu kritériu správnosti, omezuje estetickou zkušenost pouze na ty faktory, které vyvstávají z toho, že přírodní věc je vnímána pod popisem přírodní věci. Předpokládá tedy jasné rozlišení mezi přírodním a nepřírodním, což se zdá v některých případech obtížné. Uvažme, lze-li jeho pojetí rozšířit.

7. Závěr

Srovnáme na závěr výše zmiňované modely. Hepburnův úvodní článek¹⁴⁷ lze chápat jako nastínění myšlenkového pole, které se další autoři snaží rozpracovat. Nicméně to vypadá, že se jim to nedaří s citlivostí danou původním Hepburnovým textem. Carlson, jak jsme již viděli, opomíjí vymezení estetická a zdá se tendovat k nějaké základní rovině fyzikálních faktů. Mimo to opomíjí určit, které znalosti budou esteticky relevantní pro stanovení správných kategorií přírody. Naopak Budd si tyto problémy uvědomuje a snaží se vyhnout sklonu k univerzalizmu a jedinému správnému kategorizování. Taktéž se snaží oproti Carlsonovi předložit variantu estetické zkušenosti. Jeho pojetí je poměrně koncentrované na izolovatelné objekty a opomíjí krajiny, prostředí pozměněná lidmi, která se utvářela ve vzájemném vztahu člověka,

¹⁴⁶ Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on Aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 22.

¹⁴⁷ Hepburn, Ronald W: *Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty, British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 285 – 310.

kultury a přírodních elementů. Ve všech našich zmiňovaných příkladech (Děčínský Sněžník, Sněžka, Velká Fatra) lze pronikání těchto vlivů nahlédnout – ať již jako explicitně či implicitně přítomné.

Sklony k omezení estetické zkušenosti přírody kategorizací či popisem jsou obě dvě pojetí poněkud jednosměrná.¹⁴⁸ Opomíjí již některé Hepburnem představené přístupy k jednotě s nebo v přírodě a to především zpřirodnění diváka (jako vstup kvalit přírody do našich „běžných“ interpretačních rámců a jejich transformace) či inherentní pozadovou kvalitu. Na straně druhé opomíjejí rys, kterého si všímá Adorno: „V přírodním krásnu spolupůsobí, podobně jako v hudbě a kaleidoskopicky střídavě, přírodní a historické prvky. Jedno může nastupovat místo druhého, a ve fluktuaci, nikoli v jednoznačnosti vztahů, žije přírodní krásno“.¹⁴⁹ Pochopíme-li spolupůsobení těchto prvků, jako pronikání rámce přírodního a rámce kulturního a konstituování významů na jejich hranicích či rozmezí, pak si všímáme vztahů, které dva výše zmínění autoři nerozpracovávají.

Dle Hepburna bychom měli uzнат dualitu smyslového a myšlenkového komponentu ve většině našeho estetického oceňování přírody.¹⁵⁰ I když lze být ohromen smyslovou bezprostředností, většinou je myšlenkový komponent implicitně přítomný. Zapřením myšlenkového elementu, bychom dle Hepburna omezili naši zkušenost na kontemplaci formálních kvalit přírody. Zamezili bychom vstupu imaginace, rozvíjení analogií související s konkrétním vnímáním. Ale nechápejme myšlení a vnímání jako dva na sobě nezávislé přístupy, ale spíše v jejich sjednocování, souhře či vzájemném napětí. Jejich interakce se tu nabízí jako celková modifikace vědomí. Hepburn upozorňuje, že „„vážnost“ nebo „hloubka“ v estetické zkušenosti přírody nemohou být usouvztažněny jakoukoliv jednoduchou cestou s intenzitou nebo plností myšlenkového obsahu. Některé myšlení (třeba příčinné vysvětlování fenoménu na úrovni částí fyziky) nemusejí obohatit, ale neutralizují zkušenost nebo minimálně bojují a selhávají ve spojení se svými vnímavostními obsahy. Nebo je mohou trivializovat.“¹⁵¹ Lze si povšimnout, že je obsažena implicitní kritika Carlsonova přístupu. Dle Hepburna je

¹⁴⁸ Jak jsme již zmiňovali, přírodu vždy již nějak interpretujeme. Zmiňovanou jednosměrnost vidíme, spíše ve vybírání si pouze jednoho druhu způsobu popisování, ačkoli v konkrétních případech může být vhodný.

¹⁴⁹ Adorno, Theodor W: *Estetická teorie*. Přel. Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997, s. 99.

¹⁵⁰ Poznamenejme, že za přírodní považuje i krajiny pozměněné lidmi (např. venkovskou pastýřskou krajinu).

¹⁵¹ Hepburn, Ronald W: Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature. *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), Cambridge University Press, 1993, s. 69.

třeba se zastavit před fragmentarizací estetické zkušenosti myšlením ji ve vnímání transcendingcích vysvětleních. Estetická zkušenost musí stále zůstat episodicou a fenomenální.

V druhém přístupu jsou přírodní formy vtěleny v imaginaci, zvnitřněny. Tyto zvnitřněné formy sahají od univerzálně intersubjektivních, skrze sdělitelné až po zcela individuální a osobní. Nicméně nelze tento vztah mezi mentálním stavem a přírodní jednotlivostí vykládat jako pouhou korelaci (souvztažnost). „Mohu si zvnitřnit poušť – jako bezútesnou pustinu, nicotu: nebo si ji mohu zvnitřnit ji jako improvizovanou/nepopsanou otevřenost, potencialitu“.¹⁵² Základem takového přístupu je metaforické uchopení. To nám dává vodítko v rozlišení mezi vážným a triviálním v této oblasti. Z mnoha běžných metafor se jejich metaforičnost vytratila a jen některé jsou schopny oživení. Občas však lze zachytit z přírodního světa představu či charakter tak hluboce, že promění, reorganizuje naše vnímání života. Náš „neviditelný svět“ ducha, mysli, duchovního bytí je artikulován a modifikován imaginativním uchopením vnějšího světa.¹⁵³ Hepburnovi se zdá být trivializujícím faktorem doslovnost či zamítnutí možnosti zobecnění metaforických kvalit přírody. Naopak vědomí této metaforičnosti a tajemné kvality snového elementu charakterizuje myšlenkovou stranu této zkušenosti.¹⁵⁴ Dualita zmiňovaných elementů (smyslového/myšlenkového), (přibližování se k „vědecké“ pravdě/zvnitřnění přírodních forem imaginací a jejich transfigurace) a motiv pronikání přírodních/kulturních rámců na pozadí triadického vztahu vypojení (*detachment*), zapojení (*involvement*) a reflexe charakterizuje estetickou zkušenost přírody. Na jednom konci metafory lana se estetická zkušenost ztenčuje směrem k vnímání překračujícím substrukturám objektů. Na druhém konci vyjmemme veškeré myšlení a připouštíme pouze smyslovou bezprostřednost. V obou extrémech ztrácíme základní estetická fakta.¹⁵⁵

Zdá se, že je třeba se vrátit k promýšlení Hepburnových východisek. Neustoupit k vysvětlením, které místo estetického dosazují vědecké a místo možných prolomení se

¹⁵² Hepburn, Ronald W: Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature. *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), Cambridge University Press, 1993, s. 73.

¹⁵³ Srov. nepřímá citace - Tamtéž, s. 74.

¹⁵⁴ Jak Hepburn podotýká, ukládáme-li přírodním objektu podobnosti, které mu zjevně neodpovídají (stalagmit jako Pana Marie nebo Anděl – reálný příklad - Punkevní jeskyně v Moravském krasu), vedou následně k falešné idealizaci přírody. Ne vše je srozumitelnou strukturou – přírodní „jinakost“ je stejně tak esteticky významná jako jejich snadno vnímatelné harmonizující formy.

¹⁵⁵ Srov. Hepburn, Ronald W: Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature. *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), Cambridge University Press, 1993, s. 79.

do hranic „mimoběžného“ nabízejí kategorie či popisy. Ale abychom v závěru neustoupili zdánlivému relativismu, zmatku, „směsi fyzických pocitů bez smyslu či významnosti“ jak píše Carlson, je třeba podržovat jeho vysvětlení v případě přírodních prostředí a Buddovo v případě izolovatelných přírodních objektů jako vymezující jednu stranu estetické zkušenosti přírody¹⁵⁶, což se nám zdá jako jejich největší přínos. Zároveň je jim třeba přiznat jejich praktickou relevanci, tzn., že naše touha po jisté pravdě v naší zkušenosti často usazuje vnímané mezi tyto kategorie či popisy.

Otázkou na závěr je, co by mělo být předmětem estetiky přírody, přírodního prostředí – nemyslím si, že je to otázka hledání nějakého „čistého“ či správného oceňování, ale spíše rozpracování pronikání přírodního a kulturního rámce a estetický potenciál tohoto pronikání, kterým bychom mohli hledat v kvazimetaforickém či metaforickém přenosu prvků z jednoho rámce do druhého. Tím také přivoláme zpět naši běžnou zkušenost kulturní krajiny, pronikání historických prvků, dávno minulých či současných vyprávění. Estetickou hodnotu přírody či zkušenost vázanou na kvality přírody tak lze hledat v dialogu mezi kulturním a přírodním.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Tu, která tenduje k úplnějšímu prozkoumávání daných kontextů.

¹⁵⁷ Mohlo by se zdát, že neodpovídáme na otázky uvedené v úvodu. Tedy jak neredukovat ambivalentní dvojici příroda – umění jedno na druhé, jak udržet, pokud jim tuto neredukovatelnost přiznáme, jejich rozdílné oceňování/hodnocení. Jak poté vymezit estetické pole zahrnující dvě takovéto oblasti? Již od počátku jsme však nehledali nadřazenou monolitickou superkoncepti, ale spíše množinu hledisek, jak přistupovat k estetickému potenciálu přírody, přírodních prostředí. Neredukovatelnost byla naznačena Hepburnovým vysvětlením odlišností mezi přírodou a uměním. Carlson (v případě objektového a krajinného modelu) a Budd (v případě Carlsonova pokusu transformovat Waltonovy kategorie umění do přírody) nám ukázali, proč modely oceňování odvozené z umění nemohou obsadit to samé místo ve vztahu k estetickému potenciálu přírody. Minimálním pojetím estetická chápeme vypojení se z praktických režimů zkušenosti a nahrazení jich režimem novým – estetickým (který konstituuje vztahy vlastní). Z hlediska oceňování pak chápeme Carlsonovo či Buddovo vysvětlení jako jeden pól estetického oceňování přírody. Druhou cestou, na jejímž počátku stojíme, je pak rozvíjení posledních odstavců.

Seznam literatury

- Adorno, Theodor W.: *Estetická teorie*. Přel. Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997.
- Berleant, Arnold: Historicity of Aesthetics I., *British Journal of Aesthetics*. Vol. 26. No. 2, 1986, s. 101–111.
- Berleant, Arnold: Historicity of Aesthetics II., *British Journal of Aesthetics*, Vol. 26. No. 3, 1986, s. 195–203.
- Berleant, Arnold: The Persistence of Dogma in Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52. No. 2, 1994, s. 237–239.
- Budd, Malcolm: *The aesthetic appreciation of nature. Essays on aesthetics of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Bullough, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, Vol. 32. No. 1, 1995, s. 10–30.
- Carlson, Allen: Aesthetics and Engagement, *British Journal of Aesthetics*. Vol. 33. No. 3, 1993, s. s. 220–227.
- Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment. The appreciation of nature, art and architecture*. London and New York: Routledge, 2000.
- Carlson, Allen: Appreciation and Natural Environment, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37. No 3, 1979, s. 267–275.
- Carlson, Allen: Beyond the Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52. No. 2, 1994, s. 239–241.
- Dadejčík, Ondřej: Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn, *Estetika 44*, 2007, s. 2–27.
- Elkins, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*, Praha: Akademia. 2007.
- Hepburn, Ronald W: Contemporary Aesthetics and Neglect of Natural Beauty, *British Analytical Philosophy*. Bernard Williams & Alan Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 285–310.
- Hepburn, Ronald W: Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature, *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds.), Cambridge University Press, 1993, s. s. 65–80.

- Kaplický, Martin: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, *Krása – Krajina – Příroda I.*, K. Stibral & O. Dadejčík (Eds.), Praha: Dokořán, 2009., s. 42–49.
- Seel, Martin: Aesthetics of Nature and Ethics, *Encyclopedia of Aesthetics* (Voll. II.). Kelly M. (ed.), Oxford: Oxford UP, 1998, s. 341–343.
- Sibley Frank: Estetické pojmy, *Umění, krása, šeredno*. Zuska, Vlastimil (ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 23–48.
- Sibley, Frank: Aesthetic and Nonaesthetic, *The Philosophical Review*, Vol. 74, No. 2, 1965, s. 135–159.
- Stahl, Gary: Sibley's „Aesthetic Concepts“: An Ontological Mistake, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 29. No. 3, 1971, s. 385–389.
- Stibral K., Dadejčík O., Zuska V: *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*, Praha: Dokořán, 2009.
- Stibral, Karel: *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005.
- Stolnitz, Jerome: *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, Boston: Houghton Mifflin, 1960.
- Respekt 18/2011, s. 46–51.
- Walton, L. Kendall: Kategorie umění, *Umění, krása, šeredno*. Zuska, Vlastimil (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. s. 49–76.
- Zemach, Eddy M: Neexistuje identifikace bez hodnocení, *Co je to umění*. Kulka T., Ciporanov D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 219–236.
- Zuska, Vlastimil, Dadejčík Ondřej: Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity, *Estetika 44*, 2007, s. 28–44.
- Zuska, Vlastimil: *Estetika: Úvod do tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.