

**Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra estetiky**



Diplomová práce

Bc. Filip Pátek

Krajina jako způsob vidění a její kritika

Landscape As a Way of Seeing and Its Critique

Praha 2019

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

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl srdečně poděkovat vedoucímu práce Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za trpělivý, vstřícný a přátelský přístup při konzultování této práce i během studia.

Dále bych chtěl nesmírně poděkovat své rodině za morální, psychickou i hmotnou podporu během psaní této práce i celého studia. Díky tomu jsem mohl studovat v klidu a míru.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. srpna 2019

.....

Bc. Filip Pátek

Abstrakt

Tato diplomová práce pojednává o krajině jako způsobu vidění, její kritice a její obhajobě. Práce se nejdříve zaměří na představení kritické koncepce způsobů vidění u anglického uměleckého kritika a spisovatele Johna Bergera. Na základě toho se práce přesune ke zkoumání kritických koncepcí krajiny a krajinomalby u britského humanistického kulturního geografa Denise E. Cosgrovea a amerického vizuálního teoretika a filozofa W. J. T. Mitchella. Následně se bude také zabývat vztahem těchto koncepcí ke koncepci krajiny u anglického historika a kunsthistorika Simona Schamy. Cosgrove a Mitchell se oba analogickým způsobem zabývají kritickou reflexí ideje krajiny z hlediska postmoderní a postkoloniální kritiky. Oba autoři jsou ovlivněni Bergerovou koncepcí a tvrdí, že naše estetické vnímání krajiny není přirozeným viděním, ale osvojeným, historicky vzniklým způsobem vidění. Tento způsob vidění pak vyvolává řadu otázek ve vztahu k tradičnímu pojetí estetiky krajiny a může vést k opětovnému promyšlení tradičních pojmů, jakými jsou estetický postoj, psychická distance nebo idea nezainteresovaného zájmu. Proti tomu hodlá práce představit optimistickou koncepci krajiny u Schamy. Cílem této diplomové práce je ukázat, že krajina a její estetické oceňování není něčím samozřejmým a automaticky pozitivním, ale zároveň není ani něčím již překonaným a negativním. Práce hodlá ukázat, že pojem krajiny má svou temnou, odvrácenou stránku, ale zároveň si podržuje i svou světlou, přínosnou stránku, přesněji řečeno stránku subverzivní, vybízející k reflexi.

Klíčová slova

estetika krajiny * způsoby vidění * krajinomalba * estetický postoj * distancovaný pohled * John Berger * Denis E. Cosgrove * W. J. T. Mitchell * Simon Schama

Abstract

This diploma thesis deals with landscape as a way of seeing, its critique and its defense. The thesis will initially focus on the presentation of the critical concept of ways of seeing by English art critic and writer John Berger. On the basis of this, the thesis will move to the exploration of the critical concepts of landscape and landscape painting by British humanistic cultural geographer Denis E. Cosgrove and American visual theorist and philosopher W. J. T. Mitchell. Subsequently, it will also deal with the relationship of these concepts to the concept of landscape by English historian and art historian Simon Schama. Cosgrove and Mitchell both deal in a similar way with the critical reflection of the idea of landscape in terms of postmodern and postcolonial criticism. Both authors are influenced by Berger's concept and claim that our aesthetic perception of landscape is not a natural vision, but an acquired, historically created way of seeing. This way of seeing then raises a number of questions in relation to the traditional conception of landscape aesthetics and can lead to a rethinking of traditional concepts such as aesthetic attitude, psychical distance or the idea of disinterested pleasure. Opposite to it, the thesis intends to present an optimistic concept of landscape by Schama. The aim of this diploma thesis is to show that the landscape and its aesthetic appreciation is not something self-evident and automatically positive, but at the same time it is not something already overcome and negative. The thesis intends to show that the concept of landscape has its dark, averted side, but at the same time it retains its light, beneficial side, more precisely, subversive side, inviting to reflection.

Keywords

landscape aesthetics * ways of seeing * landscape painting * aesthetic attitude * distanced gaze * John Berger * Denis E. Cosgrove * W. J. T. Mitchell * Simon Schama

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Způsoby vidění – John Berger.....	10
2.1. <i>Obraz jako způsob vidění</i>	11
2.2. <i>Olejomalba jako způsob vidění</i>	17
2.3. <i>Krajinomalba jako způsob vidění</i>	19
3. Krajina jako způsob vidění – Denis E. Cosgrove (kritika krajiny).....	24
3.1. <i>Krajina – původ pojmu</i>	26
3.2. <i>Krajina a role krajinomalby</i>	30
3.3. <i>Krajina a přechod ke kapitalismu</i>	36
3.4. <i>Krajina jako způsob vidění</i>	40
4. Krajina jako médium výměny – W. J. T. Mitchell (kritika krajiny).....	48
4.1. <i>Krajina – počátek vnímání</i>	51
4.2. <i>Krajina a role imperialismu</i>	54
4.3. <i>Krajina jako médium výměny</i>	59
5. Krajina jako konstrukt imaginace – Simon Schama (obhajoba krajiny).....	64
5.1. <i>Krajina a role kultury</i>	67
5.2. <i>Krajina jako konstrukt imaginace</i>	69
5.3. <i>Reakce Cosgrovea a Mitchella</i>	75
6. Estetika krajiny u Cosgrovea a Mitchella (obhajoba krajiny).....	81
7. Závěr.....	91
8. Seznam použité literatury.....	93

1. Úvod

V této diplomové práci, nazvané *Krajina jako způsob vidění a její kritika*, se budeme zabývat estetickou problematikou, která se týká fenoménu krajiny a jeho vztahu k termínu „způsob vidění“, který pochází z teorie vizuální kultury. Výchozím bodem této práce bude kritická koncepce způsobů vidění u anglického uměleckého kritika a spisovatele Johna Bergera, na základě které se přesuneme ke kritické koncepci krajiny jako způsobu vidění u britského humanistického kulturního geografa Denise E. Cosgrovea a dále také ke kritické koncepci krajiny jako média výměny u amerického vizuálního teoretika a filozofa W. J. T. Mitchella. V kontrastu s tím se pak budeme věnovat koncepci krajiny jako konstruktu imaginace u anglického historika a kunsthistorika Simona Schamy. Cosgrove a Mitchell se oba analogickým způsobem zabývají kritickou reflexí ideje krajiny z hlediska postmoderní a postkoloniální kritiky. Oba tito autoři jsou ovlivněni Bergerovou koncepcí a tvrdí, že naše estetické vnímání krajiny není přirozeným viděním, ale osvojeným, historicky vzniklým způsobem vidění. Tento způsob vidění pak vyvolává řadu otázek ve vztahu k tradičnímu pojetí estetiky krajiny a může vést k opětovnému promyšlení tradičních pojmů, jakými jsou estetický postoj, psychická distance nebo idea nezajímavého zájmu.

Je zde rozpor s tradiční idealistickou estetikou krajiny, představovanou například Johnem Ruskinem, Kennethem Clarkem či Ernstem H. Gombrichem, kteří viděli estetickou hodnotu krajiny jen pozitivně a mluvili o krajině jako o nové dimenzi harmonie s přírodou. Tito autoři chápali v rámci progresu moderní doby nalézání krásy a vznešena v krajině jako civilizační vývoj, jako veskrze pozitivní plod modernity. Naopak Berger, Cosgrove a Mitchell jsou skeptičtí postmoderní autoři, kteří modernitu kritizují, dekonstruuji a rozebírají. Říkají, že krajina není žádný pozitivní příběh civilizačního progresu, protože se v něm zapomnělo na vykořisťované lidi žijící uvnitř krajiny, například na rolníky. Berger, Cosgrove a Mitchell se snaží ukázat, že výtvarný žánr krajinné malby modifikoval náš způsob vidění, který nás naučil nacházet krásu v krajině, ale z těchto obrazů byly vynechány určité existence a osudy. Tito autoři tudíž odhalují temnou, negativní stránku krajiny a ukazují, že vznik krajiny jako způsobu vidění měl skrytý, ale zásadní vliv v tom, že legitimizoval určitou sociální pozici, buržoazní společenskou třídu a její distancovaný pohled. Podle Bergera, Cosgrovea a Mitchella se zde zatemňuje rozdíl v estetické zkušenosti mezi těmi, kdo v krajině žijí a pracují, a bohatými lidmi odjinud. V pohledu na krajinu je tak, spíše než estetická nezajímavost, obsažena kapitalistická a imperiální prezentace vyšších společenských vrstev s jejich cílem nakoupit a prodat půdu nebo ovládnout a kolonizovat určité území.

Krajina ale nemusí být jen problematickým fenoménem, který je nutné kritizovat, má i svou světlou, pozitivní stránku. Právě to se snaží dokázat Schama ve své optimistické koncepci krajiny jako konstruktu imaginace, který se dostává pod povrch konvenčního způsobu vidění zemského terénu a odhaluje tam prameny přírodních mýtů a paměti. I když vezmeme argumenty postmoderních autorů vážně, tak podle Schamy nemůžeme popřít určitou kladnou a subverzivní roli krajiny. V dominantním idealistickém příběhu krajiny je totiž možné vidět nejen její spornou kapitalistickou a imperiální stránku, ale také určité mezery, pukliny, vytěsněné příběhy, přínosné mýty a paměťové stopy, které nás obohacují, protože subverzivně narušují hladký povrch tohoto dominantního způsobu vidění a dostávají do něj nečekané a pozitivní elementy. Cílem této diplomové práce je tudíž ukázat, že krajina a její estetické oceňování není něčím samozřejmým a automaticky pozitivním, ale zároveň není ani něčím již překonaným a negativním. Práce hodlá ukázat, že pojem krajiny má svou temnou, odvrácenou stránku, ale zároveň si podržuje i svou světlou, přínosnou stránku, přesněji řečeno subverzivní, vybízející k reflexi. Estetika krajiny si tak zaslouží nejen svou kritiku, ale i obhajobu.

Výběr Bergera, Cosgrovea, Mitchella a Schamy jako základních autorů pro tuto práci není nahodilý, existuje mezi nimi určitý společný jmenovatel. Tím je odborná diskuze na téma krajiny jako způsobu vidění, která se mezi těmito autory postupně rozvinula a trvala téměř třicet let. Na počátku byl Bergerův slavný televizní pořad a soubor esejů *Způsoby vidění*¹ z roku 1972, který v roce 1984 inspiroval Cosgrovea k napsání jeho nejvýznamnější knihy *Sociální formace a symbolická krajina*,² v níž přenesl kritickou problematiku způsobů vidění z umění na přírodní terén, od obrazů ke skutečné krajině. V té době byli i další autoři, kteří se zabývali v souvislosti s krajinou způsoby vidění a ideologií, například Ann C. Bermingham, avšak publikovali své práce později než Cosgrove a rozvíjejí v nich v podstatě to, co řekl on. Až v roce 1994 přichází Mitchell se svým vlivným esejem „Imperiální krajina“,³ ve kterém přímo navazuje na postmoderní kritiku krajiny započatou u Cosgrovea a popisuje krajinu jako médium výměny mezi lidským a přírodním, což opět volně vychází z koncepce způsobů vidění. Hned o rok později, v roce 1995, však vydává svou rozsáhlou knihu *Krajina a paměť*⁴ Simon Schama a představuje v ní pozitivní chápání krajiny jako konstruktu imaginace, které sice rovněž vychází z tematiky způsobů vidění, ale svým optimistickým vyzněním stojí v přímém protikladu proti uvedeným skeptickým pozicím Bergera, Cosgrovea a Mitchella.

¹ Srov. BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016. 150 s.

² Srov. COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998. 293 s.

³ Srov. MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 5–34.

⁴ Srov. SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007. 702 s.

Schamova práce měla velký ohlas, a to byl i jeden z důvodů, proč v roce 1998 Cosgrove píše nový úvod k *Sociální formaci a symbolická krajina*, ve kterém znovu promýšlí svoji vlastní koncepci krajiny a zároveň na Schamu kriticky reaguje. Schamova kniha se dočkala odezvy také od Mitchella, který v roce 2000 znovu vydává svůj esej o svaté krajině Izraele a Palestiny, a v něm Schamu na úvod silně kritizuje. Mitchellovým poukazem na rozpor mezi pozitivním pojetím krajiny jako místa paměti u Schamy a negativním pojetím krajiny jako místa zapomnění u kritických postmoderních autorů se diskuze o krajině jako způsobu vidění uzavírá. Zároveň však nechává otevřené určité otázky ve vztahu krajiny k tradiční estetické linii uvažování o nezajímavém zájmu, estetickém postoji a psychické distanci.⁵ To je problém, jehož řešení se pokusíme nastínit v závěrečné části této práce. Pokusíme se totiž ukázat, že také u Cosgrovea a Mitchella je možné nalézt určité drobné náznaky pozitivního chápání krajiny, které jsou blíže tradiční estetice a Schamově optimistické koncepci než jejich vlastním skeptickým postmoderním úvahám o ideologii krajiny ve smyslu způsobu vidění.

Tato práce je z tohoto hlediska rozdělena na pět částí. V první části představíme Johna Bergera a jeho koncepci způsobů vidění. Budeme postupovat od způsobu vidění u obrazů obecně, přes způsob vidění u olejomalby až po způsob vidění u krajinomalby. Ve druhé části plynule přejdeme k Denisu E. Cosgroveovi a jeho koncepci krajiny jako způsobu vidění. Postupně popíšeme historický původ pojmu krajina, zaměříme se na roli krajinomalby a vysvětlíme vztah krajiny k přechodu ke kapitalismu. Poté rozebereme samotné pojetí krajiny jako způsobu vidění. Ve třetí části se budeme věnovat W. J. T. Mitchellovi a jeho koncepci krajiny jako média výměny. Odhalíme počátek vnímání krajiny v historii a zdůrazníme roli imperialismu ve vztahu ke krajině. Pak přiblížíme samotné pojetí krajiny jako média výměny. Ve čtvrté části se budeme zabývat Simonem Schamou a jeho koncepcí krajiny jako konstruktivní imaginace. Nastíníme u krajiny roli kultury a ukážeme samotné pojetí krajiny jako konstruktivní imaginace. Poté zrekonstruujeme Cosgroveovu a Mitchellovu kritickou reakci na Schamu. V páté, závěrečné části se pak pokusíme zformulovat určitou možnost pozitivní estetiky krajiny u Cosgrovea a Mitchella, která vychází z potenciálního vztahu několika jejich izolovaných optimistických tezí o krajině k tradiční estetické problematice nezajímavosti a psychické distance. Tím zakončíme celou diskuzi o krajině jako způsobu vidění. V této práci se tedy pokusíme ukázat temnou i světlou stránku krajiny, její kritiku i její obhajobu.

⁵ Problematikou tradiční linie estetického uvažování o estetickém postoji, nezajímavosti a psychické distanci se podrobně zabývá americký filozof a estetik David E. W. Fenner ve své knize *Estetický postoj*. Srov. FENNER, David E. W. *The Aesthetic Attitude*. 1. vyd. New Jersey: Humanities Press, 1996. 134 s.

2. Způsoby vidění – John Berger

Nejprve se budeme věnovat specifické problematice spojené s oblastí vizuality, a to způsobům vidění. Toto slovní spojení v rámci moderní estetiky a vizuálních studií poprvé použil John Berger (1926–2017), anglický umělecký kritik, spisovatel a výtvarník, který představoval „jednoho z nejznámějších zástupců britské generace intelektuálů spjatých s levicově orientovanou společenskou kritikou“.⁶ Berger se narodil v Londýně, kde také studoval na výtvarných akademiích a nejprve se živil jako malíř.⁷ Později začal psát do levicového magazínu *New Statesman* a postupně se začal etablovat jako výtvarný kritik. Současně se začal věnovat také vlastní prozaické literární tvorbě, přičemž úspěch měl zejména jeho román *G*, za nějž získal významné literární ocenění, Bookerovu cenu. Berger však napsal především řadu odborných textů z oblasti uměnověd a sociologie. V roce 1972 vydává knihu *Způsoby vidění*, založenou na stejnojmenné úspěšné televizní sérii o umělecké kritice (nejen) výtvarného umění.⁸ Tento čtyřdílný dokumentární televizní pořad, jímž Berger osobně provázel, byl odvysílán na britské BBC a kniha byla jeho pokračováním i shrnutím.⁹ Seriál ve své době zajistil Bergerovi značný ohlas. *Způsoby vidění* ve své knižní podobě zůstávají Bergerovým nejvýznamnějším a nejčtenějším dílem, které do dnešních dnů ovlivnilo celou řadu uměleckých kritiků, stejně jako mnoho studentů estetiky a dějin umění po celém světě.

Ačkoliv celá Bergerova kritická, literární i výtvarná tvorba vychází z marxisticky laděné interpretace společnosti, v plynutí kulturních dějin se autor projevuje jako originální solitér.¹⁰ Bergerův kritický pohled na umění i politiku byl vždy poměrně specifický a sám se, spíše než k celým myšlenkovým proudům, hlásil k několika málo konkrétním předchůdcům z oblasti uměnovědné teorie a filozofie, a to zejména k Walteru Benjaminovi a jeho eseji „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“.¹¹ Bergerovo dílo neztrácí ani v dnešní době nic ze své aktuálnosti a na poli humanitních věd má stále živý ohlas. Kniha *Způsoby vidění* je pak významná zejména svou zásluhou o rozvíjení kritického myšlení na pozadí sledování společenských, ekonomických a politických procesů.¹² A jak název této knihy naznačuje, klíčovým se zde stává právě spojení „způsoby vidění“, které souvisí s reflexí proměn lidského

⁶ PRŮCHOVÁ, Andrea. „Způsoby angažovaného vidění“. In: Berger, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 137.

⁷ Srov. BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 1.

⁸ Srov. Tamtéž, s. 1.

⁹ Srov. PRŮCHOVÁ, Andrea. „Způsoby angažovaného vidění“. In: Berger, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 138.

¹⁰ Srov. Tamtéž, s. 137.

¹¹ Srov. BENJAMIN, Walter. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In: *Dílo a jeho zdroj*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

¹² Srov. PRŮCHOVÁ, Andrea. „Způsoby angažovaného vidění“. In: Berger, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 137.

vnímání uměleckých děl, přičemž tyto proměny vycházejí z historického vývoje a změn celé řady společenských faktorů světa, ve kterém žijeme. Abychom roli způsobů vidění správně pochopili, musíme si ukázat, jak tato problematika podle Bergera souvisí s díly výtvarného umění, a to jak s obrazy obecně, tak konkrétně s olejomalbou, a nakonec i s krajinomalbou, od níž je pak už jen krůček ke vztahu vidění k samotné krajině. Jak později uvidíme, Bergerův rozbor způsobů vidění považoval za zcela klíčový ve svých textech britský humanistický geograf Denis E. Cosgrove, který ho aplikoval na skutečnou krajinu a ukázal, jak naše způsoby vidění, vycházející z politického, ekonomického a uměleckého vývoje společnosti, ovlivnily naše vidění krajiny ve smyslu přírodního terénu, který nás obklopuje.

2.1. Obraz jako způsob vidění

Bergerova kniha *Způsoby umění* se skládá ze sedmi esejů, přičemž čtyři z nich mají podobu odborných textů doplněných o obrazy a zbylé tři tvoří pouze reprodukce obrazů.¹³ Nás bude zajímat zejména první esej o samotném problému způsobů vidění v souvislosti s obrazy obecně a následně pátý esej o olejomalbě, skrze který se pak přesuneme k pro nás důležité problematice krajinomalby. Na úvod prvního eseje Berger zdůrazňuje, že „pohled předchází slovům“.¹⁴ Vidění je primární a vrozená činnost, ke které se teprve může vázat slovní reakce. Proto mohou děti vidět a rozpoznávat věci ještě předtím, než se naučí mluvit. Berger říká, že vidění ustavuje naše místo ve světě, který nás obklopuje. Tento svět se pak snažíme pomocí slov vysvětlit, ale ať už říkáme cokoli, tak fakt, že okolní svět vidíme a jsme jeho součástí, nelze slovy vyvrátit. Berger vysvětluje, že když například vidíme západ slunce, tak víme a uvědomujeme si, že se od něj naše planeta odvrací, a přesto tato samotná vědomá znalost, toto kognitivní vysvětlení, „nikdy zcela neodpovídá našemu pohledu“.¹⁵ Mezi viděním a slovy totiž existuje neustále určitá mezera, určitá propast, kterou nelze překlenout. To, co vidíme, co vnímáme, můžeme sice vyjádřit slovy, ale nikdy ne tak, abychom dokázali dokonale zachytit a vyčerpávajícím způsobem vyjádřit podstatu daného vnímaného jevu. Podle Bergera tak „vztah mezi tím, co vidíme, a tím, co víme, není nikdy jednou provždy určen“.¹⁶ Pouto mezi viděním a věděním je tedy v jistém smyslu arbitrární.¹⁷ Jádro vztahu toho, co víme, k tomu, co vidíme, tak můžeme chápat jako založené na nedourčenosti a určité nedokonalosti vazby slov a jevů.

¹³ Srov. BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 5.

¹⁴ Tamtéž, s. 6.

¹⁵ Tamtéž, s. 6.

¹⁶ Tamtéž, s. 6.

¹⁷ To je možné porovnat s problematikou arbitrárnosti jazykového znaku u Ferdinanda de Saussurea, který tvrdí, že idea, pojem patřící k určitému slovu, není spjatá se sledem hlásek v řeči žádným vnitřním vztahem. Srov. SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. 2. vyd. Praha: Academia, 1996, s. 95–100.

Berger nicméně dodává, že na druhou stranu „způsob, jakým vidíme věci, je ovlivněn tím, co víme či čemu věříme“.¹⁸ Když například lidé dříve věřili na peklo, tak byl jejich pohled na oheň a strach z něj touto vírou zásadně ovlivněn a proměněn. Jejich představa pekla sice mohla podle Bergera vycházet z jejich dřívějšího pohledu na oheň a popel či z jejich zkušenosti s popáleninami, nicméně nakonec naopak spíše to, co věděli o pekle a čemu v této souvislosti věřili, zcela transformovalo jejich vztah k ohni, jejich pohled na něj. Skutečnost, že to, co víme, zásadním způsobem ovlivňuje to, co vidíme, je často rozebírané téma zvláště v kognitivistické filozofii. Britský filozof a estetik Malcolm Budd vysvětluje, že býváme „pohnuti stavy, procesy atd. v rámci určitých pojmů či popisů; popisy, z jejichž hlediska něco zakoušíme, náležitě ovlivňují povahu naší reakce“.¹⁹ Když nějaký jev zakoušíme pod vlivem určitých znalostí či popisů, tak to nikdy není to samé, jako když daný jev zakoušíme na základě jiných, nesrovnatelných vědomostí nebo dokonce bez jakýchkoliv informací o něm. Berger také říká, že náš pohled představuje svobodný akt volby, jelikož „vidíme pouze to, na co se díváme“.²⁰ Naše vidění, které předchází slovům, tak není pouhým mechanickým reagováním na vnější stimuly, ale vědomým činem. Výsledkem takového jednání je podle Bergera přiblížení toho, co vidíme, do našeho dosahu. Na základě toho pak sami sebe situujeme do určité vazby k dané věci. Berger tvrdí, že se v podstatě vždy „díváme na vztah mezi věcmi a námi“.²¹ Tento pohled, díky kterému udržujeme věci, které nás obklopují, v dosahu našeho zraku, a který dotváří každý náš přítomný okamžik, je nepřetržitě činný. Pokud se tedy na něco díváme, tak je naše oko neustále v pohybu a vztahuje se k věcem okolo nás. Berger zároveň upozorňuje, že platí nejen to, že se díváme, ale také to, že „i nás lze spatřit“.²² Všichni jsme součástí viditelného světa a podle Bergera musíme přijímat jak to, že něco můžeme vidět, tak i to, že sami můžeme být viděni, že jsme součástí viditelného světa. V případě vidění tak existuje určitá hlubší reciprocita, kterou se často snažíme vyjádřit slovy. Berger říká, že slovní dialog mezi lidmi je často pokusem metaforicky nebo doslovně vysvětlit „jak ‚vidíš věci ty‘, a pokusem zjistit, jak ‚vidí věci on““.²³ Každý má tedy svůj vlastní specifický způsob vidění, svůj úhel pohledu, který je odlišný od úhlu pohledu toho druhého. A právě v takto nastíněném významu způsobů vidění můžeme podle Bergera chápat také všechna malířská výtvarná díla a obecněji veškeré obrazy, které jsou vytvořené člověkem.

¹⁸ BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 6.

¹⁹ BUDD, Malcolm. „Estetické oceňování přírody“. In: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 403.

²⁰ BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 7.

²¹ Tamtéž, s. 7.

²² Tamtéž, s. 7.

²³ Tamtéž, s. 7.

Berger obrazy s viděním úzce spojuje a definuje, že „obraz je pohled, který byl znovu stvořen nebo reprodukován“.²⁴ Každý obraz lze podle Bergera chápat jako soubor výjevů, který byl odpoután od místa a času svého prvního objevení a následně byl po nějakou dobu uchován. Obrazy lze tedy chápat jako výjevy, jako reprodukované lidské pohledy, které mohou od chvíle svého vzniku po určitý čas přetrvat, ať už jen pár dní nebo dokonce celá staletí. Podle Bergera tedy „každý obraz představuje způsob vidění“.²⁵ Je to způsob vidění malíře, který daný obraz stvořil a který v něm zakonzervoval svůj pohled. A tento způsob vidění je znovu utvářen skrze stopy, které malíř zanechává na plátně nebo na papíře. Berger ale dodává, že ačkoliv „každý obraz představuje nějaký způsob vidění, naše vnímání či porozumění obrazu závisí rovněž na našem vlastním způsobu vidění“.²⁶ Malíř sice na obraze zachycuje svůj vlastní specifický pohled, ale to neznamená, že náš způsob vidění daného obrazu bude totožný s tím malířovým. Berger popisuje vývoj vzniku obrazů jakožto způsobů vidění a říká, že obrazy nejprve vznikaly, aby evokovaly podobu něčeho, co není přítomné. Následně začalo být podle Bergera klíčové, že obrazy mohou přežít to, co zobrazují. Obrazy tak mohou zachycovat a udržet podobu určitého jevu či osoby z minulosti a tím také uchovat to, jak byl dříve objekt zobrazení vnímán druhými lidmi. Teprve později bylo podle Bergera uznáno za součást obrazového záznamu i specifické vidění daného tvůrce. Až tehdy začal být obraz chápán jako záznam způsobu vidění, jako zpráva o tom, jak někdo pohlížel na někoho či na něco. Berger říká, že pojmání obrazů jakožto způsobů vidění vycházelo zejména z rostoucího historického vědomí a uvědomění si lidské individuality během období renesance.

Berger o obrazech tvrdí, že „žádná jiná památka či text pocházející z minulosti nemůže nabídnout tak přímé svědectví o světě obklopujícím jiné lidi v jiných dobách“.²⁷ Obrazy jako záznamy či reprodukce malířova pohledu, jako dobové způsoby vidění, jsou podle Bergera mnohem přesnější než literatura. Berger však zdůrazňuje, že způsob, jakým se lidé dívají na obrazy, „je ovlivněn celou řadou naučených předpokladů o umění“.²⁸ Tyto předpoklady souvisejí s celou řadou obecných pojmů, konvencí a kategorií, jakými jsou například kráska, pravda, dobro, vkus, genialita, společenské postavení a další známé termíny. Berger ale upozorňuje, že „mnohé z těchto předpokladů se již neshodují se světem takovým, jaký je“.²⁹ Jsou totiž spojeny s kategoriemi a konvencemi minulosti a neodpovídají současnosti. Tím ale podle Bergera zároveň minulost zatemňují a v současnosti lidí více matou, než aby jim

²⁴ BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 7.

²⁵ Tamtéž, s. 8.

²⁶ Tamtéž, s. 8.

²⁷ Tamtéž, s. 8.

²⁸ Tamtéž, s. 8.

²⁹ Tamtéž, s. 9.

pomohly něco z dřívějšího vývoje objasnit. Historie je totiž neustále utvářena vztahem mezi přítomností a minulostí. Berger takové kulturní zatemňování minulosti velmi kritizuje a říká, že tím dochází ke znesnadnění správného přístupu k uměleckým dílům, stejně jako k horší dostupnosti důležitých poznatků z minulosti, které by se přitom daly prakticky uplatnit.

Berger tvrdí, že pravý důvod, proč je umění minulosti zatemňováno, spočívá v tom, že „privilegovaná většina usiluje o vytvoření takového pojetí dějin, jež by zpětně dokázalo ospravedlnit roli vládnoucích vrstev, přičemž takové ospravedlnění již nemůže v moderních podmínkách dávat žádný smysl“.³⁰ Toto Bergerovo tvrzení vychází z jeho marxismem ovlivněného pohledu na společnost, kde lze jako klíčový problém chápat vztah a komunikaci vládnoucích či buržoazních vrstev se zbytkem společnosti.³¹ Tyto vyšší vrstvy si podle Bergera uzurpují právo na vytváření pro ně výhodného pojetí dějin a zejména z tohoto důvodu zatemňují minulost. Toto zatemňování se pak týká ve velké míře právě uměleckých děl, jelikož obrazy jako záznamy pohledů a způsobů vidění z minulosti představují pro privilegovanou vládnoucí menšinu nepohodlné svědky. Zatemňování minulosti je podle Bergera „procesem neustálé snahy o zamluvení toho, co by jinak mohlo být zcela zřejmé“.³² Jako příklad uvádí Berger holandského malíře Franse Halse, který jako jeden z prvních umělců pomocí malby zachycoval osoby a projevy spojené s kapitalismem, a přesto současní umělečtí kritici tuto skutečnost záměrně upozadňují.³³ Berger tvrdí, že abychom se zatemňování minulosti v oblasti umění vyhnuli, tak musíme u obrazů důkladně zkoumat vztah mezi minulostí a přítomností. Teprve při adekvátním a dostatečně jasném vidění přítomnosti se totiž můžeme správně a bez jakéhokoliv zatemňování vztahovat také k minulosti.

Berger říká, že dnes vidíme umění minulosti jinak než dříve, přičemž tento odlišný způsob vnímání souvisí s problematikou perspektivního zobrazení. Berger vysvětluje, že „perspektiva, jež je příznačná pro evropské umění a poprvé byla zavedena v období rané renesance, soustředí vše do divákova oka“.³⁴ Perspektiva je specifický typ zobrazení, který lze přirovnat k paprsku světla majáku, které namísto směru ven putuje dovnitř. Jsou to výjevy, které jsou nasměrovány do našeho oka, a podle Bergera nazýváme v rámci společenských konvencí tyto obrazy realitou. V rámci perspektivy se vše sbíhá do našeho oka a viditelný svět je tak pro diváka uspořádán podobně jako když Bůh pohlíží na vesmír. To znamená, že „perspektiva činí

³⁰ BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 9.

³¹ Srov. PRŮCHOVÁ, Andrea. „Způsoby angažovaného vidění“. In: Berger, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 137.

³² BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 12.

³³ Srov. Tamtéž, s. 9–12.

³⁴ Tamtéž, s. 13.

samotné oko středem viditelného světa“.³⁵ Berger pravidla perspektivy kritizuje, jelikož u nich neexistuje žádná vizuální reciprocita. Podle Bergera totiž „perspektiva veškeré obrazy reality strukturovala tak, aby promlouvaly k jedinému divákovi, který, na rozdíl od Boha mohl být v jednu chvíli pouze na jednom místě“.³⁶ Berger tento rozpor vidí jako zdroj určité falešné privilegovanosti diváka, kdy perspektiva organizuje vizuální pole v idealizované podobě.³⁷ Berger tvrdí, že každý obraz využívající perspektivy v podstatě sugeruje divákovi, že „představuje střed světa“.³⁸ Tento rozpor ohledně postavení diváka ve světě se podle Bergera zvýraznil po vynálezu kamery a byla to právě kamera, která zničila představu o bezčasovém charakteru obrazů. Berger říká, že teprve kamera nám ukázala, že žádný takový střed světa neexistuje. Vynález kamery změnil u lidí způsob jejich vidění, a to se odrazilo i v malbě. Berger jako příklad uvádí impresionismus, kde se již viditelné nezjevuje za účelem být viděno, ale stává se proměnlivým a prchavým. Jak ještě uvidíme, problematika perspektivy sehrála zásadní roli i ve vývoji našeho vidění krajiny, jak o tom píše ve své knize Cosgrove.³⁹ Berger se také vrací ke vztahu obrazu se slovy a říká, že obrazy jsou většinou reprodukovány se slovním doprovodem. Zde je opět klíčový vztah toho, co víme, k tomu, co vidíme. Berger uvádí příklad, kdy se díváme na krajinomalbu s pšeničným polem, z něhož vylétávají ptáci. Pokud si následně přečteme, že se jedná o poslední obraz, který světoznámý malíř Vincent van Gogh namaloval před svou smrtí, je naše vnímání daného obrazu zásadně pozměněno. Obraz se nyní podle Bergera v podstatě stává ilustrací daného sdělení. Vliv slov a vědomostí na způsob vidění obrazů je pak také důležitý v souvislosti s problematikou umělecké kritiky. Americký filozof a estetik Kendall Walton tvrdí, že některá „fakta související se vznikem uměleckých děl mají v umělecké kritice podstatnou roli, že estetické soudy na nich spočívají naprosto zásadním způsobem“.⁴⁰ Z tohoto hlediska je pak názor, že umělecká díla by se měla posuzovat jen na základě toho, jak je vnímáme, poměrně zavádějící. Berger v této souvislosti říká, že slova v podstatě citují obrazy, aby „potvrdila svou vlastní verbální moc“.⁴¹ Vidění a

³⁵ BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 13.

³⁶ Tamtéž, s. 13.

³⁷ Této problematice se věnuje také Svetlana Alpers, americká kunsthistorička, která se specializuje na zlatý věk holandského malířství v sedmnáctém století. Ve své knize *Umění popisu: Holandské umění v sedmnáctém století* se zabývá právě otázkami spjatými s vynálezem perspektivy a jeho vlivem na vidění. Srov. ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. 1. vyd. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 273 s.

³⁸ BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 15.

³⁹ Srov. COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 20–27.

⁴⁰ WALTON, Kendall L. „Kategorie umění“. In: Zuska, Vlastimil (ed.). *Umění, krása, šeredno: Texty z estetiky 20. století*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 51.

⁴¹ BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 23.

vědění se u uměleckých děl neustále navzájem ovlivňují a obrazy se proto podle Bergera musí neustále prosazovat vzhledem ke všem ostatním formám šířených informací.

Berger se vyjadřuje k možnosti přistupovat k obrazům jen na základě pouhého vnímání a říká, že takový nevinný přístup se projevuje dvojím způsobem. Odmítnutím určitých, pro recepci díla klíčových informací si sice člověk uchová jistou nevinnost, ale zůstat nevinným může podle Bergera „rovněž znamenat zůstat nevědomým“.⁴² Berger zde v rámci své kritické pozice vysvětluje, že rozpor není mezi pouhým viděním a věděním či mezi přirozenou přírodou a umělou kulturou, nýbrž „mezi celistvým přístupem k umění, jenž se jej pokouší vztáhnout ke každé oblasti zkušenosti, a ezoterickým přístupem několika specializovaných odborníků, kteří jsou výkonnými činiteli nostalgie vládnoucí vrstvy nacházející se v úpadku“.⁴³ Berger tak proti sobě staví na jednu stranu většinu běžného obyvatelstva, která dokáže umění minulosti vztahovat ke svým vlastním životům a na druhou stranu kulturní hierarchii znalců tohoto umění, zástupce privilegované vládnoucí menšiny. Právě v tom podle Bergera spočívá hlavní sdělení jeho knihy *Způsoby vidění*. V kritickém politickém apelu na změnu toho, že „osoby či vrstvy, které jsou odříznuté od své vlastní minulosti, mají mnohem menší svobodu jako osoby či vrstva volit a jednat nežli ti, kteří byli schopni sami sebe do dějin situovat“.⁴⁴

Obrazy a veškeré umění minulosti se tak podle Bergera stávají politickou záležitostí, což je závěr, který, jak Berger sám přiznává, vychází z myšlenek Waltera Benjamina.⁴⁵ Klíčové teze z Benjaminova eseje „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ Berger rovněž využívá ve své reflexi nástupu nových technologií, zejména při vysvětlování vlivu fotoaparátu, kamery, filmu a televize na vývoj výtvarného umění. Benjamin totiž ve svém eseji „pátrá po charakteru uměleckého díla, které v době prostředků mechanické reprodukce přestává existovat coby jedinečný, pouze na jednom místě a v jednom čase fyzicky přítomný originál“.⁴⁶ Zmnožením do dalších kopií ztrácí umělecké dílo svou jedinečnost, kterou Benjamin označuje jako auru.⁴⁷ Ve věku reprodukovatelnosti umění tak dochází k mizení aury, která je průvodním znakem singularity originálů uměleckých děl. Právě tato myšlenka se stala základem pro Bergerovy úvahy o nových způsobech vidění, pomocí kterých se dnes na obrazy v podobě celé řady reprodukcí, plakátů, pohlednic a digitálních obrazů díváme.

⁴² BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 26.

⁴³ Tamtéž, s. 26.

⁴⁴ Tamtéž, s. 27.

⁴⁵ Srov. Tamtéž, s. 27.

⁴⁶ PRŮCHOVÁ, Andrea. „Způsoby angažovaného vidění“. In: Berger, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 138.

⁴⁷ Srov. BENJAMIN, Walter. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In: *Dílo a jeho zdroj*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979, s. 20.

2.2. Olejomalba jako způsob vidění

Po představení vztahu způsobů vidění s malířskými díly a obrazy obecně se Berger obrací k jedné konkrétní technice tvorby obrazů, k olejomalbě. Berger říká, že olejomalby většinou zobrazují předměty, a to takové, „které si lze skutečně koupit“.⁴⁸ Předmět namalovaný na plátně nabízí podle Bergera jiný prožitek než samotné pořízení dané věci. Olejomalba totiž nabízí zážitek pohledu na předmět, který zobrazuje. Berger zde zdůrazňuje kunsthistoriky často opomíjený fakt, že je zde „analogie mezi vlastněním a způsobem vidění vtěleným do olejomalby“.⁴⁹ S odkazem na Clauda Lévi-Strausse pak říká, že lidská snaha přisvojovat si předměty, aby z nich měli užitek jak vlastníci, tak diváci, vrcholí právě v období tradiční olejomalby. Termín olejomalba neznamena jen výtvarnou techniku, ale celý umělecký žánr, který má podle Bergera „vyjadřovat specifický světový názor, pro nějž nebyla dostačující technika tempery či fresky“.⁵⁰ Olej byl poprvé k malování obrazů použitý v patnáctém století, ale teprve v šestnáctém století olejomalba podle Bergera naplno prosadila pravidla a způsob vidění jí vlastní. Za konec éry tradiční olejomalby pak lze považovat začátek dvacátého století, kdy jí jako zdroj vizuální představivosti nahradila fotografie a kamera. Olejomalba měla podle Bergera zásadní vliv na dějiny umění, v podstatě definovala obrazový realismus a významně ovlivnila způsob vizuálního vnímání témat, jakými jsou génius, žena, krajina nebo jídlo. Berger si všímá, že olejomalby jsou v zásadě jedinečné objekty, jsou to „předměty, které mohou být zakoupeny a vlastněny“.⁵¹ Takové obrazy podle Bergera zároveň nabízejí svým majitelům pohledy na to, co mohou vlastnit. Pro vlastníky obrazů tu tedy existuje dvojitá přitažlivost, která posiluje jejich hrdost a sebevědomí. Berger proto konstatuje, že pro mnohé renesanční umělce i obchodníky bylo malířství především prostředek k získání majetku. Bohatí italské obchodníky měli skrze díla malířů v dosahu vše krásné a přitažlivé. Umění každé doby má podle Bergera tendenci sloužit ideologickým zájmům privilegované vládnoucí vrstvy, a to platí ve velké míře právě také o olejomalbě. Berger kriticky vysvětluje, že „způsob vidění světa, jenž byl v zásadě určován novým postojem k majetku a ke směně, našel své vizuální vyjádření v olejomalbě, přičemž by jej nemohl nalézt v žádné jiné formě umění“.⁵² Olejomalba podle Bergera ovlivnila zobrazování a naše způsoby vidění stejně zásadně jako kapitál ovlivnil naše společenské vztahy. Berger ze své marxistické pozice upozorňuje, že kapitál i olejomalba vše redukovaly na stejnou předmětnou rovinu, vše bylo možné směřit,

⁴⁸ BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 74.

⁴⁹ Tamtéž, s. 74.

⁵⁰ Tamtéž, s. 75.

⁵¹ Tamtéž, s. 76.

⁵² Tamtéž, s. 77.

vše se stalo zbožím. Olejomalba tak podle Bergera vyjadřuje „vidění zcela založené na vnější formě věcí“.⁵³ Je to vidění, které vše poměřuje jen na základě materiality, které vše zpředměťňuje a přeměňuje na komoditu. Pouze duše zůstala stát mimo v samostatné kategorii a komodifikace se jí nedotkla díky stále dodržovanému karteziánskému systému, založenému na dualismu hmoty a ducha. Berger sice říká, že existují olejomalby, pro které tato kritická tvrzení neplatí, například obrazy Rembrandta, Vermeera nebo Turnera, ale jedná se spíše o výjimky, které potvrzují pravidlo. Celková tradice byla primárně založena na materialitě.

Berger říká, že olejomalby jsou specifické tím, že na rozdíl od jiných malířských technik a forem mají „zvláštní schopnost vyjádřit vjem hmatu, povrchovou strukturu, lesk a objem zobrazovaného“.⁵⁴ Olejomalby jsou sice dvourozměrné, ale přesto mají podle Bergera schopnost vytvářet iluzi skutečnosti mnohem vyšší než třeba sochařství. Olejomalby ve svém realismu navozují v divákovi dojem, že se lze předmětů, které zobrazují, skutečně dotknout. Tato iluze je dána zejména barvou, texturou a teplotou zobrazených předmětů na olejomalbě. Berger se v této souvislosti vrací ke vztahu olejomalby a vlastnictví a říká, že olejomalba oslavuje specifický druh bohatství, který souvisí s kapitálem a spočívá „ve svrchované kupní síle peněz“.⁵⁵ Malba pak podle Bergera evokuje přitažlivost všeho, co si můžeme pořídit za peníze. Olejomalba tak dokáže zprostředkovat vizuální lákavost věcí, která „spočívá v jejich taktilitě, v tom, kterak odmění hmat, ruce vlastníka“.⁵⁶ Právě proto tkví největší účinek realismu olejomalby ve zmíněné schopnosti vytvořit v nás iluzi dotyku. Z tohoto důvodu je podle Bergera také tolik těžké zobrazovat na olejomalbách metafyzické a náboženské symboly, jelikož „jejich symbolický potenciál vzhledem k jednoznačnému, neměnnému materialismu malířské metody působí většinou nepřirozeně a nevěrohodně“.⁵⁷

Berger se také krátce věnuje konkrétním žánrům olejomalby a popisuje jejich typické vlastnosti.⁵⁸ Všechny žánry olejomalby jsou podle Bergera zásadně ovlivněny zmíněným způsobem vidění, který je založený na vnějších formách věcí a vztahu k majetku. Obrazy jídla tak podle něj potvrzují bohatství majitele obrazu a jeho životní styl, obrazy hospodářských zvířat vyzdvihují společenské postavení majitelů a obrazy budov jsou výrazem pozemkového vlastnictví. Obrazy představující historické či mytologické výjevy pak podle Bergera působí vyprázdněným dojmem. Právě zde je nejvíce patrná Bergerova skepse vůči olejomalbám a jeho kritika příliš předmětného charakteru těchto maleb. Berger shrnuje, že olejomalba

⁵³ BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 77.

⁵⁴ Tamtéž, s. 78.

⁵⁵ Tamtéž, s. 80.

⁵⁶ Tamtéž, s. 80.

⁵⁷ Tamtéž, s. 81.

⁵⁸ Srov. Tamtéž, s. 88–89.

vytvořila specifický systém konvencí k znázornění viděného. Je to způsob vidění vynalezený olejomalbou. Berger říká, že zarámovaná olejomalba ve své realističnosti a materiálnosti obvykle obecně „působí jako pomyslné okno otevřené do světa“.⁵⁹ To je však tradiční způsob vidění, který Berger ihned zpochybňuje. Namítá, že pokud pojmáme evropskou olejomalbu jako svébytný celek úzce spjatý s vlastnictvím, „pak její předlohou není zarámované okno otevřené do světa, jako spíše bezpečnostní schránka ve stěně, trezor, v němž je viděné uloženo“.⁶⁰ Berger zde otevřeně kritizuje západní společnost a kulturu a říká, že je posedlá majetkem. Tato posedlost je podle Bergera vnímána jako přirozený stav věcí, a proto zůstává neviděná. Je to posedlost, která se v rámci malířství nejvíce projevuje právě v olejomalbě.

2.3. Krajinomalba jako způsob vidění

Berger se v rámci svého rozboru olejomalby věnuje také kategorii krajinomalby a říká, že je to výtvarný žánr, na který se jeho kritická tvrzení o vztahu obrazů a majetku vztahují asi nejméně. Berger vysvětluje, že v době před současným vzrůstajícím zájmem o ekologii nebyla příroda většinou chápána jako předmět ekonomického zisku a směny a byla spíše pojmána „jako scéna, na níž se uskutečňovala existence kapitalismu a společenského i individuálního života“.⁶¹ Příroda jako celek se podle Bergera jakémukoli přivlastňování a materialismu spíše vzpírá a z tohoto důvodu krajinomalby čelí především problému, jak zachytit nehmotný charakter oblohy a vzdáleného horizontu v krajině. První krajinomalby vznikly v sedmnáctém století a Berger říká, že zpočátku nereagovaly na žádnou společenskou poptávku. Tvorba krajinomaleb byla v té době relativně svobodnou činností a malíři při ní navazovali na dřívější tradiční postupy a normy. Také zde ale nakonec dochází k významnému posunu. Berger si všímá, že „specifická souvislost mezi olejomalbou a vlastnictvím sehrála jistou roli dokonce i ve vývoji krajinomalby“.⁶² A to později ovlivnilo i způsob vidění krajiny samotné.

Berger jako klíčový příklad uvádí obraz anglického malíře Thomase Gainsborougha, nazvaný *Pan a paní Andrewsovi*.⁶³ Berger nejprve uvádí komentář k tomuto obrazu od Kennetha Clarka, slavného britského historika umění, vůči němuž se dlouhodobě vymezoval a jehož kritizoval i ve zmíněném televizním pořadu *Způsoby vidění*, který do jisté míry vznikl jako reakce na Clarkovy názory na umění.⁶⁴ Clark totiž dával na rozdíl od Bergera přednost

⁵⁹ BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 97.

⁶⁰ Tamtéž, s. 97.

⁶¹ Tamtéž, s. 94.

⁶² Tamtéž, s. 94.

⁶³ Srov. Tamtéž, s. 95–97.

⁶⁴ Srov. PRŮCHOVÁ, Andrea. „Způsoby angažovaného vidění“. In: Berger, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 139.

individuálnímu posuzování kvality uměleckých děl.⁶⁵ Na zmíněném obraze jsou vyobrazeni pan a paní Andrewsovi s obilným polem na pozadí. Clark o obraze mluví jako o dílu vytvořeném s láskou a mistrovstvím, které u Gainsborougha vycházejí z jeho potěšení z viděného.⁶⁶ Berger si ale naopak klade otázku, proč si vlastně u tohoto malíře pan a paní Andrewsovi objednali portrét se svým pozemkem v pozadí a říká, že tento obraz rozhodně nepředstavuje nevinně idylickou dvojici lidí v náhodné přírodě. Berger kriticky zdůrazňuje, že pan a paní Andrewsovi „jsou majiteli půdy a jejich vlastnický postoj vůči tomu, co je obklopuje, je zřetelně patrný z držení těla i výrazů jejich tváře“.⁶⁷ Berger sice přiznává, že zde existuje estetická námitka, že portrétovaná dvojice na zmíněném obraze je ve skutečnosti pouze zaujatá filozofickým požitkem z nezkažené a nenarušené přírody, nicméně to odmítá jako „do očí bijící doklad pokrytectví sužujícího celé dějiny umění“.⁶⁸ Je to pokrytectví, které neustále zatemňuje vztah mezi uměním a majetkem. To, že si možná pan a paní Andrewsovi vychutnávali filozofický požitek z ryzí přírody, jim totiž podle Bergera vůbec nebránilo „být v tu samou chvíli pyšnými majiteli půdy“.⁶⁹ Vlastnictví je rovina, kterou zde nelze zakrýt. Berger tvrdí, že nezbytnou podmínkou případného filozofického potěšení z přírody a krajiny bylo právě vlastnictví soukromé půdy, typické pro majetnou šlechtu. Takové estetické vychutnávání si krajiny podle Bergera šlechta nesdílela s nikým jiným, a obzvláště ne s rolníky. Berger připomíná dobové tresty za pytláčení a krádeže zemědělských plodin na pozemcích šlechty a zdůrazňuje soukromou a přísně omezenou povahu takové krajiny. Ve vztahu k přírodě a krajině tak z hlediska vlastnictví existovala přísná pravidla, která měla vliv i na umění. Berger se proto domnívá, že v případě portrétu pana a paní Andrewsových „sehrála svou roli také potěcha z možnosti vidět sebe samé vyobrazené jako majitele půdy, přičemž byla ještě posílena uměním olejomalby zobrazit jejich pozemek ve vší velkoleposti“.⁷⁰ To vše jsou podle Bergera zásadní postřehy, které však současná kulturní historie zatemňuje a považuje za bezcenné. Berger se proto naopak snaží tyto skutečnosti zdůraznit a osvětlit. Berger se v souvislosti s krajinomalbou také obrací do devatenáctého století, do období vrcholné sebedůvěry tehdejších evropských vládnoucích vrstev a nadřazenosti evropské

⁶⁵ Kenneth Clark se ve svém dokumentárním seriálu o výtvarném umění *Civilizace*, odvysílaném na BBC v roce 1969, zaměřoval na interpretaci uměleckých děl, která byla prováděna na základě osobní zkušenosti a preferencí, spolu s téměř bezvýhradným zacílením pozornosti na západní a vysokou uměleckou tvorbu. Srov. PRŮCHOVÁ, Andrea. „Způsoby angažovaného vidění“. In: Berger, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 139.

⁶⁶ Srov. BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 95.

⁶⁷ Tamtéž, s. 96.

⁶⁸ Tamtéž, s. 96.

⁶⁹ Tamtéž, s. 96.

⁷⁰ Tamtéž, s. 97.

tradice sekulárního umění. Berger říká, že v této době došlo k určitému zlomu, kdy „se někteří umělci, například Millet, Courbet, Van Gogh, vědomě motivováni společenskými nebo politickými ohledy, pokusili profesionální tradici malby rozšířit tak, aby mohla vyjádřit i zkušenost jiných vrstev“.⁷¹ Tato snaha zvětšit oblast zkušenosti přístupnou malířství byla podle Bergera ve své době velmi odvážným úkolem s nejistým výsledkem. Faktem je, že tím byla vyvolána krize výtvarného umění, která pokračovala až do dvacátého století. Berger jako vzorový příklad této změny uvádí život a dílo francouzského malíře Jeana-Françoise Milleta.⁷² Berger říká, že Milleta lze považovat za revolučního malíře, jehož díla *Anděl Páně*, *Rozsévač* nebo *Sběračky klasů* patří k nejznámějším obrazům na světě. Důvod, proč se některé Milletovy obrazy staly tak slavnými, je podle Bergera jejich jedinečnost, která vychází z toho, že „žádný jiný evropský malíř nepřijal zemědělskou práci za své ústřední téma“.⁷³ Berger tvrdí, že tím došlo k zásadní změně dosavadní kulturní tradice olejomalby, jelikož do ní Millet přivedl dosud zamlčovanou tematiku rolníka jakožto individuálního subjektu. Na Milletových obrazech tak lze spatřit rozmanité momenty z běžného zemědělského života, jako například sekání kosou, štípání dříví nebo sklízení brambor. To jsou podle Bergera všechno okamžiky, „které zřetelně ukazují tvrdost venkovského života – často okamžiky naprostého vyčerpání“.⁷⁴ Millet se tedy pokusil uvést na plátno dosud nezachycenou tvrdou zkušenost života rolníků. Berger se domnívá, že Milleta k volbě rolnické tematiky nevedlo ani to, že se narodil na venkově, ani jeho náboženská víra, nýbrž francouzská revoluce z roku 1848. Tato únorová revoluce podle Bergera „sice rolnictvo osvobodila od feudální roboty, nicméně v polovině devatenáctého století už bylo znovu porobeno ‚volnou směnou‘ kapitálu“.⁷⁵ Berger zde opět kriticky zdůrazňuje roli vlastnictví a majetku, úlohu kapitálu, která tlačila chudé rolníky do hypoték a půjček. Millet si toho všeho byl dobře vědom a snažil se svými obrazy na tento problém veřejně upozornit. Věděl, že vesničané musejí snášet ty nejtěžší životní podmínky, a pokoušel se to zobrazovat na svých krajinomalbách. Berger dokonce tvrdí, že „vesničan u Milleta reprezentuje člověka vůbec“.⁷⁶ Z těchto důvodů bylo Milletovo dílo jak silně kritizováno ze strany pravicových politiků a buržoazních vrstev, tak nadšeně přijímáno zejména ze strany francouzské levice. Berger však říká, že ke správnému pochopení Milletovy tvorby je klíčový napjatý vztah mezi tradicí olejomalby a vstupem nového tématu v podobě

⁷¹ BERGER, John. „Primitiv a profesionál“. In: Berger, John. *O pohledu*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009, s. 85.

⁷² Jean-François Millet (1814–1875) byl francouzský malíř, vůdčí představitel Barbizonské školy, tvořené skupinou malířů zaměřujících se na krajinomalbu. Proslavil se zachycováním života rolníků s vysokou realističností a naturalismem. Jeho dílo bylo ve své době terčem kritiky a bylo doceněno až s odstupem času.

⁷³ BERGER, John. „Millet a vesničan“. In: Berger, John. *O pohledu*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009, s. 89.

⁷⁴ Tamtéž, s. 91.

⁷⁵ Tamtéž, s. 92.

⁷⁶ Tamtéž, s. 95.

života rolníků. Je to vztah, který přímo souvisí se vztahem krajinomalby a skutečné krajiny, a kvůli kterému jsou podle Bergera téměř všechny Milletovy obrazy v jistém smyslu prohry. Berger tvrdí, že Milletovy krajinomalby jsou do určité míry nepovedené, „neboť se nedaří zajistit spojitost mezi postavami a jejich okolím“.⁷⁷ Vyobrazené postavy na Milletových obrazech totiž podle Bergera příliš vyčnívají a vypadají ztuhle a teatrálně. Naopak na jeho kresbách a rytinách jsou postavy oproti olejomalbám plné života a v přirozeném souladu se svým okolím. Berger odmítá, že by to mohlo být způsobeno nedostatkem Milletova malířského nadání nebo tím, že kresby a rytiny jsou lepší než malby. Za pravý důvod těchto selhání považuje to, že „výrazový jazyk tradiční olejomalby nemohl přijmout zvolené téma“.⁷⁸ Berger vysvětluje, že z ideologického hlediska je rolníkův zájem o půdu neslučitelný s krajinou scénérií. To podle Bergera vychází z faktu, že „většina evropské krajinomalby, ač ne všechna, byla určena návštěvníkovi z města, později nazývanému ‚turista‘: krajina je jeho pohled a její krása je jeho odměnou“.⁷⁹ Vesničan či rolník podle Bergera do tohoto pevně třídně ukotveného schématu nezapadají a vzniká zde tak společenský a humánní rozpor. Berger říká, že v dějinách výrazových forem malířství neexistovala až do doby Milleta žádná formule, jak zachytit drsnou tělesnost venkovana obdělávajícího půdu. Objevení takové formule pak podle Bergera „znamenalo rozbořit tradiční jazyk pro zobrazování krajinných výjevů“.⁸⁰ Tím vším se v souvislosti s historií způsobu vidění krajiny zabývá i Cosgrove. Berger se domnívá, že Milletovi samotnému se tento tradiční jazyk ještě překonat nepodařilo, jeho nástupcům ale již ano. Zmiňuje zejména Van Gogha, který Milleta uznával za svůj vzor a který proměnil krajinomalbu v osobní autorskou vizi, kde „svědek se stal důležitějším než svědectví“.⁸¹ Tím navázal na impresionismus a stal se jedním ze zakladatelů expresionismu. Milletův zápas s vyobrazením zemědělského života na krajinomalbě tak můžeme podle Bergera chápat jako historický zvrat, vedoucí „k definitivní destrukci malířství coby jazyku domněle objektivní reference“.⁸² Millet se podle Bergera neustále snažil odolávat tradičnímu pohledu privilegovaného diváka a pokoušel se zvrátit nepřijatelnost venkovana jakožto tématu v evropské malířské tradici. Stál tedy na počátku zásadní změny způsobu vidění krajiny i jejího zobrazení jakožto krajinomalby. Berger shrnuje, že Millet se snažil „namalovat venkovana, který na půdu nepohlíží, nýbrž ji obdělává“.⁸³ To mu však nevyhnutelně

⁷⁷ BERGER, John. „Millet a vesničan“. In: Berger, John. *O pohledu*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009, s. 96.

⁷⁸ Tamtéž, s. 97.

⁷⁹ Tamtéž, s. 97.

⁸⁰ Tamtéž, s. 97.

⁸¹ Tamtéž, s. 98.

⁸² Tamtéž, s. 98.

⁸³ BERGER, John. „Şeker Ahmet a les“. In: Berger, John. *O pohledu*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009, s. 103.

způsobovalo potíže, jelikož „byl dědicem jistého výrazového jazyka krajinomalby, který vznikl, aby promlouval o tom, jak krajinu vidí cestovatel“.⁸⁴ Existuje zde tedy rozpor, který vychází z určitého historického a společenského vývoje a který odhaluje omezené možnosti jazyka evropského krajinářství, jak vyjádřit určité formy naší zkušenosti s krajinou samotnou, jak zaznamenat určité způsoby vidění přírodního terénu kolem nás a života v něm.

Jak uvidíme, tuto problematiku a roli krajinomalby na vnímání krajiny jakožto terénu od Bergera přebírá a rozvíjí již několikrát zmíněný Denis E. Cosgrove, k jehož teorii se nyní obrátíme. Berger se sice problematice způsobů vidění věnuje podrobně, nicméně řadu klíčových témat nerozvádí. Například problematika vynálezu perspektivy a jejího vlivu na olejomalbu, respektive na krajinomalbu, zůstává nedopovězena. Stejně tak Berger v souvislosti s olejomalbami zcela nedořešil otázku vztahu vlastnictví k uměleckým dílům. To naopak řeší Cosgrove, který důkladně rozebírá přechod od feudalismu ke kapitalismu, včetně vlivu této změny na krajinomalbu. Bergerův přístup je také často příliš obecný a ve snaze vysvětlit způsoby vidění u obrazů vůbec řadu věcí opomíjí. Především ale Bergerův rozbor končí u krajinomalby a ke krajině skutečně se již nedostává. Otázku, jak je tomu se způsoby vidění u krajiny ve smyslu terénu či půdy, však zodpovídá ve svých textech právě Cosgrove, který se věnuje „ideji krajiny, jejímu původu a rozvoji jako kulturního pojmu na Západě od doby renesance“.⁸⁵ Během tohoto období začali podle Cosgrovea Evropané vidět vnější svět a přírodu novými způsoby, které odpovídaly novým přístupům ve vztahu k půdě.

Cosgroveovu základní tezi lze shrnout tvrzením, že „krajina představuje způsob vidění – způsob, jímž někteří Evropané představují sobě samým, ale i jiným, svět a vztahy, v nichž žijí, jejichž jsou součástí a jejichž prostřednictvím vyjadřují své sociální vztahy. Krajina je způsob vidění, který má svou vlastní historii, kterou lze pochopit pouze jako součást širšího historického ekonomického a společenského rámce; způsob vidění, který má své předpoklady a důsledky, jejichž původ a implikace dalece přesahují využívání a vnímání zemského terénu; způsob vidění, který má své vlastní techniky vyjadřování, ovšem techniky, které sdílí s ostatními oblastmi kulturní praxe“.⁸⁶ Cosgrove tedy chápe krajinu jako způsob vidění a v rámci své koncepce přímo navazuje na Bergera. Po představení vývoje způsobů vidění obrazů, olejomaleb a krajinomaleb u Bergera se proto nyní zaměříme na Cosgrovea a jeho rozbor způsobů vidění krajiny. Učiníme tak opět zejména v širším historickém, kulturním a estetickém rámci. Způsoby vidění tedy rozebereme nejen v rámci umění, ale i přírody.

⁸⁴ BERGER, John. „Şeker Ahmet a les“. In: Berger, John. *O pohledu*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009, s. 103.

⁸⁵ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 1.

⁸⁶ Tamtéž, s. 1.

3. Krajina jako způsob vidění – Denis E. Cosgrove (kritika krajiny)

Nyní se již budeme zabývat samotnou krajinou, jejím původem a historií, stejně jako jejím vztahem ke krajinomalbě, a především ke způsobům vidění. Výchozím autorem pro naše zkoumání je Denis Edmund Cosgrove (1948–2008), britský humanistický kulturní geograf, který se vlivným a zajímavým způsobem pokusil ukázat skrytý sociální kontext a důvody, které stojí za naším samozřejmým vnímáním krajiny. Cosgrove se narodil v Liverpoolu do rodiny bankovního úředníka, v mládí studoval geografii na prestižních univerzitách v Oxfordu a v Torontu a je považován za předního představitele tzv. nové kulturní geografie, která se zaměřuje na rozličné aspekty vztahu krajiny k lidské společnosti a světu vůbec. Zabýval se také kartografií a vizuálními studii. Vrcholem jeho vědecké kariéry bylo působení na pozici profesora geografie na Kalifornské univerzitě v Los Angeles. Cosgrove byl známý jako filozofující geograf, který byl významně ovlivněn marxismem a myšlenkově se hlásil také k již představenému Johnu Bergerovi a jeho knize *Způsoby vidění*. V roce 1984 vydává svoji asi nejznámější knihu *Sociální formace a symbolická krajina*, která je založena právě na chápání krajiny jako způsobu vidění v Bergerově smyslu.⁸⁷ Jeho do jisté míry kritický pohled na krajinnou problematiku byl postaven na zdůrazňování historicity a kulturní relativity způsobu vidění přírody jako krajiny. Cosgrove se v této souvislosti věnoval také řadě estetických otázek a témat z oblasti umění, zejména krajinomalby. Klíčové teze o porozumění krajině ze své knihy pak ještě dále rozpracoval a prohloubil v řadě pozdějších odborných studií.

Cosgrove se ve své knize *Sociální formace a symbolická krajina* snaží o kritický a společensky uvědomělý pohled na problematiku krajiny zvenčí. Nezabývá se v ní interpretací určitých konkrétních krajin, jak to činí mnozí geografové, ale pokouší se o „historický nástin představ o krajině, jak se vyvíjely a měnily v Evropě a Severní Americe od patnáctého století“.⁸⁸ Cosgrove prosazoval zkoumání krajiny v rámci geografie odlišným způsobem, než bylo v této vědě obvyklé. Chtěl především „umístit interpretaci krajiny v rámci kritické historiografie a teoreticky se zabývat ideou krajiny v rámci široce marxistického porozumění kultuře a společnosti“.⁸⁹ Cílem tedy bylo rozšíření dosavadního pole zkoumání problematiky krajiny. Také termín „sociální formace“ z názvu knihy naznačuje její teoretické umístění. Je to marxistická formulace, kterou lze podle Cosgrovea chápat jako pojmový únik od sklonu

⁸⁷ Srov. COSGROVE, Denis E. „Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea“. In: *Transactions of the Institute of British Geographers*, roč. 10, č. 1, 1985, s. 46, 59.

⁸⁸ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 19.

⁸⁹ Tamtéž, s. 20.

marxismu podřizovat jak hmotu, tak různá kulturní vyjádření požadavkům politické ekonomie. Základem historické debaty v Cosgroveově knize, která ve své době zaujala pozornost řady marxistických historiků, je s tím související klíčová otázka ekonomického a společenského „přechodu od feudalismu ke kapitalismu“.⁹⁰ Pojmy feudalismus a kapitalismus Cosgrove chápe obecně jako dvojí označení typů společenské organizace, jejichž právní, politické, ekonomické a kulturní projevy vycházejí z kolektivní organizace materiální produkce. Jedná se tedy o dva různé společenské systémy založené na odlišném vztahu vlastnictví a výrobních prostředků. Různé způsoby, kterými si lidé v průběhu historie přivlastňovali zemi a půdu, a to jak kvůli užitné hodnotě za feudalismu, tak směnné hodnotě za kapitalismu, poté Cosgrove spojuje se „vzhledem, projevy a významy souvisejícími s ideou krajiny na Západě“.⁹¹

Druhý termín z názvu knihy, „symbolická krajina“, pak souvisí s ideologickým užíváním symbolického diskursu, což Cosgrove přebírá z teorie umění. Všechno symbolické je podle Cosgrovea v podstatě „fasáda či závoj pohybující se s větším či menším efektem napříč materiálními a společenskými vztahy“.⁹² A to platí i pro krajinu. Cosgroveův přístup, postavený na kontextuální interpretaci piktorálních symbolů, je vhodný zejména k chápání krajiny jako způsobu vidění, která „je interpretována převážně skrze médium vizuálních obrazů“.⁹³ Krajina jako způsob vidění se podle Cosgrovea vynořuje v období renesance a vychází z kulturního kontextu tehdejšího umění. Cosgrove v této souvislosti odkazuje na teorie kunsthistoriků Erwina Panofského či Ernsta H. Gombricha, ale můžeme zde vidět i vliv již představeného Bergera a jeho *Způsobů vidění*. Cosgrove teze těchto autorů považuje za obzvláště účinné při zkoumání proměn fyzických krajin a jejich reprezentací v renesanci v šestnáctém století. Své zkoumání krajiny tedy opírá také o uměnovědnou interpretaci.

Jako základní tezi Cosgroveovy knihy a celého jeho teoretického uvažování o krajině můžeme chápat tvrzení, že „krajina zakládá diskurs, skrze který identifikovatelné společenské skupiny historicky rámovaly sebe samé a jejich vztahy jak se zemí, tak s jinými lidskými skupinami, a že tento diskurs úzce epistémicky a technicky souvisí se způsoby vidění“.⁹⁴ Tato teze, která přímo navazuje na uvažování o způsobech vidění obrazů u Bergera, je považována za nejsilnější stránku Cosgroveových úvah. Je to teze, která ukazuje, že pokud má krajina historii, tak je kulturně relativní a vázaná na ekonomické a společenské procesy. Krajina je

⁹⁰ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 22.

⁹¹ Tamtéž, s. 23.

⁹² Tamtéž, s. 33.

⁹³ Tamtéž, s. 33.

⁹⁴ Tamtéž, s. 20.

v tomto smyslu historicky kontingentní. To se také stalo základem celé řady pozdější kritické odborné literatury o krajině, která teoreticky stavěla právě na „rozšíření a prohloubení našeho historického porozumění významům krajiny“.⁹⁵ Jak následně uvidíme, takový kritický přístup ke krajině rozvíjí ve svých textech také americký vizuální teoretik a filozof W. J. T. Mitchell. V rámci našeho rozboru Cosgroveovy koncepce krajiny představíme nejprve historický původ samotného pojmu krajiny, následně se budeme věnovat historii výtvarného žánru krajinomalby ve vztahu k vidění krajiny, poté rozebereme vliv přechodu od feudalismu ke kapitalismu na krajinu, a nakonec konečně přejdeme k samotnému chápání krajiny jako způsobu vidění a ukážeme některé estetické problémy, které s ideou krajiny úzce souvisejí.

3.1. Krajina – původ pojmu

Nejprve je důležité se zaměřit na původ samotného slova „krajina“. Cosgrove se historii tohoto pojmu věnuje v souvislosti s geografii a proměnami vnímání prostoru v moderní době. Říká, že krajina byla dlouho považována především za zeměpisný pojem, který úzce spojoval geografii s historií a humanitními vědami. Cosgrove v případě pojmu krajiny upozorňuje, že „jeho kořeny v anglofonní geografické praxi lze nalézt v německém pojmu *Landschaft*“.⁹⁶ Tato původní idea krajiny byla primárně právního a teritoriálního charakteru a k posunu ke všeobecně známému scénickému a piktorálnímu užití pojmu krajiny došlo až později. Německý výraz *Landschaft* a jemu příbuzné termíny ve skandinávských jazycích byly a jsou podle Cosgrovea „stále používány jako popis pro správní oblasti v části severozápadní Evropy“.⁹⁷ Pojem krajiny má tudíž specifické sociální a kulturně historické příčiny a neznamenal původně pouze viděný terén. Termín *Landschaft* podle Cosgrovea souvisel s nehostinnou povahou přírody v daných správních oblastech, které byly obecně poměrně chudé a „nepodstatné pro zájmy panovníků a šlechty, jejichž bohatství a moc závisely na nadvládě, vlastnictví a zdanění úrodnějších a přístupnějších území“.⁹⁸ Tyto oblasti se rozkládaly zejména na hranicích s dánským královstvím a měly větší lokální autonomii, než vnitrozemské a přísněji spravované oblasti. Jejich označení pojmem *Landschaft* pak znamenalo „konkrétní představu určitého uskupení, spíše než území konkrétní velikosti“.⁹⁹ Předmětem tohoto

⁹⁵ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 21.

⁹⁶ COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 58.

⁹⁷ Tamtéž, s. 60.

⁹⁸ Tamtéž, s. 60.

⁹⁹ Tamtéž, s. 60.

označení tedy původně nebyla krajina jako vnímatelný terén, nýbrž to bylo označení správní jednotky, určitého politického uspořádání nějaké komunity, která obývá určitou zemi. Pojem krajiny tak původně primárně nesouvisel s vizuální zkušeností, nýbrž s politikou.

Výraz se podle Cosgrovea mohl vztahovat na zřízení různých rozměrů, od menších oblastí až po rozsáhlejší regiony. Cosgrove říká, že to byly oblasti, kde zvykové právo, určené společenstvím žijícím na daném území, stanovovalo územní hranice země. Daná správní jednotka tedy nebyla vymezena a definována fyzickou geografickou povahou dané oblasti, nýbrž kulturou a zvykovým právem. *Landschaft* byla zejména „společenská jednotka, která našla fyzické vyjádření v určité oblasti na základě svých práv“.¹⁰⁰ Spíše než samotný terén tak hrály roli společenské, politické a právní faktory. V daných společenstvích podle Cosgrovea panovala jednota v rámci dané komunity a „prostor, nad kterým společenství a právo držely nadvládu, ustanovovaly *Landschaft*“.¹⁰¹ Cosgrove dodává, že společenská, zvyková a územní odlišnost jednotlivých správních oblastí sice mohla způsobovat vizuální odlišnosti jedné krajiny od druhé, nicméně tradičně uznávané scénické aspekty krajiny nehrály v případě německého výrazu *Landschaft* ještě žádnou roli. A ani žádná jiná příbuzná slova v oblasti severní Evropy nenaznačovala takový význam. Povaha tohoto pojmu podle Cosgrovea totiž „poukazuje ke zvláštní prostorovosti, ve které jsou geografická oblast a její materiální vzhled ustanoveny skrze společenskou praxi“.¹⁰² *Landschaft* je tudíž prostor konstituovaný primárně společensky a právně, a proto musí být chápán nikoliv jako absolutní, nýbrž jako relativní.

Cosgrove ale upozorňuje, že takto chápaný pojem krajiny stojí v příkrém kontrastu ke konvenčnímu užití výrazu *landscape* v angličtině, „jehož primární význam úzce souvisí s ideou scénérie“.¹⁰³ Proto také ve známém Oxfordském anglickém slovníku nalezneme definici krajiny, která je založená nikoliv na společenském a zvykovém uspořádání, nýbrž na vztahu ke krajinomalbě. Krajina je zde definována jako obraz přírodní vnitrozemské scénérie, což souvisí s tím, že slovo *landscape* „nejprve přišlo do anglického jazyka v raném sedmnáctém století jako označení typu malby“.¹⁰⁴ Slovo mělo tedy zcela odlišný původ a význam než výše uvedený německý výraz. Cosgrove říká, že tzv. *landschap* malby označovaly výtvarný žánr dovezený do Anglie z Holandska, který „se stal oblíbeným mezi vlastníky půdy, hledajícími, jak reprezentovat nově získané či sloučené pozemky“.¹⁰⁵ V té době podle Cosgrovea

¹⁰⁰ COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 60.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 61.

¹⁰² Tamtéž, s. 61.

¹⁰³ Tamtéž, s. 61.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 61.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 61.

docházelo k bojům mezi lidmi, způsobeným rozporů mezi zvykovými právy feudálního rolnictva a vlastnickými právy statkářů ve vznikajícím kapitalistickém trhu s půdou. Právě zde můžeme vidět určitý zlom mezi původním výrazem *Landschaft*, spojeným se zvykovým vztahem k terénu a termínem *landscape*, který se naopak pojí k půdě ve smyslu majetku. Cosgrove tvrdí, že vytváření krajinomaleb bylo úzce spojeno s mapováním pozemků a kartografií obecně, což souviselo s potřebou přesného vymezení půdy jako majetku a krajiny jako území, které někdo vlastní. V té době byli mnozí malíři dokonce zároveň kartografové či zeměměřiči. Podle Cosgrovea to byly matematika a perspektiva, které „ustanovily prostorový jazyk krajiny“.¹⁰⁶ Zvlášť problematika lineární perspektivy, jak později uvidíme, je v tomto směru zcela klíčová. V rámci umění a kultury byl termín *landscape* spojen kromě krajinomalby také s tzv. vyhlídkovou poezií, která byla oblíbená zejména v Anglii. Výhled do kraje představoval pro mnoho tehdejších básníků téma tvorby. Vzrůstající roli výhledu na přírodní terén pak můžeme chápat jako typický rys pojmání krajiny jako scenérie.

Je to právě spojování krajiny s výhledem, které podle Cosgrovea ukazuje, že „krajina upřednostňuje pohled, zrak, a co začalo jako reprezentace prostoru, se postupně stalo technickým označením materiálních prostorů samotných, k nimž bylo odkazováno jako ke krajinám, a které byly nazírány se stejně distancovaným a esteticky vnímavým okem, jež bylo cvičeno nejprve při oceňování výtvarných děl a map. Krajina je viděna, ať už v rámci malířského díla, komponována v hranicích určených mapou nebo nahlížena z význačného místa skrze ustupující rovinu perspektivy“.¹⁰⁷ V této zásadní pasáži Cosgrove dokládá, že obvyklé chápání pojmu krajiny je od jisté doby primárně spojeno s určitým způsobem vidění, přičemž zde došlo k posunu od vizuálního vnímání výtvarného umění k nahlížení na samotný terén. Slovo krajina bylo tedy ve své anglické podobě původně označením pro krajinomalbu či mapu a teprve postupně se stalo termínem i pro výhled na určitou přírodní scenérii. V případě pojmu krajiny tudíž vidíme obrat od výrazu pro výtvarné reprezentace prostoru k názvu pro prostor skutečný, pro opravdovou půdu. Cosgrove tvrdí, že krajina ve smyslu anglického *landscape* „hrála roli při vytváření kapitalistických vlastnických práv a při potlačení přesně toho typu společenství a zvykových práv, které daly vzniknout výrazu *Landschaft*“.¹⁰⁸

Původní pojem krajiny, označující feudální správní oblast, byl tudíž nahrazen pojmem druhým, týkajícím se přírodního terénu z kapitalistického hlediska, postaveného na vlastnických právech a umělecké reprezentaci. Na těchto dvou termínech tak můžeme vidět

¹⁰⁶ COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 61.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 61.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 61.

radikální proměnu v ovládnání a vidění zemského prostoru. Cosgrove shrnuje, že krajina se na lokální i národní úrovni během přechodu feudalismu do kapitalismu vynořila z pojmu *Landschaft* s naprosto odlišným významem, obsaženým v pojmu *landscape*, a tato proměna se týkala jak prostoru, tak samotné společnosti. Podle Cosgrovea zde můžeme vidět, že „ze společenského hlediska byla krajina zbavena úzkého vztahu k místní komunitě a jejímu zvykovému právu, a byla odevzdána ‚distancovanému pohledu‘ vlastníka pozemků, jehož práva nad zemí byla ustanovena a regulována zákonem. Z prostorového hlediska byla krajina vytvořena jako ohraničená a vyměřená oblast, absolutní prostor, představený skrze vědecké metody měření vzdálenosti, geometrického průzkumu a lineární perspektivy“.¹⁰⁹ Cosgrove tuto změnu považuje za explicitní vyjádření modernity. V otázce přechodu od místního, feudálního vnímání krajiny ke krajinně kapitalistické, postavené na vlastnění půdy, můžeme nalézt důležité estetické hledisko, a tím je zmíněný distancovaný pohled. Cosgrove zde primárně vychází z feministických teorií pohledu.¹¹⁰ Jeho termín však znamená více než pouhou prostorovou distancí mezi pozorovatelem a tím, na co se dívá.¹¹¹ Jak ještě později detailněji rozebereme, distancovaný pohled může být vztažen i k tradičním estetickým koncepcím, jakými jsou nezainteresovanost, estetický postoj a zejména psychická distance.¹¹² Otázka proměny způsobu vidění krajiny tak zahrnuje i čistě estetickou problematiku.

Vidíme tedy, že měnící se významy a vztahy mezi krajinnými pojmy *Landschaft* a *landscape* odhalují složitost „prostorových vztahů mezi lidmi a přírodou, které slouží k orámování rozmanitosti společenských a politických souvislostí“.¹¹³ Krajina je součástí komplexního vztahu mezi přírodou a kulturou a má celou řadu sociálních aspektů stejně jako estetickou rovinu. Cosgrove říká, že velká část autority krajiny má „schopnost zahalit historicky specifické společenské vztahy za hladký a často estetický vzhled přírody“.¹¹⁴ Krajina tak operuje s konvenčně zažitou formou estetické zkušenosti, ke které se ale podle Cosgrovea

¹⁰⁹ COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 62.

¹¹⁰ Cosgrove čerpá zejména z feministické teorie vidění u Gillian Rose, která ztotožňuje pohled s aktivní ovládající a přivlastňující si formou vidění. Krajina ve smyslu vidění tudíž značí ovládnání vlastníkem půdy. Srov. ROSE, Gillian. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. 1. vyd. Cambridge: Polity, 1993. 205 s.

¹¹¹ Srov. COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 70.

¹¹² Cosgrove říká, že distancovaný pohled znamená psychologickou a sociální distancí od přímého fyzického a společenského zapojení se do pozorovaného prostoru. To je velmi blízké tezí anglického estetika Edwarda Bullougha, který v rámci své více psychologicky orientované koncepce estetického postoje mluví o psychické distancí, která vzniká při vyřazení jevu ze souvislostí s naším praktickým já. Srov. BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika*, roč. 32, č. 1, 1995, s. 11.

¹¹³ COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 68.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 68.

musíme stavit spíše obezřetně a kriticky, jelikož slouží k naturalizaci toho, co je hluboce kulturní. Jak ještě uvidíme, tímto problémem se zabývá ve svých textech i Mitchell, který v tomto ohledu považuje krajinu za sociální hieroglyf.¹¹⁵ Ten by zcela jistě v tomto směru souhlasil s Cosgroveovým tvrzením, že při výhledu do krajiny „nesčetné turistické obrazy maskují za zdánlivou přirozeností svět koloniálního útlaku, nemoci a špinavé sexuality“.¹¹⁶ Cosgrove dodává, že současná věda se proto snaží krajinu odmaskovat a denaturalizovat, aby ukázala, že krajina ve svém původním německém významu, ani ve své anglické piktorální podobě esteticky jednotného prostoru není přirozeným viděním, ale osvojeným, historicky vzniklým způsobem vidění. Tento způsob vidění pak vyvolává vzhledem k tradičnímu pojetí estetiky krajiny řadu otázek a výzev k přehodnocení tradičních pojmů, jakými jsou například estetický postoj či idea nezainteresovaného zájmu. Je to vidění, které je úzce spjaté se zásadními historickými, politickými a ekonomickými změnami od renesance až do dvacátého století, stejně jako s vývojem výtvarného žánru krajinomalby a umění obecně. Pro pochopení problematiky krajiny jako způsobu vidění zde tedy pro nás vystávají dva klíčové okruhy. Zaprvé otázka vlivu krajinomalby a také lineární perspektivy na vidění skutečné krajiny a zadruhé historická otázka týkající se přechodu od feudalismu ke kapitalismu, který nahlížení na krajinu zásadně proměnil. Oběma těmito okruhy se budeme zabývat, přičemž si každý zaslouží samostatnou kapitolu. Nejprve se budeme věnovat krajinomalbě a perspektivě a jejich dopadu na výše nastíněné chápání krajiny, přičemž rozvedeme i některé teze Bergera.

3.2. Krajina a role krajinomalby

Jak jsme již naznačili, krajinomalba a vynález perspektivy měly na vznik a ustálení tradičního způsobu vidění krajiny zásadní vliv. Cosgrove proto přisuzuje „původ ideje krajiny zkušenosti buržoazních občanů v italských městských státech ve vztahu k půdě a k humanistické kultuře vygenerované z této zkušenosti, věnující specifickou pozornost prostorovostem spojeným s novými technologiemi vidění a reprezentace (lineární perspektivy)“.¹¹⁷ Samotná krajinomalba, ve smyslu malování nebo popisování scénérií z přírody jakožto hlavního předmětu umělecké kompozice, má podle Cosgrovea v rámci Evropy velmi specifickou historii. Přírodní scénérie, které tento typ malby zobrazoval, mohly být různého typu, jak divoké, tak humanizované.

¹¹⁵ Srov. MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 5.

¹¹⁶ COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 68.

¹¹⁷ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 24.

Cosgrove vysvětluje, že „krajinomalba se poprvé vynořila jako uznávaný žánr v nejvíce ekonomicky rozvinutých, nejhustěji osídlených a nejvíce urbanizovaných oblastech Evropy patnáctého století“.¹¹⁸ Takovými regiony byly zejména belgické Flandry a severní Itálie. Krajinomalba podle Cosgrovea dosáhla svého plného výrazu v holandských a italských malířských školách sedmnáctého století a poté v následujících dvou stoletích i ve školách francouzských a anglických. K úpadku krajinomalby pak dochází na počátku dvacátého století v souvislosti s vzestupem modernistických a dalších forem non-reprezentativního umění. V té době přestala být krajinomalba jakožto výtvarný žánr důležitá pro pokrok v umění.

Cosgrove se domnívá, že na vzestup krajinomalby v renesanci měly vliv nové aktivity tehdejších Evropanů, a to zejména daleké cesty a zámořské objevy, které odhalovaly rozmanité pozemské scenérie a vztahy mezi lidmi a půdou, kterou obývali. Evropané v rámci těchto činností v renesanci zejména „zdůrazňovali vizuální vztahy a ovládání prostoru, ve kterém by mohla být udržena iluze řádu“.¹¹⁹ Evropané tak podle Cosgrovea přišli s novou koncepcí prostoru ve smyslu souvislé vizuální struktury, do které by mohly být zasazeny lidské aktivity v řízené a uspořádané podobě. Cosgrove považuje v otázce krajinomalby roli ovládání a řádu za velmi podstatnou a s odkazem na Kennetha Clarka říká, že vznik realistické krajinomalby souvisel s určitou změnou v lidském myšlení, kdy začala být požadována nová koncepce jednotného a uzavřeného prostoru, která by byla „formována vědeckým způsobem myšlení o světě a vzrůstajícím ovládním přírody člověkem“.¹²⁰ Realistická krajinomalba měla také zásadní estetickou rovinu, jelikož na rozdíl od předchozích žánrů malby věrně zaznamenávala podoby vnějšího světa přírody jen pro ně samotné. Krajinomalba dosáhla podle Cosgrovea v patnáctém století vizuální kontroly nad prostorem a lidskými aktivitami.

U renesanční krajinomalby můžeme podle Cosgrovea rozeznat zásadní a trvalý rozdíl ve vývoji reprezentace krajiny mezi dvěma hlavními regiony jejího vzniku. Ve Flandrech první malíři krajin „vytvářeli díla, která líčila v ohromujícím detailu a přesnosti sekulární život měst a obcí vůči pečlivě zaznamenanému fyzickému prostředí“.¹²¹ Tyto scenérie ale byly ještě primárně pozadím na malbách, jejichž hlavní motiv byl náboženského charakteru. Vlámskou krajinomalbu však podle Cosgrovea charakterizoval také důkladný empirismus, což později ovlivnilo anglické krajinářství. Naopak v Itálii můžeme podle Cosgrovea již „rozpoznat ideu krajiny, pojem zvláštního uměleckého žánru, který mohl být přidělen určitému místu v rámci

¹¹⁸ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 20.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 20.

¹²⁰ Tamtéž, s. 21.

¹²¹ Tamtéž, s. 21.

umělecké teorie ovládané technikami pro ovládání vizuálního prostoru“.¹²² Cosgrove říká, že takového ovládání prostoru bylo dosaženo skrze novou techniku perspektivy, která byla renesančními umělci považována za nejvýznamnější objev. Perspektiva se pro ně stala hlavním prostředkem, který umožňoval realistickou reprezentaci světa, a byla využívána k regulaci prostoru na obrazech. Cosgrove zdůrazňuje, že perspektiva začala „být považována ne pouze za techniku, vizuální nástroj, ale za pravdu samotnou, za objev objektivní vlastnosti prostoru, spíše než za pouhé vidění“.¹²³ Cosgrove v otázce perspektivy explicitně odkazuje na Bergera a na jeho tvrzení, že perspektivní vidění bylo chápáno jako realita, u které je oko pozorujícího diváka považované za nehybný střed viditelného světa. Lidské oko zde můžeme chápat jako bod sbíhání nekonečného počtu paprsků, které ho spojují s vnějším světem.

Cosgrove říká, že v případě perspektivy je realita v podstatě „zmrazena v určitém okamžiku, odstraněna z neustálého toku času a změny a poskytnuta jako vlastnictví pozorovatele“.¹²⁴ Je zde tedy, jak by řekl Berger, důraz na určitou privilegovanost pozice diváka. Perspektiva, která byla objevena renesančními umělci, se nazývá lineární neboli jednobodová perspektiva. Je to technika vidění, která předpokládá nehybný pohled jedním okem do mizejícího bodu sbíhajících se paprsků. Cosgrove upozorňuje, že lineární perspektiva byla poprvé podrobně teoreticky vytvořena a popsána Leonem Battistou Albertim, slavným italským humanistou a umělcem, který byl zároveň jedním z nejvýznamnějších teoretiků italské renesance.¹²⁵ Alberti se zabýval technikami, které by malířům umožnily na obrazech zobrazovat věci takové, jaké doopravdy jsou a byl také „prohlašován za jednoho z nejranějších zastánců krajiny jako odlišného žánru malby“.¹²⁶ Cosgrove pak s odkazem na Ernsta H. Gombricha dodává, že Alberti poskytl krajině teoretický základ ještě před tím, než začaly být v Itálii vytvářeny krajinomalby jako takové. Lze tedy říct, že počátky krajinomalby a jejího vztahu k našemu vidění krajiny se nacházejí v renesanci, u Albertiho vynálezu lineární perspektivy.

Krajinomalbu pak s perspektivou spojili zejména italscí znalci umění, kteří skrze Albertiho teorii začali rozvíjet „vědomě ‚estetický‘ postoj k malbám a tiskům, oceňující je více pro jejich technické umělecké výsledky, než pro jejich funkci nebo námět“.¹²⁷ Je třeba zdůraznit, že termín „estetický“ zde ve spojitosti s postojem neznamena estetickou nezainteresovanost v kantovském či pozdějším smyslu, ale důraz na realističnost malby, u které byla použita

¹²² COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 21.

¹²³ Tamtéž, s. 22.

¹²⁴ Tamtéž, s. 22.

¹²⁵ Srov. Tamtéž, s. 22–24.

¹²⁶ Tamtéž, s. 22.

¹²⁷ Tamtéž, s. 23.

perspektiva. Cosgrove si všímá, že byl v době zavedení perspektivy do malířství také položen základ pro trh s uměním, kde byla hodnota díla určena jeho estetickými vlastnostmi. To pak mělo určitý význam, který vztahoval pohled na svět znázorněný na krajinomalbě k ekonomickým poměrům v Itálii v šestnáctém století. Umění se v té době podle Cosgrovea „stávalo zbožím, jehož hodnota mohla být uskutečněna ve směně“. ¹²⁸ O tom mluvil i Berger. Aby byla umělecká díla pro případné kupce atraktivní, musela si udržovat svoji přitažlivost pro individuálního diváka. To, že divák měl být sám, bylo důležité, jelikož cílem bylo vytvoření osobní zkušenosti a pouta mezi malbou a pozorovatelem. Zejména k tomu měla napomáhat lineární perspektiva. Cosgrove říká, že takový „nový estetický postoj byl založen na představě, že malba má určitý psychologický účinek na osobu, která ji kontemplanuje, bez ohledu na umístění a kontext“. ¹²⁹ A perspektiva měla tento estetický účinek v divákovi zajistit. Měla umožnit, že dílo bude přitažlivé na jakémkoliv místě a v jakékoliv souvislosti.

Cosgrove se podrobněji věnuje Albertiho postojům a doporučením ohledně krajinomalby a všímá si, že tyto malby původně zpravidla nepředstavovaly krajinu jako místo běžného života rolníků. Krajinomalby byly totiž zamýšlené zejména k tomu, aby sloužily pohledu vlivných diváků v pohodlí jejich domovů, kteří krajinomalbu chápali jako „obraz ovládaného a dobře uspořádaného, produktivního a pohodového světa, v němž jsou závažné záležitosti ponechány stranou“. ¹³⁰ Perspektivu pak můžeme podle Cosgrovea v této souvislosti chápat jako „nástroj pro ovládnutí světa věcí, objektů, které mohly být vlastněny“. ¹³¹ Jak by řekl Berger, krajinomalba, a s ní spojený vynález lineární perspektivy, představují způsob vidění, který je spjatý s vlastnictvím a nastupujícím kapitalismem. Je to vidění založené na materialitě. Cosgrove ale také odkazuje k Leonardu da Vincimu, podle kterého se mohli umělci skrze krajinomalbu chopit kontroly nad samotnou přírodou. Perspektiva a krajina jsou z tohoto hlediska „sjednoceny v rámci jediného požadavku na roli individuálního umělce jakožto ovládajícího tvůrce“. ¹³² Da Vinci tak spojoval umělce, kteří tvořili malby podle pravidel perspektivy a proporcí, s určitou tvůrčí mocí nad přírodou. Takové umělecké tvoření bylo podle Cosgrovea v souladu „s objektivním porozuměním přírodě, které se později rozvinulo do empirických věd“. ¹³³ Umělecká tvorba nebyla u da Vinciho od vědeckého zkoumání přírody nikdy oddělena. Toto sjednocení umělecké tvorby a vědy bylo v renesanci postaveno

¹²⁸ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 23.

¹²⁹ Tamtéž, s. 23.

¹³⁰ Tamtéž, s. 24.

¹³¹ Tamtéž, s. 25.

¹³² Tamtéž, s. 25.

¹³³ Tamtéž, s. 25.

zejména na víře v harmonický proporční řád celého kosmu, který mohl být na malbách technicky napodoben skrze pravidla lineární perspektivy, která ovládala prostor obrazu.

Vztah mezi uměním a vědou měl podle Cosgrovea ve vývoji krajinné ideje důležitou roli. Zároveň také ovlivnil pojetí krajiny v rámci geografie. Perspektiva jako konvence spojená s realistickým způsobem vidění světa má v souvislosti s ovládním přírody dva důležité důsledky. Zaprvé, lineární perspektiva je schopná „zadržet tok historie v určitém okamžiku, zmrazit tento okamžik jako univerzální realitu“.¹³⁴ Stojí v jistém smyslu mimo plynutí času. Za druhé, perspektiva „ve strukturování a zaměřování univerzální reality na individuálního diváka uznává jen jediný, vnější subjekt pro objekt, který reprezentuje“.¹³⁵ Stává se majetkem jediného, pozorujícího diváka. Cosgrove proto říká, že krajinomalba, která je namalovaná podle piktorálních pravidel perspektivy, nebo příroda pozorovaná okem, které je trénované dívat se na ní jako na krajinu, jsou ve skutečnosti v mnoha ohledech daleko od skutečné realističnosti. Tento způsob vidění tak není něčím samozřejmým, ale je to specifická konvence, která se tváří jako přirozený pohled. Krajina je podle Cosgrovea „komponována, upravena a nabízena jako nehybný obraz pro individuální oceňování, nebo spíše přisvojení“.¹³⁶ Lze říct, že individuální divák pohled na krajinomalbu vlastní, jelikož všechny složky tohoto pohledu jsou směřovány výhradně k jeho očím. Cosgrove dodává, že v případě perspektivy je proto tvrzení o realismu ve skutečnosti ideologické. Krajinomalba tak poskytuje skrze perspektivu pohled na svět, který je zaměřený na zkušenost jednotlivce v daném okamžiku a kde „uspořádání jednotlivých forem je příjemné, povznášející nebo jiným způsobem spojené s psychickým stavem pozorovatele“.¹³⁷ Je to specificky estetický způsob vidění, který je ale představován jako všeobecně platný a zcela odpovídající realitě. Je to konvenční vidění vydávané za skutečnost, určitá maska, která je tvořena pravidly lineární perspektivy.

Toto vidění má také společenský rozměr. Zkušenost lidí žijících v krajině a jejich kolektivní život jsou totiž podle Cosgrovea v krajinomalbě zcela popřeny. Subjektivita při tomto způsobu vidění neleží v krajině, ale je prokazována vlastnictvím umělce a diváka, tedy těmi, kteří ovládají krajinu a ne těmi, kteří k ní patří. Z tohoto důvodu jsou také lidské postavy zobrazované na krajinomalbách většinou jen vzdálenými a sotva rozeznatelnými figurkami. Například při práci nebo při odpočinku nejsou lidé na klasických krajinomalbách zobrazováni téměř nikdy. Jejich pozice na obrazu je podle Cosgrovea vždy určena piktorální strukturou a

¹³⁴ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 26.

¹³⁵ Tamtéž, s. 26.

¹³⁶ Tamtéž, s. 26.

¹³⁷ Tamtéž, s. 26.

pokud by se lidské postavy „staly příliš dominantními, dílo přestává být krajinou“.¹³⁸ Cosgrove říká, že v krajině jsou subjekt a objekt vždy potenciálně odděleny. Stačí, když se divák nebo pozorovatel k malbě či přírodní scénérii obrátí zády. Perspektiva tak „umísťuje subjekt mimo krajinu a zdůrazňuje neměnnou objektivitu toho, co je v ní pozorováno“.¹³⁹ Je to distancovaný pohled jednotlivce z vnějšku na okamžik zastavený v čase. Kolektivní lidská zkušenost je zde v porovnání s individualitou pozorovatele výrazně omezena. Skrze svou proklamovanou realističnost a opravdovost tak podle Cosgrovea krajinomalby i krajina poskytují pouhou iluzi blízkosti světa lidí žijících uvnitř krajiny. Ve skutečnosti je to totiž individuální pohled umělců a městských diváků, kteří nemají se skutečnou krajinou a rolníky většinou mnoho společného. Tato dvojnásobnost krajiny má tudíž ideologický původ.

Cosgrove ale na druhou stranu také přiznává, že krajinomalba i samotná krajina jsou něco víc než jen pouhou realistickou reprodukcí vnějšího světa, založenou na lineární perspektivě a vnímanou ideologicky. Je zde také určitá pozitivní, světlá stránka, která souvisí s estetickým prožitkem. Krajinomalby jsou totiž „do značné míry dílem imaginace a v krajině nebe jako zdroj světla, voda jako symbol znovuzrození či čistoty a zakřivené a vlnící se tvary přírodní topografie všechny imaginaci těší“.¹⁴⁰ Potěšení naší představivosti je zde spojeno s naším estetickým vnímáním krajiny. Tento typ vnímání zároveň ztěžuje přísné uplatnění pravidel lineární perspektivy. Imaginace totiž při vnímání krajiny pravidla perspektivy přesahuje.

Také britský filozof a estetik Ronald Hepburn, který se zabýval krajinou v souvislosti s metafyzickou imaginací, tvrdí, že imaginaci neboli představivost lze brát „jako prvek interpretace, který pomáhá určovat všezahrnující zkušenost scénérie v přírodě. Bude chápána jako ‘vidění jako...‘ nebo ‘interpretování jako...‘, které má metafyzickou povahu, ve smyslu důležitosti celkové zkušenosti, a ne pouze kvůli tomu, co je zakoušeno v přítomném okamžiku“.¹⁴¹ Struktura estetické zkušenosti přírody tedy může být mnohvrstevnatá, včetně těch nejabstraktnějších a nejobecnějších způsobů, kterými chápeme svět jako celek. Krajinu tak můžeme pozitivně zakoušet i jako odhalující něco víc a vnímat, že „příležitostně působí, jako by vyjadřovala transcendentní zdroj, pro nějž nám chybí slova a jasné pojmy“.¹⁴²

Cosgrove otázku role krajinomalby ve vztahu ke krajině shrnuje tvrzením, že „idea krajiny a techniky lineární perspektivy se vynořily v konkrétním historickém období jako konvence,

¹³⁸ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 27.

¹³⁹ Tamtéž, s. 27.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 27.

¹⁴¹ HEPBURN, Ronald W. „Landscape and the Metaphysical Imagination“. In: *Environmental Values*, roč. 5, č. 3, 1996, s. 192.

¹⁴² Tamtéž, s. 191.

kteře posílily myšlenky individualismu, subjektivního ovládní objektivního prostředí a oddělení osobní zkušenosti od toku kolektivní zkušenosti historické“.¹⁴³ Krajina je tudíž historicky vzniklé vidění, založené na určitém dobovém obratu v myšlení lidí. Důvody pro vynoření tohoto způsobu vidění podle Cosgrovea spočívají v měnícím se společenském uspořádní raně moderní Evropy. Historická změna spočívala v přechodu od feudalismu ke kapitalismu, který zcela proměnil ekonomické vztahy ve společnosti, včetně vztahu k půdě ve smyslu majetku a s tím spojeného způsobu vidění krajiny. Právě touto zásadní historickou fází západní společnosti se teď budeme ve vztahu k problematice krajiny podrobně zabývat.

3.3. Krajina a přechod ke kapitalismu

Nyní se tedy obrátíme k historické, politické a ekonomické problematice, která s vývojem vidění krajiny úzce souvisí, a tou je přechod od feudalismu ke kapitalismu. Cosgrove říká, že „idea krajiny se vynořila jako rozměr evropského elitního vědomí v identifikovatelném období vývoje evropské společnosti: byla vylepšována a rozvíjena v dlouhém období, během kterého vyjadřovala a podporovala řadu politických, společenských a morálních předpokladů a byla přijata jako významný aspekt vkusu“.¹⁴⁴ Tento význam pak poklesl až na konci devatenáctého století, kdy došlo k další zásadní společenské změně. Cosgrove tvrdí, že při zkoumání krajiny je třeba vycházet ze vztahů mezi kulturní produkcí a materiální praxí. Při hledání materiálních základů ideje krajiny je potom klíčové „lidské využití země, vztahy mezi společnostmi a půdou“.¹⁴⁵ Vývoj evropské půdní praxe totiž podle Cosgrovea nabízí důležité historické paralely s obdobím, ve kterém měla krajina kulturní nadvládu. Toto dlouhé období, ve kterém idea krajiny dosáhla své důležitosti, je zároveň dobou přechodu mezi kapitalismem a feudalismem v evropské společnosti. Abychom však tuto problematiku správně pochopili, musíme nejprve představit, co vlastní termíny feudalismus a kapitalismus znamenají.

Cosgrove říká, že v rámci marxistického myšlení označují feudalismus i kapitalismus „způsob výroby, specifickou cestu, na které se lidé společně setkávají, aby vytvářeli svoji individuální a kolektivní existenci“.¹⁴⁶ Způsob výroby neboli produkce je pak podle Cosgrovea především teoretickým popisem souboru ekonomických a společenských vztahů. Cosgrove vysvětluje, že „ve feudalismu hodnota půdy leží v jejím užití pro výrobu a reprodukci lidského života“.¹⁴⁷

¹⁴³ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 27.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 1.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 2.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 39.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 61.

Ovládání půdy tu zajišťovalo lidské přežití, ale vlastnění zde ještě neznamenalo majetek jako v případě kapitalismu. Vlastnictví ve feudalismu bylo podle Cosgrovea kolektivní a závislé, přičemž „půda nebyla prodejnou komoditou, ale její ovládání bylo otázkou postavení“.¹⁴⁸ Panovník a šlechta, stejně jako rolníci a nevolníci, byli všichni předurčení svým původem, pokud jde o jejich postavení ve vztahu k půdě. Společenský status hrál tedy v nakládání s půdou zásadní roli. Hodnota půdy pro všechny tyto odlišné společenské třídy spočívala podle Cosgrovea v potenciálu půdy jakožto výrobku, v případě rolnické komunity přímo a v případě vyšších tříd nepřímo. Feudalismus je v tomto ohledu zásadně odlišný od kapitalismu, ve kterém je vztah k půdě postaven na zcela jiných základech. To má vliv i na způsoby vidění. V kapitalismu se vztah k půdě mění. Cosgrove vysvětluje, že „historický původ kapitalismu leží v zániku stávajících vztahů mezi lidskými bytostmi a materiálními podmínkami jejich životů, vztahů často nazývaných přirozenými“.¹⁴⁹ Podle Cosgrovea došlo v kapitalismu jak ke zrušení vztahu lidí k zemi jakožto přírodní bázi pro výrobu, tak ke změně chápání lidské pracovní síly jako nástroje pro výrobu, vlastnění jako prostředku spotřeby i objektivních podmínek produkce. To všechno mělo vliv na zásadní proměnu vztahu lidí k půdě, která se stala jedním z hlavních rysů přechodu od feudalismu ke kapitalismu. Cosgrove říká, že za kapitalismu se situace radikálně změnila, jelikož „v ekonomice založené na svobodné práci a soukromém vlastnictví prostředků výroby je půda komoditou, jejíž hodnota spočívá ve směně“.¹⁵⁰ Půda tak začala být považována za zboží, které je možné koupit a prodat. Půda se podle Cosgrovea stala majetkem vymezeným smlouvou, a to pak bylo základem mnoha zuřivých bojů mezi stále mocnou, ale mizející koncepcí společného feudálního vlastnění půdy a zastánci neomezeného osobního vlastnictví půdy za kapitalismu. Cosgrove konstatuje, že za kapitalismu platí to, že „výrobní hodnota půdy je odcizena tím, že se objevila jako směnná hodnota; konec konců půda je formou kapitálu“.¹⁵¹ Půda se tak stala prostředkem pro dosažení zisku, potenciálním zdrojem peněz. Vlastnění půdy začalo být chápáno jako forma majetku. Cosgrove shrnuje, že „mezi lety 1400 a 1900 většina Evropy a společnost, kterou založila v Severní Americe, pokročily směrem k charakteristické formě společenské a ekonomické organizace, kterou označujeme jako kapitalistickou“.¹⁵² Nákup a prodej v rámci vznikajícího kapitalistického trhu a stále více se rozšiřující zboží a služby začaly určovat společenské postavení a podle Cosgrovea se týkaly i půdy samotné. Cosgrove doplňuje, že „práce sama se

¹⁴⁸ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 61.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 61.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 62.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 62.

¹⁵² Tamtéž, s. 2.

stala komoditou, osvobozenou od pout zvyku a oddanosti, které dříve svazovaly dělníka jak společensky, tak prostorově“.¹⁵³ Právě to se promítlo také do vztahu k půdě a nakládání s ní. V rozvíjení kapitalistického způsobu výroby dosáhli Evropané podle Cosgrovea nadvlády nad globální ekonomikou a globální dělbou práce. Cosgrove zdůrazňuje, že „evropský přechod od společností ovládaných feudálními společenskými vztahy a jejich souvisejícími kulturními předpoklady ke kapitalistické centralitě v celosvětovém systému výroby a směny je fenoménem ústředního historického významu, který dává smysl našemu vlastnímu světu“.¹⁵⁴ Tento přechod proměnil demografický vývoj, změnil zemědělskou produkci a výrobu zboží a politicky přeskupil celá území, společně s dalekosáhlou proměnou vztahů mezi jednotlivci a společenskými třídami. Ovlivnil způsoby vidění světa ve všech směrech, včetně krajiny. Vzestup kapitalismu se podle Cosgrovea stal základem evropské převahy nad okolním světem. Chápání půdy jako majetku pak také zásadně ovlivnilo její reprezentaci v umění a literatuře, která se začala výrazně lišit od jejího uměleckého ztvárnění ve feudální společnosti. Umění a literatura navíc začaly být podle Cosgrovea samy považovány za majetek se směnnou hodnotou, který se stal součástí trhu. Cosgrove zde přímo odkazuje na Bergera a jeho náhled na malbu ve *Způsobech vidění*, přičemž říká, že například „olejomalba je buržoazní médium par excellence kvůli své bohatosti a realismu, které jsou umožněny její jemnou úpravou“.¹⁵⁵ Cosgrove si stejně jako Berger všimá, že náměty obrazů prodělaly během patnáctého století zásadní proměnu, kdy rozličné předměty vlastnictví, jako například oděvy, nábytek a domácí zvířata „byly malovány s takovým realismem, že jsme se cítili, jako bychom je téměř byli schopni vytrhnout z plátna, a ty obklopovaly jejich majitele jako ukazatele jejich bohatství“.¹⁵⁶ Vztah mezi olejomalbou, malíři a vznikem kapitalistického trhu s uměním se pak stal klíčovým prvkem pro krajinomalbu a vynález lineární perspektivy, jak jsme již ukázali dříve. Olejomalby byly upřednostňovány jako hlavní médium pro ztvárnění krajiny až do dvacátého století. Cosgrove tvrdí, že krajiny, které tyto malby reprezentovaly, byly společně s jejich dopadem na diváka „konstituujícími prvky měnícího se společenského významu umění“.¹⁵⁷ Proměněný význam ale dostala i skutečná krajina ve smyslu půdy a přírodního prostoru. Vznik evropského kapitalismu zahrnoval podle Cosgrovea radikální změny společenské organizace prostoru. V Evropě a Severní Americe se začalo rozlišovat mezi „na jedné straně oblastmi stoupajícího růstu obyvatelstva, přistěhovalectví, zemědělské transformace,

¹⁵³ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 2.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 2.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 62.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 63.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 63.

průmyslové výroby a rozvoje měst, a na druhé straně stagnujícími nebo upadajícími oblastmi, ve kterých tyto procesy běžely pomaleji nebo byly obrácené“.¹⁵⁸ To zapříčinilo zásadní reorganizaci prostoru a překreslení hranic vzhledem ke vzrůstající odlišnosti jednotlivých oblastí. Cosgrove říká, že do té doby soběstačná panská sídla a farnosti, tak typické pro prostorový řád feudalismu, byly začleněny do kapitalistické „strukturované prostorové ekonomiky národního státu s jeho městskou hierarchií a specializovanými zemědělskými a průmyslovými oblastmi“.¹⁵⁹ Změny ve způsobu, kterým lidé organizovali své materiální životy, vycházely podle Cosgrovea z proměněných vztahů lidí k jejich fyzickému okolí. To se týkalo především vztahu Evropanů k technikám využívání půdy a přírodního světa.

Přechod ke kapitalismu se však netýkal jen lidského vztahu k prostoru a půdě, ale rovněž transformace způsobu, kterým lidé pohlíželi na sebe samé. Na to měla podle Cosgrovea vliv zejména vědecká revoluce v sedmnáctém století, reformace křesťanské církve, vzestup sekularismu s individualismem a renesanční humanismus. To všechno bylo základem „změn ve způsobech, jakými o sobě Evropané přemýšleli a jak označovali sebe samé a svůj svět“.¹⁶⁰ Cosgrove vysvětluje, že vztah mezi myšlením o prostředí, postoji k půdě, lidským chápáním sebe samých a samotným přechodem ke kapitalismu leží u kořene ideje krajiny. Realitu kolem nás podle Cosgrovea přijímáme díky tomu, že ji můžeme vidět. To, že něco vidíme, zároveň znamená, že to rozumově uchopujeme. Je zde tudíž vztah mezi viděním a věděním, jak o tom mluvil už Berger. Cosgrove říká, že „způsob, jakým lidé vidí svůj svět, je klíčovým vodítkem ke způsobu, jakým rozumí světu a svým vztahům v něm“.¹⁶¹ Právě mezi lety 1400 a 1900 změnili Evropané podle Cosgrovea výrazně způsoby svého vidění a jedním z hlavních ukazatelů této změny vidění, spojené s přechodem ke kapitalismu, je právě idea krajiny.

Krajina získala podle Cosgrovea během přechodu ke kapitalismu dva odlišné, avšak v důležitém ohledu související významy. Cosgrove říká, že „mezi raným patnáctým stoletím a pozdním devatenáctým stoletím, nejprve v Itálii a Flandrech a poté v celé západní Evropě začala idea krajiny označovat uměleckou a literární reprezentaci viditelného světa, scénérii (doslova to, co je viděno), která je nahlížena divákem“.¹⁶² Tento první význam krajiny podle Cosgrovea vyžaduje zvláštní vnímavost a způsob zakoušení a vyjadřování pocitů vůči vnějšímu světu, a to jak přírodnímu, tak umělému. Cosgrove vysvětluje, že „tato vnímavost byla úzce spojena s rostoucí závislostí na mohutnosti zraku jako média, skrze které bylo

¹⁵⁸ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 4.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 5.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 6.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 9.

¹⁶² Tamtéž, s. 9.

dosaženo pravdy“.¹⁶³ Vidět v tomto smyslu znamenalo věřit a nepochybovat. Technické vynálezy a inovace, které takový způsob vidění podporovaly, byly zejména již představená jednobodová neboli lineární perspektiva, a později takové pomůcky zraku jako mikroskop, dalekohled a fotoaparát, jejichž rozvoj může být podle Cosgrovea chápán jako jeden ze znaků kapitalistické produkce. Je to pojmání krajiny jako scenérie, která je nahlížena na základě specifických piktorálních pravidel vidění. Toto pojetí krajiny jsme již podrobněji rozebrali výše jak v souvislosti s původem slova krajina, tak z hlediska krajinomalby a perspektivy.

Druhý, novější význam krajiny souvisí podle Cosgrovea s geografii a environmentálními studii. Idea krajiny zde „označuje integraci přírodních a lidských jevů, které mohou být empiricky ověřeny a analyzovány metodami vědeckého šetření, na vymezené části zemského povrchu“.¹⁶⁴ Cosgrove si všímá, že geografické studie až do nedávné doby popíraly existenci společného průsečíku mezi takto zeměpisně chápanou krajinou a krajinou v předchozím uměleckém významu. Oba významy krajiny jsou ale podle Cosgrovea „úzce spojeny jak historicky, tak co se týká obvyklého způsobu přivlastňování si světa skrze objektivitu v závislosti na mohutnosti zraku a s ní související technice piktorální reprezentace“.¹⁶⁵ V tomto vzájemném vztahu je idea krajiny spojena s aktivní rolí kulturní produkce během přechodu ke kapitalismu. Doložit tato tvrzení ale podle Cosgrovea znamená podrobně tyto významy krajiny vysvětlit ve vztahu ke způsobům vidění. A právě tomu se budeme nyní věnovat. Po představení původu pojmu krajiny, role krajinomalby a perspektivy a významu přechodu ke kapitalismu ukážeme, co přesně znamená pojímat krajinu jako způsob vidění a jaké geografické a estetické otázky s tím souvisejí. Vysvětlíme, jak konkrétně Cosgrove aplikuje Bergerovo chápání způsobů vidění na skutečnou krajinu, na přírodní terén okolo nás.

3.4. Krajina jako způsob vidění

Způsoby, jakými lidé vidí svět, stály za proměnou významu slova krajina, ovlivnily vznik lineární perspektivy společně se zavedením žánru krajinomalby a transformovaly lidský vztah k půdě a přírodě během přechodu od feudalismu ke kapitalismu. To všechno se stalo základem našeho tradičního pojmání krajiny, která je proto se způsoby vidění nerozlučně spojena. Cosgrove říká, že „v geografickém významu je krajina nepřesný a dvojnásobný pojem, jehož význam vzdoroval mnoha pokusům ho definovat s určitostí obecně očekávanou od vědy“.¹⁶⁶

¹⁶³ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 9.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 9.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 9.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 13.

Přestože podle Cosgrovea krajina odkazuje k části zemského povrchu jako k předmětu potenciálního geografického bádání, tak v sobě zahrnuje mnohem více než pouze vizuální nebo užitkové uspořádání určitého přírodního fenoménu, který je možné identifikovat, analyzovat a zmapovat. Pojmy oblast a region, které lze chápat jako geografické ekvivalenty krajiny, jsou pojmem krajiny sdíleny a zároveň rozšířeny. Krajina je také pojem, který je široce využíván v malbě a literatuře, stejně jako v krajinářství a územním plánování. To všechno podle Cosgrovea značí, že krajina nese více vrstev významu. Krajina však zároveň předpokládá přítomnost určitého jednotícího principu, který z určité části terénu tvoří individuální vnímatelnou jednotku, a tento princip vychází „z aktivního zapojení lidského subjektu s materiálním objektem“.¹⁶⁷ Krajina tak podle Cosgrovea označuje vnější svět, který je zprostředkován skrze subjektivní lidskou zkušenost. Takový význam pojmy oblast nebo region vůbec nezahrnují. Cosgrove na základě toho definuje, že „krajina není pouze svět, který vidíme, je to konstrukce, jistá kompozice světa. Krajina je způsob vidění světa“.¹⁶⁸

Cosgrove konstatuje, že malba a literatura rozvinuly specifické techniky a konvence uměleckého reprezentování krajiny. Tím u ideje krajiny „zdůraznily individualitu subjektivity, určitý rozměr významu, který geografická věda přirozeně shledala obtížným k zahrnutí do studia krajiny“.¹⁶⁹ Opačný problém podle Cosgrovea nastává u druhého, společenského aspektu významu krajiny, kterým se zabývá právě geografie. Je to otázka lidského působení ve fyzickém prostředí, která ukazuje, že „krajina je sociální produkt, výsledek kolektivního lidského přetváření přírody“.¹⁷⁰ Umělecké chápání krajiny tedy stojí na osobní a soukromé zkušenosti, která je v zásadě vizuální, zatímco společenské chápání krajiny je postaveno na kolektivním vztahu k prostředí. Existuje zde tudíž „napětí mezi individuálním potěšením z vnější scenérie a kolektivním utvářením této scenérie, které můžeme stopovat historicky“.¹⁷¹ Cosgrove tak ukazuje, že krajina a její zkoumání stojí na neustále přítomném rozporu mezi subjektem a objektem na straně jedné a napětím mezi osobní a sociální zkušeností na straně druhé. Je to určitá dvojznačnost, která podle Cosgrovea způsobuje problémy zejména geografům, kteří se snaží krajinu definovat jako specializovaný vědecký pojem. Přesná vědecká definice krajiny by totiž nutně vyžadovala tuto dvojznačnost odstranit, což ale není z principu možné. Krajina se všem pokusům geografů o odstranění jejích subjektivních a osobních konotací vzpírá. Přesto si však krajina v geografii stále udržuje svoji aktuálnost.

¹⁶⁷ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 13.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 13.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 14.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 14.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 14.

Je to právě dvojí dvojnáčetnost krajiny, která jí podle Cosgrovea dává trvalou hodnotu pro geografické zkoumání. Geografie se tak v případě krajiny „snaží chápat zemský prostor jak jako subjekt, tak jako objekt lidského působení“.¹⁷² Tím se podle Cosgrovea geografie přibližuje humanitním vědám a jejich způsobům porozumění světu. Krajina jako způsob vidění světa, který skrze ni odhalujeme, souvisí s širšími historickými a společenskými strukturami a procesy. Je spojena s otázkami, které se týkají vztahu společnosti a kultury. Cosgrove se proto podrobněji zaměřuje na povahu dvojí dvojnáčetnosti krajiny a v této souvislosti říká, že krajina je ideologický pojem a představuje specifický historický způsob zakoušení světa, který byl rozvinut určitými společenskými skupinami. Krajina „představuje způsob, kterým určité třídy lidí označují sebe a svůj svět skrze svůj domnělý vztah s přírodou, a skrze který zdůrazňují a sdělují svou vlastní společenskou roli a roli ostatních s ohledem na vnější přírodu“.¹⁷³ Takové ideologické předpoklady krajiny nebrala podle Cosgrovea geografie dlouho v potaz. Krajinu je tudíž třeba chápat a vědecky zkoumat zejména v historickém a společenském rámci. Pro zkoumání krajiny jako způsobu vidění je tak nejdůležitější kritické pochopení kontextů, ve kterých se idea krajiny intelektuálně vyvíjela během historie.

Kromě historické a sociální role krajiny nelze opomenout ani její estetickou stránku. Jak jsme již ukázali, význam pojmu krajiny přesahuje rámec pouhé zemské oblasti s měřitelnými proporcemi a vlastnostmi. Naznačili jsme, že Oxfordský anglický slovník definoval krajinu v souvislosti s krajinomalbou, a to jako „pohled nebo výhled na přírodní vnitrozemskou scenérii, takovou, která může být shlédnuta najednou z jednoho bodu pohledu“.¹⁷⁴ Takto chápaná krajina je podle Cosgrovea podřízena vidění pozorovatele, především malíře. Je to krajina komponovaná esteticky a cílem je, aby vyvolala specifickou psychologickou odezvu. Cosgrove říká, že tento malířský způsob vidění umožňuje, aby „krajiny mohly být krásné, vznešené, mírné, monotónní, zpustlé“.¹⁷⁵ Takové vnímání krajiny je možné pouze skrze subjektivní estetickou responzi v divákovi, který ji pozoruje a zakouší. Divák tak do krajiny jakožto terénu v podstatě promítá svůj estetický způsob vidění. Podle Cosgrovea lze potom říct, že krajina je do zemského terénu vložena zvenčí, s lidským významem. Jak později uvidíme, analogickým způsobem chápe krajinu také britský kunsthistorik Simon Schama, který tvrdí, že krajina je konstrukt imaginace projektovaný do přírodního prostředí.¹⁷⁶

¹⁷² COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 15.

¹⁷³ Tamtéž, s. 15.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 17.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 17.

¹⁷⁶ Srov. SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 65.

Cosgrove vysvětluje, že právě z těchto důvodů pojímali filozofové a esteticí osmnáctého století krajinu psychologicky, na základě „afektivních vazeb mezi vědomým subjektem a jeho viditelným přírodním okolím“.¹⁷⁷ Tyto snahy, které můžeme vidět například u Edmunda Burkea, byly podle Cosgrovea založeny právě na uměleckém a literárním významu krajiny, spíše než na významu krajiny jakožto zemského terénu. To na dlouhou dobu ovlivnilo uvažování o krajině v geografii, která začala uznávat, že je nutné brát v potaz i subjektivní význam krajiny, vycházející z jejího uměleckého ztvárnění a estetického zakoušení. Krajinu je tedy podle Cosgrovea nutné považovat zároveň za objekt i subjekt, za specifický konstrukt, který je dán jak objektivním přírodním terénem, tak subjektivní reakcí vnímatele, který na krajinu pohlíží. Cosgrove upozorňuje, že afektivní aspekt je přítomen i v druhé zmíněné dvojznačnosti krajiny, v napětí mezi individuálním a sociálním, mezi jednotlivcem a společností. Když mluvíme o kráse krajiny, o jejích estetických kvalitách, znamená to „osvojit si roli pozorovatele, spíše než účastníka“.¹⁷⁸ Toto historicky vzniklé malířské chápání krajiny podle Cosgrovea znamená pozorování krajinné scenerie jednotlivcem, který je od ní oddělen. Cosgrove při této příležitosti připomíná spojitost umělecké reprezentace krajiny s krajinou skutečnou a říká, že „krajina nakreslená, namalovaná nebo vyfotografovaná, umístěná na zed’ nebo reprodukováná v knize, je adresována individuálnímu divákovi, který na ní reaguje osobním způsobem, a může si zvolit, zda zůstat před scenerií nebo se odvrátit. To samé platí pro vztah, který máme vůči skutečnému světu, když ho vnímáme jako krajinu“.¹⁷⁹

Vnímání krajiny tímto způsobem je tudíž zcela závislé na subjektivní reakci diváka, přičemž je zde přítomen důležitý prvek osobní kontroly nad vnějším světem. Tyto individualistické aspekty vztahování se ke krajině byly podle Cosgrovea zejména „důležité u těch myslitelů osmnáctého století, kteří silně čerpali z teorií individuální psychologie, aby rozvinuli své ideje ‚vznešeného‘ a ‚krásného‘ v přírodě“.¹⁸⁰ Takovými filozofy byli například Joseph Addison, Hugh Blair, Lord Kames nebo již zmíněný britský politik irského původu Edmund Burke, který ve svém slavném spise *Filozofické zkoumání původu našich idejí vznešeného a krásného* odvozoval oba pojmy z fyziologického a psychologického základu, a to z lidského rozmnožovacího pudu a z pudu sebezáchovy.¹⁸¹ U Burkea je klíčové právě to, že „zatímco krásno odvozoval z pudu rozmnožovacího, kde je slast veskrze pozitivní, vznešeno z pudu

¹⁷⁷ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 17.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 18.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 18.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 18.

¹⁸¹ Srov. HIPPLE, Walter J. *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. 1. vyd. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957, s. 83–98.

sebezáchovy, který je spojen s vášněmi spojenými s utrpením či nebezpečím a tedy slastí z pominutí nepříjemných podnětů“.¹⁸² Tím pak ovlivnil německého filozofa Immanuela Kanta, který ve svém, pro estetiku klíčovém pojednání *Kritika soudnosti* přichází s teorií estetických soudů, která je spojena právě s analýzou estetických kategorií krásy a vznešena.¹⁸³

Cosgrove však říká, že „afektivní vazba mezi lidskými bytostmi a vnějším světem není pouze, možná dokonce ani primárně, individuální nebo osobní věcí“.¹⁸⁴ Pro geografii má osobní vztah ke krajině jen relativně malý význam ve srovnání s kolektivním. Je zde tudíž důležitá zejména společenská a kolektivní rovina, která ovlivňuje vidění krajiny. Podle Cosgrovea existuje velký rozdíl mezi vnějším, individuálním pozorovatelem a člověkem uvnitř krajiny. Cosgrove uvádí s odkazem na Williama Jamese příklad rozdílné reakce na mýcení lesa u kultivovaného cestovatele odjinud a místního zodpovědného vlastníka půdy. Cosgrove tvrdí, že „pro prvního bylo mýcení chaotickou a vizuálně odpudivou jízvou na neposkrvněném majestátu lesa. Pro druhého to byl záznam pionýrského úsilí a symbol budoucnosti jeho rodiny a národa“.¹⁸⁵ Do daného přírodního terénu tím byl vložen určitý osobní a společenský význam, který má ale jen málo co dočinění s jeho vizuální podobou. Ukazuje se, že „vztáhnout termín krajina na své okolí se zdá nevhodné těm, kteří bydlí a pracují na daném místě jakožto lidé zevnitř“.¹⁸⁶

Viditelné formy a jejich harmonická integrace do našeho pohledu sice mohou podle Cosgrovea ustavovat vztah lidí s jejich okolím, ale takové vidění krajiny je podřízeno aspektům, které jsou dány pracovním, rodinným a společenským životem člověka. Cosgrove si všímá, že chápání krajiny je pro lidi, kteří v ní žijí, nerozlučně spojeno s každodenním během lidských událostí, s narozením, smrtí, svátky a dalšími významnými společenskými momenty. Právě z těchto důvodů „pro člověka zevnitř neexistuje žádné jasné oddělení sebe samého od scénérie, subjektu od objektu“.¹⁸⁷ Spíše lze mluvit o společenském významu, který je ztělesněn v samotném prostředí. V tom spočívá hlavní rozdíl mezi stálým pracujícím obyvatelem krajiny a privilegovaným divákem z vnějšku, který na ni esteticky nahlíží. Cosgrove kriticky říká, že „člověk zevnitř si neužívá výsady být schopen odejít pryč ze

¹⁸² STIBRAL, Karel. *O malebnu: Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. 1. vyd. Praha a Brno: Dokořán, Masarykova univerzita, 2011, s. 74.

¹⁸³ Immanuel Kant v *Kritice soudnosti* tvrdí, že estetické kategorie krásy a vznešena jako předměty estetických soudů musí mít čistý, transcendentálně apriorní charakter, a nesmí být zatíženy něčím empiricky smyslovým. Obě jsou produktem zvláštní kombinované činnosti dvou poznávacích schopností, v případě krásy rozvažování a transcendentální imaginace a v případě vznešena transcendentální imaginace a rozumu. Srov. ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*. 2. vyd. Praha: Filosofia, 1995, s. 37.

¹⁸⁴ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 18.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 19.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 19.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 19.

scenérie, jako my můžeme odejít od zarámovaného obrazu nebo z turistické vyhlídky“.¹⁸⁸ Takový člověk je zásadně odlišný od cestovatele nebo turisty, kteří krajinu jen navštíví. Pro člověka žijícího a pracujícího uvnitř určitého přírodního terénu je podle Cosgrovea krajina kolektivně vytvářeným, udržovaným a žitým rozměrem jeho existence. Téměř úplně zde chybí prvek ovládnutí světa pohledem, který je charakteristický pro běžný konvenční způsob vidění krajiny na základě krajinomalby a lineární perspektivy. Cosgrove tvrdí, že kontrola zemského terénu zde spíše souvisí s určitou sadou symbolických a rituálních významů, které lidem uvnitř dané krajiny slouží k uchopování jejich fyzického okolí. Z tohoto hlediska lze o způsobu vidění terénu jako krajiny říct, že „pro člověka zevnitř je vnější svět nezprostředkovaný estetickými konvencemi a kolektivní koexistuje s individuálním“.¹⁸⁹ Konvenční a estetická zkušenost s krajinou se tedy týká primárně člověka zvnějšku, především turistu, cestovatele nebo umělce. Tato dvojznačnost ideje krajiny, založená na napětí mezi osobní a sociální rovinou, stejně jako rozpor mezi subjektivními a objektivními kvalitami krajiny, činí podle Cosgrovea obtížným tento pojem použít jako kategorii v rámci přísně vědeckého bádání. Obě zmíněné dvojznačnosti krajiny jsou zároveň propojené. Cosgrove vyzdvihuje, že „krajina je objektem a subjektem jak osobně, tak společensky“.¹⁹⁰ To je však potřeba chápat v širším historickém, společenském a politickém kontextu. Pojem krajiny byl podle Cosgrovea osvojen geografy společně s historicky vytvořeným a ideologicky zabarveným způsobem vidění světa, které nelze opomíjet. Jak jsme již ukázali, tento způsob vidění krajiny se objevil se vznikem lineární perspektivy a krajinomalby, v období přechodu od feudalismu ke kapitalismu. Cosgrove zmíněnou dvojznačnost krajiny v souvislosti s přechodem ke kapitalismu dále rozebírá a říká, že význam nového vymezení lidského vztahu k zemskému terénu a půdě „z hlediska kapitalistických vztahů je klíčem k moderní ideji krajiny a jejímu rozvoji“.¹⁹¹ A právě to poskytuje řešení problematiky dvojí dvojznačnosti významu krajiny. Cosgrove opět porovnává rozdíl ve vztahu k půdě za feudalismu a kapitalismu a vysvětluje, že „v přirozené ekonomice je vztah mezi lidskými bytostmi a půdou dominantně vztahem člověka zevnitř, neodcizený vztah založený na užitných hodnotách a vykládaný analogicky. V kapitalistické ekonomice je to vztah mezi vlastníkem a komoditou, odcizený vztah, v němž člověk stojí jako ten z vnějšku a vykládá si přírodu příčinně“.¹⁹² Sociálně kolektivní chápání krajiny jako žitého zemského terénu bylo tudíž typické pro feudalismus, zatímco distancované osobní vidění

¹⁸⁸ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 19.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 19.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 20.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 64.

¹⁹² Tamtéž, s. 64.

krajiny, spojené s estetickým prožitkem a ovlivněné krajinomalbou a perspektivou, je charakteristické pro kapitalismus. Stupeň odcizení od půdy byl podle Cosgrovea za kapitalismu kulturně dosažen zmíněnými kompozičními technikami, „zejména lineární perspektivou, formální strukturou pastorální poezie a divadla a konvenčním jazykem oceňování krajiny“.¹⁹³ Lze tedy říct, že během přechodu ke kapitalismu vzniklé estetické oceňování krajiny, postavené na zkušenosti jak s uměním, tak později přímo s přírodním terénem, stálo za odcizením vztahu člověka k půdě. Zkušenost člověka žijícího uvnitř krajiny za feudalismu tak byla nahrazena odcizenou zkušeností člověka odjinud za kapitalismu.

Idea krajiny podle Cosgrovea udržuje oba uvedené typy vztahu k půdě „v nestabilní jednotě, věčně hrozící sklouznout buď do nerefektovaného subjektivismu člověka zevnitř, kde je cit pro půdu nepřenositelný skrze umělé jazyky umění; nebo do objektivizace půdy jako vlastnictví čistého a jednoduchého pohledu člověka z vnějšku, kde odcizení je naprosté a statistická váha je umístěna v krajinné hodnotě kousku země, která může být dána k analýze ceny/užitku proti hodnotě, kterou může mít půda jako pracovní plocha“.¹⁹⁴ Chápání krajiny na Západě a její vyjádření skrze umění tak podle Cosgrovea zčásti sloužilo k ideologickému prosazování vlastnických vztahů za kapitalismu, při alespoň částečném zachování obrazu neodcizené užitné půdy. Cosgrove shrnuje, že historie ideje krajiny je spojena se vznikem kapitalismu a buržoazní kultury majetku, čímž ale „krajina ztratila svou uměleckou a morální sílu a stala se pozůstatkem v kulturní produkci, považovaným buď za prvek čistě individuální subjektivity nebo za vědecky definovaný objekt akademického studia, zejména v geografii“.¹⁹⁵ Dvojí dvojnáčnost krajiny, spočívající jak v napětí mezi individuálním a společenským významem, tak v rozporu mezi subjektem a objektem, ukazuje historický vývoj vztahu člověka k půdě. Je to dvojnáčnost, která je základem krajiny jako způsobu vidění.

Problematika způsobů vidění krajiny však zahrnuje ještě jeden klíčový okruh a tím je vztah krajiny k evropskému imperialismu a kolonialismu. Cosgrove přiznává, že změny v produktivní krajině a v krajinomalbě „byly zapojeny do kulturních a ekonomických obvodů evropského koloniálního projektu a mohou být čteny jako šifra složitých vzájemných výměn, které si s sebou nese“.¹⁹⁶ Tuto otázku kolonizačních aspektů krajinného způsobu vidění však Cosgrove podrobněji nerozvádí a pouze odkazuje na podle něj přehnanou tezi, že „krajina byla

¹⁹³ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 64.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 64.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 64.

¹⁹⁶ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 27.

„dílem snů imperialismu“.¹⁹⁷ Autorem této teze je již zmíněný W. J. T. Mitchell, na jehož teorii se nyní zaměříme. Zatímco Cosgrove tuto tezi neřeší a považuje jí za příliš kritickou, je to právě Mitchell, který ji a celou řadu dalších relevantních názorů na krajinu kriticky rozvíjí a pokouší se ukázat určitou temnou, odvrácenou stranu krajiny, kterou Cosgrove pouze naznačuje. Mitchell se také v souvislosti s imperialismem věnuje určitým významným faktorům historie krajiny, které Cosgrove opomíjí, a to zejména stopování historicky prvního výskytu vnímání krajiny v evropských dějinách a dále vztahu krajiny a historického vývoje výtvarného žánru krajinomalby od jejího vzniku v Evropě na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století, vrcholu ve století osmnáctém a devatenáctém a úpadku na začátku dvacátého století. Tento vývoj je podle Mitchella paralelní se vznikem, vrcholem a úpadkem evropského imperialismu. Mitchell zároveň chápe krajinu jako určitý prostředek, jako médium výměny mezi lidským a přírodním, které slouží k vyjádření kulturních hodnot různého druhu. Po představení historie krajiny jako způsobu vidění u Cosgrovea se proto nyní budeme věnovat rozboru krajiny jako média výměny a díla snů imperialismu u Mitchella. Od historické vazby krajiny ke vzniku krajinomalby a přechodu od feudalismu ke kapitalismu se tak přesuneme k problematice vztahu krajiny k evropskému imperialismu a kolonialismu.

¹⁹⁷ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 27.

4. Krajina jako médium výměny – W. J. T. Mitchell (kritika krajiny)

Nyní dále rozvedeme problematiku krajiny jako způsobu vidění a budeme se v této souvislosti zaobírat určitou temnou stranou ideje krajiny, která je spojena se vzestupem, vrcholem a pádem evropského imperialismu a kolonialismu. Klíčovým autorem se zde pro nás stává William John Thomas Mitchell (1942), zkráceně W. J. T. Mitchell, americký vizuální teoretik, filozof a literární kritik, který je považován za jednoho z nejvýznamnějších představitelů teorie vizuální kultury, tedy vizuálních studií. Mitchell působí jako profesor anglické literatury a dějin umění na Chicagské univerzitě a je také editorem vědeckého časopisu *Critical Inquiry*. Jeho myšlení je ovlivněno zejména marxismem a psychoanalýzou, které aplikuje právě na oblast vizuálních studií. Mitchell se proslavil, když představil koncepci piktorálního obratu, obratu k obrazovému, na základě které vyzdvihuje význam vizuality a mluví o vzrůstající roli obrazů ve společnosti na úkor jazyka. Podle Mitchella dochází v dějinách k návratu k obrazům opakovaně, a to vždy pod vlivem nových technologií reprodukce obrazů, v současnosti zejména fotografie a filmu. Vizuální vjemy tak stále více mění náš svět a spoluutvářejí naši identitu. Mitchell je autorem řady zásadních knih, sbírek esejů a množství odborných článků, v nichž popisuje a definuje vizuální kulturu a její aspekty. Ve svém díle se věnuje zejména vztahu vizuality a jazyka v umění, literatuře a médiích. Zabývá se řadou různých problémů, od teorie reprezentace až po specifickou problematiku vztahu mezi politikou a kulturou, podobně jako Berger. Za jeho nejznámější knihu můžeme považovat sbírku esejů *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, která tvoří základ jeho myšlení o aspektech vztahu textu a obrazu.¹⁹⁸ Mitchell je však pro nás zajímavý především proto, že v roce 1994 vydal sborník textů *Krajina a moc*, do kterého přispěl pro nás klíčovým esejem o imperiální krajině. Je to jeho v podstatě jediná práce, ve které se systematicky věnuje problematice krajiny a činí tak z hlediska postkoloniální a postmoderní kritiky. Právě tímto textem se budeme nyní zabývat a použijeme ho jako výchozí bod pro rozbor odvrácené strany krajinného způsobu vidění.

Mitchell ve svém esejí „Imperiální krajina“ dává dohromady určité autoritativní teze o tématu imperiální krajiny a ukazuje, že tyto teze vykazují značné rozpory, které je třeba vysvětlit. V souvislosti s krajinou a jejím vztahem k imperialismu uvádí hned devět takových tezí, „které by měly vyjadřovat současné rozumění tomuto pojmu, a především vztah nás představitelů západní moderní civilizace k předmětu tohoto pojmu“.¹⁹⁹ Z těchto tezí je pro nás klíčových zejména prvních šest, které se opět týkají krajiny jako způsobu vidění. Mitchell

¹⁹⁸ Srov. MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. 1. vyd. Praha: Karolinum, Univerzita Karlova, 2016. 477 s.

¹⁹⁹ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 92.

nejprve uvádí tezi, že „1) krajina není umělecký žánr, ale médium“.²⁰⁰ Jak uvidíme, pro pochopení této negace je klíčová „vizuální/piktoriální konstituce krajiny jako estetického objektu“.²⁰¹ Tímto bodem se zabývá také Ondřej Dadejík, který ve svém rozboru Mitchellova textu v knize *Druhá příroda* říká, že „vizuální/piktoriální povaha krajiny odkazuje k souvislosti – jakkoli problematické – krajiny jako terénu se vznikem, rozvojem a postupným úpadkem krajiny jako krajinomalby, tj. jako žánru výtvarného umění“.²⁰² Jak jsme již ukázali, vztah krajiny a krajinomalby zdůrazňoval také Cosgrove. Mitchell vývoj tohoto žánru výtvarné reprezentace sleduje a opírá se o historickou křivku, kdy žánr evropské krajinomalby a s ním související vynález lineární perspektivy „vzniká koncem šestnáctého století, svého vrcholu dosahuje ve století osmnáctém a devatenáctém, aby posléze opět spíše přežíval na okraji zájmu samotných umělců“.²⁰³ Mitchell dále uvádí druhou, upřesňující tezi, a to že „2) krajina je médiem výměny mezi lidským a přírodním, mezi subjektem a jiným. Jako taková je jako peníze: sama o sobě není dobrá k ničemu, ale vyjadřuje potenciálně neomezenou zásobárnu hodnoty“.²⁰⁴ Z této teze podle Dadejíka zřetelně vyplývá, že „krajina je prostředím, čili médii, které slouží k vyjádření, identifikaci hodnot různého druhu, ať už jsou to hodnoty vznikající buržoazní elity, hodnoty národní či jiné“.²⁰⁵ Krajina není pouze reprezentací, ale sama se stává určitým médiem a prostředkem. Krajina tak není přírodou samotnou, ale zprostředkovává výměnu mezi lidským a přírodním činitelem, mezi subjektem a něčím jiným. Krajina je médiem výměny mezi tím, kdo krajinu obývá a tím, s čím se v ní střetává. Proto také platí třetí Mitchellova teze, v níž se tvrdí, že „3) stejně jako peníze, krajina je sociálním hieroglyfem, jenž zakrývá aktuální bázi její hodnoty. Činí tak naturalizováním jejích konvencí a konvencionalizací její povahy“.²⁰⁶ Mitchell zde ukazuje, že krajina jako sociální hieroglyf je srozumitelná na základě určitého kódu, který všichni sdílíme. Tento kód má hieroglyfickou povahu, takže nám je srozumitelný, ale není zcela čitelný, protože jsou v něm zakódovány dlouhodobým používáním určité konvence, které se staly natolik samozřejmými, že dospěly až do stavu své naturalizace. Tak dlouho jsme se učili dívat na krajinu určitým

²⁰⁰ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 5.

²⁰¹ Tamtéž, s. 8.

²⁰² DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 92.

²⁰³ Tamtéž, s. 92.

²⁰⁴ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 5.

²⁰⁵ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 96.

²⁰⁶ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 5.

způsobem vidění, až jsme jí přisoudili určité vlastnosti, které jsou ale historicky vzniklé, například v souvislosti s rozvojem žánru krajinomalby a s uvedeným přechodem od feudalismu ke kapitalismu. Idea krajiny je tudíž svázána s komplexním historickým procesem, jak o tom mluvil už Cosgrove. Dadejík v této souvislosti mluví o chápání krajiny jako místa s určitou hodnotou, o potvrzení společenské a ekonomické pozice diváka pohlízejícího na krajinu a o „implementaci určitých zobrazovacích konvencí do našeho pohledu“.²⁰⁷ Proto lze chápat jako oprávněnou i čtvrtou Mitchellovu tezi, že „4) krajina je přírodním scénou zprostředkovanou kulturou. Je obojím reprezentovaným i prezentovaným prostorem, je označujícím i označovaným, je rámcem i tím, co je v tomto rámci obsaženo, je skutečným místem i simulakrem, je balením i produktem obsaženým v tomto balení“.²⁰⁸ Krajina je tak terénem, po kterém šlapeme a zároveň i čímsi simulovaným. Dadejík to spojuje s konvencemi a pravidly zmíněného žánru krajinomalby, kdy „mohlo dojít k široce rozšířenému osvojení si určitého způsobu zaměření pozornosti a následně k postupnému oddělení a osamostatnění takto nově konstituovaného způsobu vidění“.²⁰⁹ Toto vidění se podle Dadejíka postupně naturalizovalo a stávalo se stále méně vědomou a stále více samozřejmou konvencí zobrazování, až došlo k zakrytí rozdílu mezi přírodním terénem a umělým způsobem reprezentace. Dadejík shrnuje, že „způsob vidění je tak neproblematicky projektován, resp. identifikován s ‚viděným‘ – v našem případě s krajinným prostředím samotným“.²¹⁰

V posledních dvou důležitých tezích pak Mitchell tvrdí, že „5) krajina je médium, které najdeme ve všech kulturách. 6) krajina je specifickou historickou formací spjatou s evropským imperialismem“.²¹¹ Jak uvidíme, tyto dvě teze nejsou v rozporu, naopak se v určitém smyslu doplňují. To Mitchell demonstruje na případě čínského krajinářství. Zbývající Mitchellovy teze 7 a 9 pak upřesňují vztah těch předchozích a teze 8 konstatuje vyčerpání média krajiny v současnosti a ztrátu jeho životaschopnosti.²¹² Mitchell zde tedy představuje soubor několika tezí, které opět ukazují, že krajina je způsob vidění, ve kterém krajinomalba postupně splynula s terénem, až mohlo dojít k momentu, kdy se krajina stala již neviděným rámcem i tím, co je v tomto rámci obsaženo. Je to přírodní terén nahlížený jako krajina. Zároveň je to vidění, které

²⁰⁷ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 96.

²⁰⁸ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 5.

²⁰⁹ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 92.

²¹⁰ Tamtéž, s. 92.

²¹¹ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 5.

²¹² Srov. Tamtéž, s. 5.

souvisí s imperialismem a kolonialismem. To vše je potom spojeno s estetickým charakterem krajiny a s otázkou, jakou roli v tomto médiu výměny hrají estetická hodnota a umění jako její tradiční realizace.²¹³ Než se ale obrátíme k rozboru vztahu krajiny a imperiální evropské nadvlády, musíme se nejprve podívat na prvopočátek vnímání krajiny v evropské historii.

4.1. Krajina – počátek vnímání

Mitchell si pokládá zásadní otázku, a to „kdy začala být krajina poprvé vnímána“.²¹⁴ Vnímání krajiny je podle Mitchella možné jen „moderním vědomím“, které lidstvo rozvinulo na úsvitu novověku v renesanci. To souvisí s tzv. velkým vyprávěním modernity v Lyotardově smyslu, s emancipačním příběhem západní civilizace, kam patří i vynález krajiny. Dadejčík říká, že se zde „odkazuje k vybědnutí z okovů dob premoderních, k osvobození či očištění pohledu od předchozího tmářství a k nově uchopené možnosti pohlédnout na svět kolem ‚nás‘ a obrazem ‚viděné‘ zachytit“.²¹⁵ Mitchell s odkazem na Kennetha Clarka říká, že jako první člověk, který vnímal krajinu v moderním slova smyslu, se jeví Francesco Petrarca, italský renesanční filozof, básník a prozaik, který je považován za jednoho z prvních renesančních humanistů. Petrarca byl podle Clarka „pravděpodobně první muž, který vyjádřil emoci, na které existence krajinomalby závisí především; touhu uniknout ze zmatku měst do klidu krajiny“.²¹⁶ Clark sice podle Mitchella připouští, že určitá verze takové emoce se objevovala relativně často již ve starověku, nicméně trvá na tom, že požitku z pohledu jen pro něj samotný nebylo před vznikem „moderního vědomí“ nikdy zcela dosaženo. Clark proto tvrdí, že právě Petrarca byl „první muž, který vylezl na horu jen pro ni samou, a užíval si výhled z vrcholu“.²¹⁷

Mitchell říká, že Petrarcovo vnímání krajiny lze chápat jako jedinečný historický moment a přechodový okamžik od starověkého myšlení k modernímu, kdy „Petrarca sám žije ve dvou světech, je jak moderním humanistou, tak středověkým křesťanem“.²¹⁸ To je podle Mitchella dobře ukázáno na tom, že Petrarca otevírá bezprostředně po kochání se výhledem do krajiny svůj výtisk Augustinových *Vyznání* a čte si pasáž, která kontemplaci přírody naopak odsuzuje. Augustin v této známé pasáži konstatuje, že „lidé podnikají cesty, aby se mohli diviti horským

²¹³ Srov. DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 96.

²¹⁴ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 11.

²¹⁵ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 94.

²¹⁶ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 11.

²¹⁷ Tamtéž, s. 11.

²¹⁸ Tamtéž, s. 11.

velikánům, obrovským vlnám mořským, mohutnému toku řek, širému oceánu a pohybům hvězd – sebe však zanedbávají“.²¹⁹ Petrarca následně dochází k závěru, že z hory už viděl příliš a obrací svůj pohled raději dovnitř, do svých myšlenek. Mitchell si však na rozdíl od Clarka všimá, že i pasáž z Augustina je sama o sobě výpovědí a důkazem o kontemplaci přírody ve starověku, a proto lze tvrdit, že i dávno před Petrarcou „lidé podléhali pokušení dívat se na přírodní divy ‚jen pro ně samotné‘“.²²⁰ První vnímání krajiny v evropské historii tak podle Mitchella vzniklo mnohem dříve než v renesanci u Petrarce, jak tvrdí Clark.

Mitchell upozorňuje, že existuje celá řada jiných okamžiků, které lze považovat za vznik dívání se na krajinu, například pohled Boha na stvoření světa v Bibli. Popis kontemplanční krajiny, který měl nejsilnější vliv na anglickou malbu, poezii a krajinářství, byl ale podle Mitchella popis ráje od Johna Milтона v jeho slavné epické básni *Ztracený ráj*.²²¹ V tomto díle nalezneme pasáž, ve které Satan pohlíží na krajinu z výhodného místa na Stromu života. Mitchell tvrdí, že Milton popisuje krajinu jako „voyeuristický objekt pohledu, který váhá mezi estetickým potěšením a zlomyslným úmyslem“.²²² Tato ambivalence temné strany způsobu vidění krajiny, kterou dnes odkrývají marxističtí autoři jako například Cosgrove, tak byla podle Mitchella předvídána již v dřívějších mýtech. Tato dvojznačnost má navíc tendenci se temporalizovat a narativizovat. Mitchell říká, že je to „skoro jako by bylo v gramatice a logice pojmu krajiny zabudováno něco, co vyžaduje rozpracování jeho pseudohistorie, se všemi částmi, jako je prehistorie, moment zrodu, jenž ústí do progresivního historického vývoje, a (často) konečného úpadku a zániku“.²²³ Dadejík dodává, že se v tomto ohledu „vnucuje podobnost s obdobnými velkými příběhy, jež se týkají vzestupu a pádu velkých říší“.²²⁴

Taková analogie se podle Mitchella „stává ještě více patrnou, když si všimneme, že vzestup a pád krajinomalby je typicky představován jako trojitý proces emancipace, naturalizace a sjednocení“.²²⁵ Tento narativ vývoje krajinomalby má počátek ve Svaté říši římské v šestnáctém století a konec ve století dvacátém. Mitchell vysvětluje, že krajinomalba je obvykle popisována jako výtvarný žánr, který se emancipoval od podřízené role v literárních

²¹⁹ AUGUSTINUS, Aurelius. *Vyznání*. 1. vyd. Praha: Ladislav Kuncíř, 1926, s. 314.

²²⁰ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 11.

²²¹ John Milton (1608–1674) byl anglický barokní básník, známý zejména díky své rozsáhlé epické básni *Ztracený ráj*, která vypráví o celé řadě biblických témat a jejím hlavním protagonistou je Satan, padlý anděl.

²²² MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 12.

²²³ Tamtéž, s. 12.

²²⁴ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 100.

²²⁵ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 12.

ilustracích, náboženských spisech a výzdobě. Krajinomalba tím dosáhla „nezávislého postavení, ve kterém je příroda viděna ‚jen pro ni samou‘“. ²²⁶ Například čínské krajinářství je pak podle Mitchella prehistorické, jelikož tomuto vynoření se přírody vnímané jen pro ni samou předchází. Mitchell říká, že tato etapa historie krajiny, do které mimo Čínu dále spadá Egypt, Orient nebo evropský středověk, je předemancipační a předchází „modernímu vědomí“ včetně vynálezu krajiny. Je třeba říct, že „emancipace krajiny jako žánru malby je také naturalizací, osvobozením přírody z pout konvence“. ²²⁷ Zatímco dříve byla příroda reprezentována skrze vysoce konvenční a symbolické formy, později se začala objevovat v naturalistických prepisech přírody, kdy podle Mitchella došlo v souvislosti s krajinomalbou ke vzniku schopnosti vidět přírodu jako scénérii. O tom mluvil už Cosgrove, jak jsme ukázali dříve. Mitchell tvrdí, že tato evoluce od podřízení k emancipaci „má jako svůj nejvyšší cíl sjednocení přírody ve vnímání a reprezentaci krajiny“. ²²⁸ Při takovém způsobu vidění přírodu nevnímáme jako pouhé seskupení izolovaných objektů, ale jako sjednocenou scénu.

Každý takový přechod a rozvoj ve vyjádření krajiny představuje podle Mitchella historický posun od starověkého k modernímu, od klasického k romantickému, od křesťanského k světskému. Mitchell upozorňuje, že historie krajinomalby není hledáním čisté, transparentní reprezentace přírody, ale „hledáním čisté malby, osvobozené od literárních zájmů a reprezentace“. ²²⁹ Za konec historického vývoje krajinomalby pak můžeme podle Mitchella považovat na jedné straně vznik abstraktní malby a na druhé straně završení přechodu od konvenčních formulí k naturalistickému přepisu přírody. Cílem je potom na jednu stranu „non-reprezentativní malba, osvobozená od reference, jazyka a námětu; na druhou stranu čistá hyper-reprezentativní malba, superpodobnost, která vytváří ‚přirozené reprezentace přírody‘“. ²³⁰ Mitchell otázku počátku vnímání krajiny a historického vývoje krajinomalby shrnuje a uvádí tezi, že „jako pseudohistorický mýtus je tedy krajinný diskurs zásadním prostředkem pro zmocňování se ‚Přírody‘ v pověření modernity, tvrzením, podle něhož jsme ‚my moderní‘ nějakým způsobem odlišní a podstatně nadřazení všemu, co bylo před námi, zbavení pověr a konvencí, vládci sjednoceného, přirozeného jazyka, jenž je ztělesněn v krajinné malbě“. ²³¹ To je idealistický postoj, který zaznívá ještě u zmíněného Clarka, ale také u Ernsta H. Gombricha a Johna Ruskina. Pro tyto autory jsme moderními lidmi, kteří mají

²²⁶ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 12.

²²⁷ Tamtéž, s. 12.

²²⁸ Tamtéž, s. 12.

²²⁹ Tamtéž, s. 13.

²³⁰ Tamtéž, s. 13.

²³¹ Tamtéž, s. 13.

vědecké poznání a nevěří na bohy. Jsme moderní, nadřazení a nepotřebujeme víru, jelikož jsme ve svém vědeckém poznání došli dále než naši předkové. Sjednocený přirozený jazyk, který je ztělesněn v krajinomalbě, je pak jazykem vědy. Proto je vznik a vývoj krajiny a krajinomalby nepředstavitelný bez progresu, který nás vyvázal z pověr a starých konvencí. Mitchell se ale pokouší ukázat, že celá tato teze je mýtus, který souvisí s evropským imperialismem, a že vzestup sebedůvěry a veškerého vývoje člověka se udál i jinde a jindy než jen v Evropě. Nyní se proto zaměříme na možnost, že krajina a krajinomalba jsou médii západního imperialismu, které emancipují, naturalizují a sjednocují náš způsob vidění světa.

4.2. Krajina a role imperialismu

Mitchell v souvislosti s idealistickým příběhem krajiny uvádí známou Clarkovu tezi, že „krajinná malba označuje fáze v naší koncepci přírody. Její vzestup a rozvoj od dob středověku je součástí cyklu, ve kterém se lidský duch pokusil ještě jednou vytvořit harmonii se svým prostředím“.²³² Tato teze souvisí s tím, že když se moderní evropský člověk vymaňoval z omezení a dogmat dob dřívějších, tak také osvobozoval svůj pohled. Dříve byla totiž příroda chápána jako divoké a ohrožující prostředí, které obklopovalo lidská sídla. Lidé se na ni nedívali s potěšením, protože měli z přírodních sil hrůzu. Tento původní rozkol mezi člověkem a přírodou byl pak vyrušen právě skrze žánr krajinomalby a skrze způsob pohlížení na přírodu jako na krajinu. Jak ale upozorňuje Dadejík, „tato idealistická verze ‚příběhu krajiny‘ byla v druhé polovině dvacátého století společně s mnoha dalšími aspekty dědictví moderní doby podrobena mnohostranné kritice“.²³³ Do této postmoderní kritiky spadá právě i Mitchell, který říká, že jsme od nevinosti úvodních vět o krajině z Clarkovy knihy již ušli dlouhou cestu. Mitchell se ptá, kdo vlastně jsme my, moderní lidé, kteří se tolik vymezují svou odlišností od přírody, či příroda je označena do fází skrze krajinomalbu a co ve skutečnosti znamená pokus lidského ducha o vytvoření harmonie se svým prostředím. Současná kritika krajinné estetiky může být podle Mitchella „převážně chápána jako vyjádření ztráty nevinosti, které proměňuje všechna Clarkova tvrzení do palčivých otázek a ještě více znepokojivých odpovědí“.²³⁴ Mitchell vysvětluje, že žádný neproblematický moderní člověk, který by odpovídal univerzálnímu lidskému duchu hledajícímu harmonii a byl spojen s evropským vzestupem od středověku, neexistuje. Takový idealismus se ukazuje jako iluze.

²³² CLARK, Kenneth. *Landscape into Art*. 3. vyd. London: John Murray, 1952, s. 1.

²³³ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 94.

²³⁴ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 6.

Nyní již podle Mitchella víme, že zde existuje temná strana krajiny, a že tato odvrácená strana není pouhým mýtem, ale „morální, ideologickou a politickou temnotou, která zakrývá sebe samu přesně tím typem nevinného idealismu, který vyjadřuje Clark“.²³⁵ Tyto mravní, ideologické a politické implikace se tedy snaží výše zmíněný idealismus vědomě i nevědomě zatemnit. Dadejík proto v této spojitosti říká, že „v rámci rodící se skeptické verze ‚příběhu krajiny‘ se jeho kladné hodnocení obrací ve svůj opak“.²³⁶ Mitchell tvrdí, že je s tímto temnějším, skeptickým čtením krajinné estetiky celkově v souladu, upozorňuje však také na to, že „příroda, historie a sémiotický či estetický charakter krajiny jsou postaveny jak na svých idealistických, tak na skeptických interpretacích“.²³⁷ Nelze proto opomíjet ani temné skeptické, ani moderní idealistické chápání krajiny. Ačkoliv Mitchell nepopírá závažnost argumentů skeptického výkladu krajiny, tak zároveň podle Dadejíka „nachází v jeho pozadí určité problematické a nezpochybněné předpoklady, jež jsou překvapivě totožné s předpoklady idealistického hlediska“.²³⁸ Podle Mitchella existuje „obecná shoda na přinejmenším třech základních ‚faktech‘ o krajině: 1) že je ve své ‚čisté‘ formě západním, evropským a moderním fenoménem; 2) že se vynořuje v sedmáctém století a vrcholu dosahuje ve století devatenáctém; 3) že je původně a především konstituována jako výtvarný žánr spjatý s novým způsobem vidění“.²³⁹ Tyto předpoklady jsou podle Mitchella všeobecně přijímány všemi stranami současných diskuzí o krajině a vytvářejí určitý druh zrcadlové symetrie mezi skeptickou kritikou a idealistickou estetikou. Clarkova úvodní teze pak může být podle Mitchella pravdivá, i když je čtena v opačném, skeptickém smyslu a pokus o hledání harmonie v krajině tak může značit snahu o odškodnění násilí spáchaného na přírodě. Shoda tedy panuje na třech základních faktech, které se týkají západního charakteru krajiny, její modernity a její vizuálně piktorální povahy. Pokud odborníci s radikálně odlišnými přesvědčeními berou tyto tři body za samozřejmé a liší se jen v jejich interpretaci, pak je zde podle Mitchella silný předpoklad, že jsou pravdivé. Mitchell proto porovnává Clarkovu idealistickou pozici se skeptickou pozicí americké marxistické kunsthistoričky Ann C. Bermingham a snaží se mezi nimi najít určitou shodu. Clark ze svého idealistického hlediska

²³⁵ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 6.

²³⁶ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 94.

²³⁷ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 7.

²³⁸ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 96.

²³⁹ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 7.

říká, že lidé „mají sklon předpokládat, že oceňování přírodní krásy a malby krajiny je normální a trvalou součástí naší duchovní aktivity. Ale pravdou je, že v časech, kdy se lidský duch zdál hořet nejjasněji, malba krajiny jen pro ni samou neexistovala a byla nemyslitelná“.²⁴⁰ Mitchell ze skeptického hlediska upozorňuje, že Birmingham toto tvrzení vztahuje na anglickou krajinnou estetiku a nahrazuje Clarkovu duchovní aktivitu za pojem ideologie. Mitchell uvádí její tezi, že „je zde ideologie krajiny a že v osmnáctém a devatenáctém století ztělesňoval třídní pohled na krajinu sadu společenských a konečně ekonomicky určených hodnot, jemuž dal namalovaný obraz kulturní výraz“.²⁴¹ To je tvrzení, se kterým by, jakožto marxistický kulturní geograf, souhlasil i Cosgrove. V souvislosti s vizuálně piktorální konstitucí krajiny jako estetického objektu tudíž Birmingham pokládá krajinu za ideologický třídní pohled, který dostává kulturní vyjádření skrze krajinomalbu. Dadejík proto říká, že „sledování úzkých souvislostí estetické idealizace krajiny se souběžně probíhajícími ekonomickými a politickými proměnami vedlo k odhalení odvrácené strany krajiny, resp. k demaskování ideologie“.²⁴² To lze považovat za ústřední bod skeptického výkladu krajiny. Mitchell si ale všímá, že jak Clark, tak Birmingham mají společné to, že „opomíjejí rozlišení mezi pohledem a malbou, vnímáním a reprezentací“.²⁴³ Birmingham podle Mitchella chápe krajinomalbu jako vyjádření pohledu a Clark pak oceňování přírody a reprezentaci krajinomalbou dokonce přímo ztotožňuje. Mitchell říká, že shoda obecně panuje také na tom, že krajinomalba i vnímání krajiny samotné jsou určitým historickým vynálezem. Otázka je podle něj pouze to, „zda má tento vynález duchovní nebo materiální bázi“.²⁴⁴ Jak shrnuje Dadejík, přítomný spor mezi idealistickou a skeptickou pozicí se tedy týká toho, zda je základem vynálezu krajiny „osvobozující duchovní pohyb (snaha o znovunalezení ztracené harmonie s přírodou) či mocensky motivovaná souhra kulturně-ekonomických vlivů (snaha o potvrzení nespravedlivého sociálního a ekonomického rozvrstvení)“.²⁴⁵ Mitchell říká, že v souvislosti s uvedenými třemi fundamentálními předpoklady o krajině existují dva základní problémy. Zaprvé jsou tyto předpoklady podle Mitchella velmi sporné a zadruhé nejsou téměř nikdy zpochybněny. Také dvojznačnost slova krajina, které označuje jak místo,

²⁴⁰ CLARK, Kenneth. *Landscape into Art*. 3. vyd. London: John Murray, 1952, s. 1.

²⁴¹ BIRMINGHAM, Ann C. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*. 1. vyd. Berkeley: University of California Press, 1986, s. 3.

²⁴² DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 94.

²⁴³ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 8.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 8.

²⁴⁵ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 94.

tak malbu, s sebou přináší řadu otázek. Právě „zamlžení rozlišení mezi pohledem a reprezentací se zdá na první pohled hluboce problematické“.²⁴⁶ Clarkovo tvrzení, že oceňování přírodní krásy začíná až s vynálezem krajinné malby, není podle Mitchella příliš přesvědčivé. Mitchell tvrdí, že již svědectví starověkých řeckých básníků Homéra a Hésioda naznačují, že lidé nezískali tento nový smysl pro vnímání a zobrazování přírody až po konci středověku v renesanci. Tezi, že se krajina vyvinula až po středověku, odporuje především důkaz, že již „helénističtí a římské malíři rozvinuli školu krajinné malby“.²⁴⁷ Také omezenější tvrzení, podle něhož je krajinná malba jedinečným projevem západní a moderní identity, s sebou podle Mitchella přináší problémy. Geografické tvrzení, podle kterého je krajina výhradně západní evropský fenomén, „se rozpadá tváří v tvář nesmírné bohatosti, komplexitě a starobylosti čínské krajinné malby“.²⁴⁸ Čínská tradice má z tohoto hlediska dvojí význam. Mitchell říká, že jednak podrývá jakékoliv tvrzení o jedinečnosti moderního či západního původu krajiny a jednak čínské krajinářství hrálo rozhodující roli v rozvíjení anglické krajinné estetiky v osmnáctém století. Přívlastek čínská se stal dokonce označením pro anglickou zahradu. Mitchell zdůrazňuje, že pronikání čínských tradic do krajinného diskursu „vyvolává fundamentální otázky ohledně eurocentrické báze tohoto diskursu a mýtů o jeho původu“.²⁴⁹ Dvěma nejzajímavějšími fakty o čínském krajinářství je podle Mitchella to, že „vzkvétalo zejména na vrcholu čínské imperiální moci a začalo upadat v osmnáctém století, kdy se Čína sama stala objektem anglické fascinace a přisvojení v okamžiku, když Anglie začínala zakoušet sebe samu jako imperiální mocnost“.²⁵⁰ Na základě toho si Mitchell klade klíčovou otázku, a to, zda je možné, že je krajina jakožto historický vynález nového vizuálně piktorálního média nedílně spojena s imperialismem. Podle Mitchella „seznam hlavních ‚původních‘ hnutí v krajinné malbě – Čína, Japonsko, Řím, Holandsko a Francie sedmnáctého století a Británie století osmnáctého a devatenáctého – činí těžkým se takové otázce vyhnout“.²⁵¹ Mitchell se zde tedy pokouší napadnout západní a moderní identitu krajiny a krajinomalby z hlediska časové i prostorové lokalizace a snaží se ukázat, že podobné varianty vzestupu a pádu krajiny můžeme nalézt i u ostatních civilizačních okruhů. To potom omezuje univerzalismus velkého příběhu modernity. Přinejmenším je tudíž podle Mitchella potřeba „prozkoumat možnost, že reprezentace krajiny není jen záležitostí vnitrostátní politiky a

²⁴⁶ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 8.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 9.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 9.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 9.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 9.

²⁵¹ Tamtéž, s. 9.

národní nebo třídní ideologie, ale také mezinárodním, globálním fenoménem, důvěrně spojeným s diskursem imperialismu“.²⁵² V tom spočívá hlavní Mitchellova hypotéza.

Imperialismus není podle Mitchella jednoduchý fenomén, ale název komplexního systému kulturní, politické a ekonomické expanze a nadvlády, který se liší podle specifčnosti daného místa, obyvatelstva a doby. Je to složitý proces výměny, který funguje souběžně na konkrétních úrovních spolupráce, nátlaku, vyvlastňování a násilí. Mitchell říká, že krajina jako pojem či reprezentační praxe se k imperialismu obvykle otevřeně nehlásí. Krajina rozhodně nemá být podle Mitchella „chápána jako pouhý nástroj podlých imperiálních plánů, ani jako výhradně zapříčiněná imperialismem“.²⁵³ Mitchell zmiňuje holandské krajinářství a uvádí, že ač je evropského původu a spadá do piktorální praxe krajiny, tak „musí být viděno alespoň částečně jako anti-imperiální a nacionalistické kulturní gesto“.²⁵⁴ To je podle Mitchella dáno tím, že transformace Holandska z rebelující kolonie na námořní impérium v druhé polovině sedmnáctého století rychle a drasticky změnila tamní politické prostředí kulturní praxe. Mitchell u tohoto faktu proměny holandského impéria a jeho soupeření s impériem britským zmiňuje určitý subverzivní, pozitivní potenciál krajiny, vycházející z toho, když se proti určitým naturalizujícím konvencím začnou stavět konvence jiné. Právě fakt kompetice a konkurence byl jednou ze sil, která dodávala energii holandské krajinomalbě. Tento příklad podle Mitchella naznačuje jistou subverzivní možnost specifických „hybridních krajinných formací, které mohou být charakterizovány současně jako imperiální a antikoloniální“.²⁵⁵

Mitchell shrnuje, že nejpłodnější je pohlízet na krajinu jako na „dílo snů‘ imperialismu, které rozvíjí svůj vlastní pohyb v čase a prostoru z ústředního bodu původu, a které se hroutí zpět samo do sebe, aby odhalilo jak utopické fantazie dokonalé imperiální vyhlídky, tak i roztržité obrazy nerozhodnuté víceznačnosti a nepotlačeného odporu“.²⁵⁶ Pokud podle Mitchella bereme vážně Clarkovu tezi, že krajinná malba byla hlavním uměleckým výtvozem devatenáctého století, pak také musíme „prozkoumat vztah tohoto kulturního faktu k jinému ‚hlavnímu výtvozu‘ devatenáctého století – systému globální nadvlády známému jako evropský imperialismus“.²⁵⁷ Mitchell nicméně otevřeně přiznává, že jeho hypotéza vztahu mezi krajinou a imperialismem není jednoznačným deduktivním modelem, ale spíše provokací ke zkoumání. Jak nyní uvidíme, tuto tezi je ještě třeba spojit s chápáním krajiny jako média.

²⁵² MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 9.

²⁵³ Tamtéž, s. 10.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 10.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 10.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 10.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 10.

4.3. Krajina jako médium výměny

Mitchell zdůrazňuje, že krajinu je nejlepší chápat „jako médium kulturního výrazu, nikoliv jako žánr malby či výtvarného umění“.²⁵⁸ Faktem je, že existuje žánr krajinomalby, který je volně definován tím, že se tématicky zaměřuje na přírodní objekty. Toto samotné přírodní téma však podle Mitchella není jen materiál reprezentovaný v malbě, ale vždy již zároveň symbolická forma sama o sobě. Samotná kategorizace krajinomalby do podžánrů na například krásné, vznešené či malebné obrazy pak není založena na malbě samotné, nýbrž na různých druzích skutečných přírodních objektů a prostorů, které mohou být reprezentovány malbou. Krajinomalbu je tak podle Mitchella nutné chápat „nikoliv jako jedinečné ústřední médium, které nám dává přístup ke způsobům vidění krajiny, ale jako reprezentaci něčeho, co je již samo o sobě reprezentací“.²⁵⁹ Krajina je z tohoto hlediska skutečným terénem i simulakrem, rámem i obsahem tohoto rámu. Mitchell říká, že krajinu lze reprezentovat malbou, kresbou, rytinou, fotografií, filmem, literaturou a dokonce i hudbou, „avšak před všemi těmito sekundárními reprezentacemi, je krajina sama hmotné a multisenzorické médium (země, kámen, rostlinstvo, voda, nebe, zvuk a ticho, světlo a tma atd.) v němž jsou zakódovány kulturní významy a hodnoty, ať už jsou do ní vloženy fyzickou transformací místa v krajinném zahradnictví a architektuře, nebo nalezeny na místě zformovaném, jak říkáme, „přírodou“.“²⁶⁰ Krajina je tudíž podle Mitchella artefaktem již v okamžiku svého spatření, dlouho předtím, než se stane předmětem piktorální reprezentace na namalovaném obraze. Krajina je artefaktem nejen tam, kde je terénem uměle vytvářeným člověkem, ale i v případě, když k ní přistupujeme s naším poučeným okem, které určité krajiny preferuje před jinými. Je výsledkem artefaktualizace v tom, že v ní rozlišujeme určité vztahy mezi člověkem a přírodou. Mitchell tvrdí, že krajina je médiem v nejsilnějším slova smyslu. Je to materiální prostředek „jako jazyk nebo malba, zasazený v tradici kulturního označování a komunikace, soubor symbolických forem schopný být vyvolán a přetvořen k vyjádření významů a hodnot“.²⁶¹ Přírodní terén je těmito hodnotami nabytý, je médiem této výměny. Krajina jako médium pro vyjádření hodnoty má podle Mitchella sémiotickou strukturu podobnou peněžům. Krajina „funguje jako speciální typ zboží, které hraje jedinečnou symbolickou roli v systému směnné hodnoty“.²⁶² Mitchell říká, že podobně jako peníze není krajina dobrá k ničemu jako užitná

²⁵⁸ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 14.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 14.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 14.

²⁶¹ Tamtéž, s. 14.

²⁶² Tamtéž, s. 14.

hodnota, avšak slouží jako teoreticky neomezený symbol hodnoty na jiné úrovni. Na tom nejzákladnějším stupni se podle Mitchella hodnota krajiny vyjadřuje specifickou cenou, a to jako hodnota krásného výhledu přidaná k hodnotě nemovitosti, která se pak odráží například ve zvýšených cenách letenek na Havaj, do Alp a na řadu dalších turisticky atraktivních míst. To znamená, že „krajina je obchodovatelná komodita, prezentovaná a reprezentovaná v ‚turistických zájezdech‘, je objektem určeným k zakoupení, konzumaci, a dokonce přinesení domů ve formě suvenýrů jako jsou pohlednice a fotoalba. Ve své dvojí roli jako zboží a silný kulturní symbol je krajina objektem fetišistických praktik, zahrnujících neomezené opakování identických fotografií, focených na stejných místech turisty se zaměnitelnými emocemi“.²⁶³ Opakují se zde tedy určité konvence a určité totožné způsoby vidění přírodního terénu.

Mitchell říká, že jakožto fetišizovaná komodita je krajina tím, „co Marx nazýval ‚sociální hieroglyf‘, symbol společenských vztahů, které skrývá“.²⁶⁴ Krajina je tedy srozumitelná skrze určitý kód hieroglyfické povahy, který společně sdílíme. Tento kód pro nás ale není úplně čitelný, protože jsou v něm obsaženy určité zažití konvence, které se naturalizovaly a my je již nevnímáme. Krajíně tak přiřítáme určité vlastnosti, které jsou ale ve skutečnosti jen historicky vzniklým konvenčním způsobem vidění. Krajina vládne specifickou cenou, současně však podle Mitchella reprezentuje i něco nad rámec této ceny. Krajina je totiž rovněž „zdroj čisté, nevyčerpatelné duchovní hodnoty“.²⁶⁵ Mitchell s odkazem na Ralpa Walda Emersona říká, že čisté pohlížení na krajinu jen pro ni samou může být pokazeno ekonomickými faktory, kdy jednoduše nemůžete obdivovat krajinu, pokud zároveň na nedalekém poli tvrdě pracují rolníci. Pracující venkov je podle Mitchella sotva kdy krajinou. S tímto názorem by souhlasil i Berger v souvislosti se způsoby vidění a Cosgrove se svým odlišením člověka žijícího a pracujícího uvnitř krajiny od cestovatele či turisty odjinud. Mitchell říká, že rolníci jsou drženi a skryti v temné straně příběhu krajiny, aby nepokazili ideu nerušené filozofické kontemplanace přírodní krásy. Idealisticky chápaná krajina je tak reprezentována „jako antiteze ‚půdy‘, jako ‚ideální půda‘ zcela nezávislá na ‚nemovitém majetku‘, jako ‚básnický‘ majetek, Emersonovými slovy, spíše než materiální“.²⁶⁶

Opět se zde tedy ukazuje protiklad skeptické a idealistické verze příběhu krajiny. Dadejvík se v této souvislosti ptá, jaké postavení mají v tomto médiu výměny estetická hodnota a umění, a říká, že odpověď má dvě varianty. Estetická hodnota a umění mohou hrát v krajíně dvojí roli,

²⁶³ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 15.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 15.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 15.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 15.

„podle idealistické verze jednoznačně kladnou, neboť umění v rámci tohoto média obnovuje fundamentální harmonii mezi lidským a přírodním, subjektem a jiným atd. Podle skeptické verze jednoznačně zápornou, neboť stejným způsobem tamtéž zakrývá fundamentální rozpor a bezpráví“.²⁶⁷ Je potom otázka, zda jsme schopni se z idealistického hlediska těšit z výhledu na krajinu, když ze skeptického hlediska víme, jaké odvrácené aspekty historie a zainteresované vztahy tento pohled předpokládá. Podle Mitchella se často snažíme toto skeptické hledisko zakrýt a říkáme, že krajina je příroda a nikoliv konvence, že je to ideál a nikoliv půda, jen abychom „vymazali stopy naší vlastní konstruktivní aktivity při formování krajiny“.²⁶⁸

Nazýváme krajinu přírodním médiem a nechce se nám připustit, že to není nic než soubor triků, svazek konvencí a stereotypů. Mitchell však také říká, že „krajina je médium nejen pro vyjadřování hodnoty, ale také pro vyjadřování významu, pro komunikaci mezi osobami – nejradikálněji pro komunikaci mezi lidským a nelidským“.²⁶⁹ Krajina tak zprostředkovává komunikaci mezi kulturou a přírodou, mezi umělým a přirozeným. Krajina je podle Mitchella „nejen přírodní scénérií, a nejen reprezentací přírodní scénérie, ale přírodní reprezentací přírodní scénérie, stopou nebo ikónem přírody v přírodě samé, jako kdyby příroda vtiskla a zakódovala své esenciální struktury do našeho vnímacího aparátu“.²⁷⁰ Je to chápání samotné přírody jako způsobu vidění. Krajina je tak něco víc než jen konvence naturalizovaná krajinomalbou, je to také určitý subverzivní způsob scelování gestaltu přírodního vnějšku. Je zde i pozitivní rovina dívání se na přírodu, která je dána a narušována přírodou samotnou.

Mitchell se dále vrací ke vztahu krajiny s imperialismem a říká, že když impéria spějí ke svému konci, „zanechávají za sebou krajiny jako pozůstatky a ruiny“.²⁷¹ Dokonce i Clark podle Mitchella přiznává, že krajinomalba, která byla dříve aktem víry v modernitu, se v dnešní postkoloniální éře zdá být téměř nemožná. Mitchell tvrdí, že nástupcem krajinomalby je v dnešní době abstraktní malba jakožto logický výsledek anti-mimetických tendencí. Abstrakce se podle Mitchella stala mezinárodním a imperiálním stylem dvacátého století, přičemž plní podobnou úlohu jako krajina, ale jinými prostředky. Není pochyb, že „klasické a romantické žánry krajinomalby, rozvinuté během velkého věku evropského imperialismu, se nyní zdají vyčerpané, přinejmenším pro účely vážné malby“.²⁷² Mitchell konstatuje, že „tradiční krajinářské konvence osmnáctého a devatenáctého století jsou nyní součástí

²⁶⁷ DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 96.

²⁶⁸ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 16.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 15.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 15.

²⁷¹ Tamtéž, s. 19.

²⁷² Tamtéž, s. 20.

repertoáru kýče, nekonečně reprodukováného v amatérské malbě, na pohlednicích, v turistických zájezdech a prefabrikovaných emocích“.²⁷³ To ale podle Mitchella neznamena, že krásná scenérie ztratila svou schopnost pohnout velkým počtem lidí. Naopak, mnohem více lidí dnes oceňuje scénickou krásu právě proto, že jsou od ní odcizeni, že není tolik dostupná, že jim chybí. Mitchell se domnívá, že „krajina je nyní vzácnější než kdykoliv předtím – je ohroženým druhem, který musí být chráněn před civilizací, uchovávan v muzeích, parcích a zmenšujících se ‚oblastech divočiny‘. Jako imperialismus samotný je krajina předmětem nostalgie v postkoloniální a postmoderní éře, odrážejícím časy, kdy si metropolitní kultury mohly představovat svůj osud v neomezené ‚vyhlídce‘ nekonečného přivlastňování si a dobývání“.²⁷⁴ Mitchell tak v podstatě mluví o postkrajinné éře, kdy s výhledem na krajinnou scenérii přichází určitý pocit smíření spojený s nádechem smutku po něčem, co už není. Je to nostalgie po časech, kdy jsme si ještě dělali naděje, že jsme součástí civilizace, která je, jak říká s odkazem na Ruskina Mitchell, odlišná od všech velkých ras, které existovaly před námi. Je to velký narativ modernismu a nostalgie po něm. Jak jsme viděli, právě dekonstrukce tohoto narativu je základem Mitchellova kritického chápání krajiny jako díla snů imperialismu. Mitchell shrnuje své zkoumání krajiny s tím, že „pojem krajiny, který vládne diskursu západních dějin umění je ten, který je rozhodně zaměřen na vizuální a piktorální reprezentaci, na scénickou, malebnou a povrchní tvář, představovanou přírodním terénem“.²⁷⁵ Je to redukce na distancovaný pohled, na výhled, který podle Mitchella ovládá, rámuje a ustanovuje krajinu ve smyslu sady předvídatelných konvencí, jakými jsou krásno, vznešeno či malebno. Mitchell si všimá, že mnohé z kultur mimo Západ, které nemají rozvinutou tradici realistické piktorální reprezentace, nevnímají estetickou hodnotu krajiny. Proto je primitivní nebo domorodý obyvatel určité země „viděn jako součást krajiny, nikoliv jako sebevědomý distancovaný divák, který se dívá na přírodu pro ni samou tak, jak to činí západní pozorovatel“.²⁷⁶ To je analogické s již zmíněným Cosgroveovým rozdílem ve způsobu vidění u místního rolníka a cizího turistu. Domorodý obyvatel je navíc podle Mitchella vnímán jako někdo, kdo nedokáže vidět materiální bohatství a hodnotu půdy, které jsou zřejmé západnímu divákovi. Selhání místního primitivního obyvatele ve využívání, rozvíjení a zlepšování krajiny tak otevírá prostor pro koloniální přivlastňování si půdy a propůjčuje „domnělé právo dobývání a kolonizace západnímu pozorovateli, který přichází ozbrojen jak zbraněmi, tak argumenty, aby

²⁷³ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 20.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 20.

²⁷⁵ MITCHELL, W. J. T. „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“. In: *Critical Inquiry*, roč. 26, č. 2, 2000, s. 197.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 198.

si pojistil oprávněnost svého přisvojení si země“.²⁷⁷ Krajina pak „tudíž slouží jako estetické alibi pro dobývání, jako způsob naturalizování imperiální expanze, a dokonce vypadá nezajímavě v kantovském smyslu“.²⁷⁸ Je to krajina jako imperiální způsob vidění.

Jak můžeme vidět, ze čtení Mitchellova, ale rovněž i Cosgroveova a Bergerova náhledu na krajinu jako na způsob vidění vyplývá určitá absence pozitivního výkladu estetického postoje, psychické distance a ideje nezajímavého zájmu. Všechny tyto autory lze tudíž zařadit pod kritiku ideologie estetična.²⁷⁹ To ale rozhodně neznamená, že by z estetiky krajiny zbyla jen ideologie. Jak Mitchell, tak i Cosgrove totiž místy sami naznačují, že kromě kritizovaného idealistického výkladu krajiny lze ukázat i určité náznaky pozitivního chápání krajiny nad rámec ideologie. Krajina má sice temnou, odvrácenou stránku, ale zároveň si podržuje i svou světlou stránku, která je v jistém smyslu subverzivní, vybízející k reflexi. Právě takový náhled na krajinu má také již zmíněný Simon Schama, jehož teorii se budeme věnovat nyní. Schama se pokouší rozpracovat určitý pozitivní výklad krajiny, který Cosgrove a Mitchell pouze nastiňují, a činí tak v rozsáhlém historickém a kulturním kontextu. Po rozboru kritického výkladu krajiny jako způsobu vidění a média výměny u Cosgrovea a Mitchella se tak obrátíme k chápání krajiny jako konstruktivní imaginace, pomocí které lze nacházet a vidět historické a kulturní prameny lidských mýtů a paměti. Přejdeme tak k pozitivnímu chápání krajiny jako paměti, ve smyslu určitého kulturního jevu, který je promítán do přírodního prostředí.

²⁷⁷ MITCHELL, W. J. T. „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“. In: *Critical Inquiry*, roč. 26, č. 2, 2000, s. 198.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 198.

²⁷⁹ Srov. EAGLETON, Terry. „Ideologie estetična“. In: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 301–311.

5. Krajina jako konstrukt imaginace – Simon Schama (obhajoba krajiny)

Nyní se obrátíme k určité možnosti optimistického výkladu krajiny jako způsobu vidění, který ale primárně nespočívá v ideologicky zatížené idealistické pozici, kterou kritizují Berger, Cosgrove a Mitchell, nýbrž v určitém přínosném kulturním hledisku, spojeném s naší pamětí a imaginací. Zásadním autorem je v tomto ohledu Sir Simon Schama (1945), slavný anglický historik, kunsthistorik a umělecký kritik, který se specializuje na dějiny umění, francouzské dějiny, historii židovské kultury i na dějiny lidstva obecně. Schama se narodil v Londýně do židovské rodiny a v mládí vystudoval historii na univerzitě v Cambridge, kde začal posléze vyučovat. Historii později přednášel také na další prestižní univerzitě v Oxfordu a na Harvardově univerzitě ve Spojených státech. V současnosti působí jako profesor historie a dějin umění na Kolumbijské univerzitě v New Yorku. Schama je autorem řady významných knih, již jeho prvotina *Patrioti a osvoboditelé* získala prestižní literární ocenění, stejně jako jeho pozdější kronika francouzské revoluce *Občané*, která dostala významnou britskou cenu NCR za literaturu faktu. Schama je zároveň autorem a moderátorem několika úspěšných historických a kunsthistorických dokumentárních pořadů na britském televizním kanálu BBC. Velký ohlas zaznamenaly zejména jím uváděná dějepisná televizní série *Historie Británie* a kunsthistorický seriál *Síla umění* o vybraných umělcích našich dějin. Schama se také aktivně vyjadřuje k světové politice. Z našeho hlediska je zde zajímavý zejména jeho spor s Johnem Bergerem o akademický bojkot Izraele z důvodu židovské politiky vůči Palestině. Berger, který obhajoval Palestince, byl Schamou obviňován z antisemitských názorů.²⁸⁰ Protikladnou názorovou pozici Schamy vůči marxistickému myšlení Bergera, ale také vůči Cosgroveovi a Mitchellovi uvidíme i v souvislosti s jeho pojetím krajiny. Schama je totiž pro nás důležitý zejména proto, že v roce 1995 napsal rozsáhlou historickou knihu *Krajina a paměť*, ve které se podrobně zabývá úlohou krajiny v západní civilizaci od starověku až po současnost. Zkoumá v ní způsob, jakým krajina ovlivnila naši kulturu, stejně jako to, jaký vliv na ni máme my. Schama se ve své knize *Krajina a paměť* zaměřuje na vztah mezi fyzickým prostředím a kulturní pamětí, přičemž vyzdvihuje krajinné složky lesa, vody a skály jako ty, které jsou nejvíce zapojené do kulturního vědomí a kolektivní paměti ztělesněné v mýtech. Ve třech rozsáhlých kapitolách proto rozebírá vliv mýtů spojených se dřevem, vodou a kamenem na formování naší imaginace a na naše způsoby vidění. V Schamově přístupu ke krajině se prolínají západní historie, dějiny umění, filozofie a mytologie s jeho osobními názory a dojmy,

²⁸⁰ Srov. SCHAMA, Simon, JULIUS, Anthony. „John Berger is wrong“. In: *The Guardian* [online]. London: Guardian News & Media Limited, 2006 [cit. 2019-08-10]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2006/dec/22/bergerboycott>

což vytváří poměrně jedinečnou koláž pohledů na tuto problematiku. Je to zároveň přístup, který na krajinu nahlíží pozitivně, spíše než kriticky. Schama nestaví svou argumentaci na žádné konvenční historické metodě, namísto toho ji buduje na půdorysu řady téměř poetických příběhů a pocitů.²⁸¹ Jeho knihu tak můžeme chápat jako velký historický román, spíše než jako odbornou práci v klasickém slova smyslu. Skrze řadu výletů časem a prostorem Schama zkoumá mystické představy památných stromů, řek života a svatých hor a vysvětluje, odkud se tyto představy vzaly, jaký měly význam pro naše předky a zda je můžeme dosud nacházet a vidět v krajině kolem nás.²⁸² Je to určitý pozitivní a do jisté míry subverzivní pokus o pohled „pod úroveň našeho konvenčního vidění, kde hodlá znovu nacházet prameny mýtů a pamětí, ležících pod povrchem“.²⁸³ Cílem je tedy odhalit původ západní krajinné mytologie a ukázat, jaký mají tyto původní myšlenky a představy vliv na náš konvenční způsob vidění krajiny. Schamův text je velmi rozsáhlý, ale jak dále uvidíme, pro naše potřeby je klíčová zejména jeho úvodní část. Proto se jeho tři hlavní příběhy o krajině a paměti pokusíme pouze stručně nastínit a učiníme tak s pomocí výstižného shrnutí, jehož autorem je již probíraný Denis E. Cosgrove. V první kapitole, nazvané „Les“, Schama popisuje zejména složitý vývoj římských zkušeností a „obrazů zalesněných a dočasně obhospodařovaných území za imperiálními hranicemi vymezenými Rýnem a Dunajem, krajiny popsané Corneliiem Tacitem v jeho *Germanii*“.²⁸⁴ Schama vypráví, že tamní barbarští obyvatelé, kteří nebyli schopni obdělávat půdu a žili v lesích, se sjednotili, aby porazili moc římského impéria a strategicky k tomu využili krajinu Teutoburského lesa. Tito barbari byli považováni za zastánce svobody a vedli rovnostářský kolektivní život blízko přírodě.²⁸⁵ Jejich život a krajina, ve které žili, pak podle Schamy udělily skrytou výtku imperiálnímu městskému úpadku a přílišnému vykořisťování krajiny střední Itálie. Schama si v této souvislosti všímá, že „Tacitův text později poskytl ideologické ospravedlnění významu krajiny lesa a skály v rámci německého romantického nacionalismu“.²⁸⁶ Tento mýtus pak podle Schamy silně zapůsobil v nacistickém Německu za druhé světové války. Na konci války dokonce existovala jednotka SS, která neváhala obětovat drahocenný čas a prostředky na marné hledání původního rukopisu Tacitovy *Germanie*, údajně ukrytého v jisté italské vile.²⁸⁷ Na tomto příběhu Schama ukazuje sílu krajiny lesa.

²⁸¹ Srov. SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 1.

²⁸² Srov. Tamtéž, s. 1.

²⁸³ Tamtéž, s. 13.

²⁸⁴ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 36.

²⁸⁵ Srov. Tamtéž, s. 36.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 36.

²⁸⁷ Srov. Tamtéž, s. 36.

Ve druhé kapitole, nazvané „Voda“, Schama vypráví, jak „voda teče v řekách mýtu, spíše než, že je stojatá a světélkující nebo zrcadlící se na povrchu jezer či moře“.²⁸⁸ Voda je podle Schamy přírodní element, který byl z historického hlediska čerpán, aby zavlažoval krajiny společnou silou a autoritou. To platí například pro Berniniho *Fontánu čtyř řek* na náměstí Piazza Navona v Římě, která poukazuje na papežský nárok na prostor univerza, a symbolicky přivádí čtyři velké kontinentální řeky, Dunaj, Gangu, Nil a Río de la Plata, do soutoku v srdci Věčného města.²⁸⁹ Něco podobného lze podle Schamy vidět také u francouzského zámku Versailles, jehož „hlavní osa zasahuje západním koncem do velké fontány Apollónova vozu mizejícího do jezera oceánu“.²⁹⁰ Na tomto příběhu Schama ukazuje sílu krajiny vody. Ve třetí kapitole, nazvané „Skála“, pak Schama říká, že kámen je „neodolnější ke změně a proudění, a v tomto smyslu je imaginativně nejvíce trvalý“.²⁹¹ Vytesání tělesné podoby do kamene je podle Schamy nejbliže možnosti dát lidskému životu materiální nesmrtelnost. Schama v této souvislosti popisuje tváře amerických prezidentů vytesané do skalního masivu v Mount Rushmore a dále také vypráví o dobývání horských vrcholů pro získání velkolepé perspektivy rozhledu na světovou krajinu.²⁹² Na tomto příběhu Schama ukazuje sílu krajiny skály.

Vidíme tedy, že se Schamova kniha věnuje opravdu velkému množství témat a příběhů souvisejících s krajinou, avšak navzdory řadě kunsthistorických pasáží je v ní čistě estetické problematiky a tezí, které se týkají způsobů vidění, relativně málo. Důležitý a vlivný se tak v této souvislosti jeví zejména Schamův úvodní esej, teoretická předmluva ke *Krajině a paměti*, v níž Schama představuje pojetí krajiny jako konstruktu imaginace, který projektujeme do dřeva, vody a kamene. Schama se zde zároveň vyjadřuje ke skeptickému výkladu krajiny z hlediska ekologické a postmoderní kritiky, pod kterou lze zařadit i Bergera, Cosgrovea a Mitchella, a snaží se krajinu jako určitý typ vidění obhajovat. Právě tento moment se v jeho pozitivním chápání krajiny ukazuje jako klíčový. V rámci našeho zkoumání Schamovy koncepce se tak nejprve zaměříme na jeho obhajobu krajiny před postmoderní kritikou jejího okupování kulturou a poté podrobně vysvětlíme jeho tezi o krajině jako konstruktu imaginace, kterou lze chápat jako analogickou k předchozí probírané problematice krajiny jako způsobu vidění. Nakonec se pak obrátíme zpět ke Cosgroveovi a Mitchellovi, kteří byli se Schamovým textem obeznámeni, a to zpětně ovlivnilo jejich vlastní uvažování.

²⁸⁸ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 36.

²⁸⁹ Srov. Tamtéž, s. 36.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 36.

²⁹¹ Tamtéž, s. 36.

²⁹² Srov. Tamtéž, s. 36.

5.1. Krajina a role kultury

Schama se nejprve, podobně jako Cosgrove, věnuje původu pojmu „krajina“ a říká, že „slovo *landschap*, stejně jako německé *Landschaft*, z něhož pochází, značilo jak jednotku lidského osídlení, vlastně jurisdikci, tak cokoliv, co mohlo být příjemným předmětem zobrazení“.²⁹³ Dochází tak k analogickému závěru jako Cosgrove, který rozlišuje mezi původním německým výrazem *Landschaft*, spjatým se zvykovým a správním vztahem k půdě za feudalismu, a novějším anglickým výrazem *landscape*, spojeným naopak s uměleckým a majetkovým vztahem k půdě za kapitalismu. Z pojmu *landschap*, původně vzniklého v Holandsku, se pak stalo právě anglické *landscape*, spojené s ideou krajinné scenérie. Schama také mluví o italském malířském termínu *parerga*, který označoval „výpomocné scenérie, do nichž byly zasazovány známé náměty z klasických mýtů a Písma svatého“.²⁹⁴ Schama říká, že když holandské krajinomalby získaly oblibu v Anglii, tak umělec a vědec Henry Peacham sepsal praktické rady, jak při tvorbě těchto maleb postupovat. Velký důraz kladl zejména na orámování těchto krajin. Nejzajímavějším případem takového úmyslného rámování bylo podle Schamy „tzv. Claudovo sklo, doporučované v osmnáctém století umělcům a návštěvníkům „malebné“ scenérie“.²⁹⁵ Jednalo se v podstatě o přenosné zrcátko, podložené tmavou folií, které bylo pojmenováno po francouzském malíři krajinomaleb Claudu Lorrainovi.²⁹⁶ Pokud se pohled na krajinu v zrcátku blížil ideálu claudovských krajin, tak byl považován za dostatečně malebný a esteticky hodnotný na to, aby ho člověk mohl esteticky oceňovat nebo podle něj nakreslit krajinomalbu. Některé varianty tohoto skla proto byly i různě barevně tónované.

Schama dále s odkazem na malíře Reného Magritta tvrdí, že svět vnímáme jakoby mimo nás, „přestože jde o pouhé duševní zpodobnění toho, co zažíváme ve svém nitru“.²⁹⁷ Tomu, co leží mimo nás a co vidíme, totiž musíme podle Schamy dát určitou strukturu, abychom vůbec dokázali rozeznat formu dané věci a mohli se k ní také esteticky vztahovat. A „tím, co tuto strukturu vytváří, co obraz na sítnici odívá vlastnostmi, jež vnímáme jako krásu, tím je kultura, konvence a poznání“.²⁹⁸ Schama zde v podstatě mluví o způsobech vidění a podobně jako Berger si všimá, že to, co vidíme, je především dáno tím, co víme. Naše vidění není nevinné, ale je ovlivněné kulturou, historicky vzniklými konvencemi a našim myšlením. Schama si

²⁹³ SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 8.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 8.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 10.

²⁹⁶ Claude Lorrain (1600–1682) byl francouzský malíř, považovaný za nejvýznamnějšího krajináře francouzského klasicismu sedmnáctého století. Většinu svého života působil v Itálii, kde vytvořil vlastní pojetí tzv. ideální krajinomalby, která se vyznačovala zejména nepatetickou lyričností a měkkou světelností.

²⁹⁷ SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 10.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 11.

uvědomuje, že tato skutečnost není neproblematická a mluví o ekologicky a postmoderně zaměřených historících a filozofech, kteří jsou rozčileni „nad okupováním přírody kulturou“.²⁹⁹ Ačkoliv je zde Schama přímo nezmiňuje, je zřejmé, že bychom mezi takovéto autory mohli zařadit i Bergera, Cosgrovea a Mitchella, kteří kulturně a ideologicky zatížené vidění krajiny a přírody rovněž kritizují. Přestože takoví autoři podle Schamy „nepopírají, že krajina může být ve skutečnosti textem, do něhož generace vpisují své opakující se představy, rozhodně tuto skutečnost neberou jako důvod k oslavám“.³⁰⁰ Schama říká, že tradiční vnímání krajiny naopak většinou chápou jako snahu zamaskovat ekologické a společenské důsledky lidské hrabivosti. Pro tyto autory je podle Schamy „věcí cti činit opět rozdíl mezi přírodní krajinou a krajinou formovanou člověkem“.³⁰¹ Je to snaha o pojetí historie krajiny, které by nebylo zatíženo viděním přírody jako něčeho stvořeného k výlučnému užítku člověka.

Současné postmoderní pojetí ekologické historie a dějin krajiny podle Schamy „vypráví stále tentýž příběh – o podmaňované, drancované, zneužívané Zemi, o tradičních kulturách, jež prý chovaly půdu v posvátné úctě a které byly vytlačeny bezohledným individualistou, kapitalistickým agresorem“.³⁰² Schama říká, že je to kající pojetí historie, které se u jednotlivých autorů liší jen v tom, kdy podle nich došlo k morálnímu úpadku Západu. Někteří autoři tak odsuzují rozvoj evropské společnosti v renesanci, vědeckou revoluci a přechod ke kapitalismu, jiní za bod zvratu považují dokonce již vynález pluhu a počátky zemědělství. Jejich hlavní kritickou tezí je, že „dříve byl člověk součástí přírody, nyní se stal jejím vykořisťovatelem“.³⁰³ Nejostřejší kritikové podle Schamy dokonce říkají, že celá historie lidstva je posvrtna brutálním znásilňováním přírody. Od tohoto prvotního hříchu jsou tak v podstatě očištěni jen prvotní jeskynní lidé z období pravěku. Schama v této souvislosti odkazuje na environmentálního filozofa Maxe Oelschlaegera, velkého kritika vykořisťování přírody a krajiny člověkem, který tvrdí, že „potřebujeme nové ‚mýty o stvoření‘, abychom napravili škody, způsobené naším bezohledným mechanickým zneužíváním přírody, a znovu nastolili rovnováhu mezi člověkem a ostatními organismy, s nimiž sdílí tuto planetu“.³⁰⁴ Moderní společnost se tak Oelschlaegerovi jeví jako jen těžko slučitelná s přírodou.³⁰⁵ Schama v reakci na to vysvětluje, že nechce popírat závažnost ekologické situace lidstva ani odmítat snahy o její nápravu, ale pochybuje, že řešení spočívá v souhrnu nových mýtů, jak navrhuje

²⁹⁹ SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 11.

³⁰⁰ Tamtéž, s. 11.

³⁰¹ Tamtéž, s. 11.

³⁰² Tamtéž, s. 12.

³⁰³ Tamtéž, s. 12.

³⁰⁴ Tamtéž, s. 13.

³⁰⁵ Srov. OELSCHLAEGER, Max. *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*. 1. vyd. New Haven: Yale University Press, 1991, s. 1–67.

Oelschlaeger. Podle Schamy bychom rozhodně neměli zapomínat na staré mýty, spojené se vztahem lidské kultury a přírody, a neměli bychom je automaticky zavrhnout. Tyto přírodní mýty jsou totiž pořád přítomné a nemusí být chápány jen negativně. Schama říká, že pokud je tradice naší krajiny „produktem naší sdílené kultury, ze stejného důvodu je zároveň tradicí čerpající z bohatého ložiska mýtů, vzpomínek a utkvělých představ. Kultury, jež máme, jak je nám řečeno, hledat u jiných domorodých kultur (kultury pralesa, řeky života, posvátné hory), jsou ve skutečnosti stále živé a dosud nás obklopují, jen pokud víme, kde je hledat“.³⁰⁶

Schama vysvětluje, že se jeho kniha snaží být právě takovou cestou hledání a opětovného objevování. Spíše než vysvětlovat, co jsme kvůli okupování krajiny kulturou ztratili, je podle Schamy třeba „zkoumat to, co ještě můžeme nalézt“.³⁰⁷ Schama si je vědom, že jeho náhled na krajinu je do jisté míry alternativní, a počítá s tvrdou kritikou, nicméně odmítá, že by dějiny krajiny Západu byly jen sebezničujícími dostihy moderní lidské nadvlády a vědy, nezátíženými žádnými přírodními mýty a pamětí. Schama otevřeně říká, že si nedělá iluze o minulosti ani budoucnosti západní civilizace a sdílí zděšení z pokračující devastace krajiny, přírody i celé planety Země. Jeho cílem však „není realitu této krize zpochybnit, ale spíše odhalit bohatost, starobylost a spletitost tradice naší krajiny, ukázat, kolik toho můžeme ztratit“.³⁰⁸ Spíše než zdůraznit vzájemně neslučitelnou povahu západní kultury a krajiny je tak podle Schamy naopak nutné zdůraznit sílu všeho, co je poutá k sobě. Prameny mýtů a paměti, které mají krajina a moderní kultura společné, jsou však skryté pod vrstvami samozřejmých konvencí a je třeba je postupně rozkrývat. Schama tak nabízí možnost odhalení určité pozitivní, světlé stránky krajiny, která je do určité míry subverzivní, protože ukazuje soulad přírody a kultury tam, kde se na první pohled mohou jevit spíše rozpory a vzájemná neslučitelnost. Nyní si ukážeme, že toto Schamovo pojetí krajiny je spojené s promítáním naší imaginace do přírodního terénu, což opět úzce souvisí s problematikou způsobů vidění.

5.2. Krajina jako konstrukt imaginace

Schama se snaží ilustrovat, co vlastně obnáší odhalování přírodních mýtů skrytých pod povrchem krajinného způsobu vidění. Uvádí příklad, kdy jako malý chlapec nalepoval zelené lístečky na papírový strom na zdi své hebrejské školy.³⁰⁹ Schama vysvětluje, že každý takový lístek stál půlšilink věnovaný Židovskému národnímu fondu a v momentě, kdy byl celý strom

³⁰⁶ SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 13.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 13.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 13.

³⁰⁹ Srov. Tamtéž, s. 3–4.

pokrytý lístečky, byly vybrané peníze odeslány do Izraele, kde byl za ně vysazen skutečný strom. Na takovém stromě pak bylo připevněno jméno školní třídy, jejíž žáci si kupovali zmíněné lístečky. Schama vzpomíná a vypráví, že tyto „stromy byly přistěhovalci, jež putovaly do té země místo nás, a lesy pak našimi osadami. A přestože jsme přijali za své, že borový les je krásnější než pahorek obnažený stády spásajících koz a ovcí, nikdy jsme úplně přesně nevěděli, k čemu všechny ty stromy jsou. Věděli jsme však, že les vrostlý kořeny do půdy je opakem postupujícího písku, obnažených skal a rudé hlíny unášené prýč větrem. Diaspora, to byl písek. Čím by tedy měl být Izrael než lesem, pevným a vysokým?“³¹⁰ Lepení lístků na papírový strom podle Schamy dosahovalo vrcholu, když se v Izraeli blížil sionistický den sázení stromů, při němž děti zasazovaly do půdy mladé stromky, které symbolizovaly je samotné. Schama odkrývá mýtické pozadí tohoto svátku a říká, že to byl „nevinný obřad, avšak vycházel z dlouhé, bohaté a pohanské tradice, jež vnímala lesy jako prvotní kolébku národů, počátek osídlení“.³¹¹ Vytváření krajiny židovského lesa tak podle Schamy v sobě ukrývalo mýtus o návratu zpět do rodné země, do kolébky židovského národa v Izraeli. Schama zdůrazňuje roli paměti při vnímání krajiny a říká, že „pokud může být zatíženo komplikujícími vzpomínkami, mýty a významy vnímání přírody pouhým dítětem, o kolik složitěji tepaným je rám, skrze který zkoumá krajinu náš dospělý zrak?“³¹² Schama se dostává ke klíčovému bodu své koncepce a říká, že příroda a lidské vnímání jsou neoddělitelné. Krajina se podle Schamy „nejdříve stává dílem rozumu a teprve až pak potěchou pro smysly. Její scénérie je stejně tak vystavěna z vrstev paměti jako z vrstev kamene“.³¹³ Schama zde vlastně mluví o určité narativní dimenzi, kdy můžeme v krajině nacházet minulé vrstvy lidské kultury a historie, které pro nás mohou mít charakter něčeho inovativního, rekonstruktivního nebo naopak rozrušujícího a subverzivního. Schama definuje, že „krajiny jsou na prvním místě kulturním jevem, nikoliv přírodním; jsou to konstrukty imaginace projektované do dřeva, vody a kamene“.³¹⁴ Když se na určitém místě přírodního terénu usídí určité mýty či představy o krajině, tak začnou mít podle Schamy zvláštní sklon stávat se reálnějšími než samotný terén. I když jsou tyto konstrukty imaginace primárně pouhými lidskými představami, tak mají zpravidla tendenci se naturalizovat a „stávat se ve skutečnosti součástí scénérie“.³¹⁵ Jak by řekl Cosgrove, dochází zde ke vzniku krajiny jako způsobu vidění, k naturalizování toho, co je kulturní. Je to rovněž analogické s Mitchellovým chápáním krajiny jako média

³¹⁰ SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 4.

³¹¹ Tamtéž, s. 4.

³¹² Tamtéž, s. 5.

³¹³ Tamtéž, s. 5.

³¹⁴ Tamtéž, s. 65.

³¹⁵ Tamtéž, s. 65.

výměny mezi lidským a přírodním, mezi subjektem a vnějším prostředím. Schama však na rozdíl od Cosgrovea a Mitchella tuto skutečnost nechápe kriticky, ale v jistém smyslu pozitivně. To, o čem Dadejík mluví jako o zakrývání rozdílu mezi přírodním terénem a umělým způsobem vidění, se u Schamy stává určitým krajinným „textem“ v kladném slova smyslu, kdy čteme okolní přírodní prostředí a snažíme se odhalovat indexy neviděných kulturních a historických procesů. Krajina nám tak může připomínat a zpřítomňovat procesy, vzpomínky a hlubokou paměť usazenou v našem vztahu k danému prostředí.³¹⁶ Tím se dostáváme do určitého typu naladění a může nastoupit i estetický prožitek. Krajina tak může být materiálem pro imaginaci a pro estetické zakoušení přírody na základě vzpomínek a paměti. Schama vysvětluje, že již samotný akt identifikace určitého místa v krajině „samozřejmě předpokládá naši přítomnost a spolu s námi i veškerá naše těžká kulturní zavazadla, jež s sebou vláčíme“.³¹⁷ V krajině tak kontemplujeme nejen to, co je přístupné oku, ale do značné míry i to, co je přístupné pouze mysli a paměti, co již zde dávno není, nebo to, co by zde mohlo být. Je zde ve hře naše imaginace, naše vzpomínky i vize, a děje se tak nikoliv z praktických důvodů, ale z estetického hlediska, pro samotný prožitek z krajiny.

Schama se vrací ke vztahu přírody a kultury a říká, že ačkoliv se různé ekosystémy vyvíjejí nezávisle na lidské aktivitě, tak zároveň „stěží můžeme jmenovat jeden jediný přírodní systém, který by nebyl, k lepšímu či horšímu, významným způsobem přetvořen lidskou kulturou“.³¹⁸

Tento proces probíhá po celou historii lidstva na Zemi. Náš svět je tudíž nevratně přetvořen. Schama tvrdí, že první ekologové a zakladatelé moderní ochrany životního prostředí věřili, že záchrana světa spočívá v divoké přírodě. Každá taková divočina se však po svém objevení lidmi brzy stala „produktem žádostivosti a projekce kultury jako kterákoliv jiná vysněná zahrada“.³¹⁹ Jako výstižný příklad Schama uvádí Yosemiteký národní park v Americe.³²⁰ Aniž si to uvědomujeme, tak podle Schamy vnímáme Yosemite především pod vlivem známých krajinomaleb, fotografií a pohlednic, které zobrazují krajinu a přírodu tohoto parku. To všechno formuje náš způsob vidění této krajiny. Avšak krajina sebe samu nelokalizuje, nepojmenovává ani neuctívá. To dělá až člověk. Vnímání Yosemitekého údolí jako místa posvátného významu pro americký národ tak vzniklo uměle na základě lidské kultury.

Schama v případě vnímání Yosemiteké divočiny vysvětluje, že „k tomu, aby byla vypodobněna jako posvátný park Západu, místo nového zrodu, vykoupení agónie národa,

³¹⁶ Srov. FOSTER, Cheryl. „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, č. 2, 1998, s. 127–137.

³¹⁷ SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 5.

³¹⁸ Tamtéž, s. 5.

³¹⁹ Tamtéž, s. 5.

³²⁰ Srov. Tamtéž, s. 5–8.

americké obrody, bylo zapotřebí kazatelů z Nové Anglie, jako byl Thomas Starr King, fotografů jako Leander Weed, Eadweard Muybridge či Carleton Watkins, malířů olejem jako Bierstadt a Thomas Moran a malířů slovy jako John Muir“.³²¹ Ti všichni spoluutvářeli náš způsob vidění této divočiny. Příroda sama však podle Schamy nic takového nečiní. Schama v této souvislosti tvrdí, že abychom uchovali určitou divočinu ryzí, tak se jí musíme paradoxně zmocnit. I krajiny, které se zdají být nedotčené naší kulturou, se tak podle Schamy nakonec ukazují být jejím produktem. Schama však optimisticky věří, že „tato skutečnost není důvodem k pocitu viny, ne ke smutku, ale k oslavě. Nebo bychom snad spíše chtěli, kdyby Yosemite, přes veškerou svou přelidněnost a přeexponovanost, nebyl nikdy objeven, zmapován, přeměněn na park?“.³²² Vliv člověka na životní prostředí je sice podle Schamy často negativní, ale „zároveň rozhodně není onen dlouhý vztah mezi přírodou a kulturou pouze jednou obrovskou a nevyhnutelnou katastrofou“.³²³ Schama zdůrazňuje, že jsou to právě naše kultura a vnímání, které vytváří z přírodního terénu krajinu. Bez nich by žádná krajina nebyla. Opuštění tohoto způsobu vidění kvůli ekologii by podle Schamy byla příliš velká ztráta. Je třeba vnímat pozitivní úlohu krajiny, spočívající podle Schamy v tom, že pod nánosem samozřejmostí a konvencí můžeme objevit dlouhou a bohatou historii spojitostí mezi přírodním prostředím a mýty či představami, které naše vidění tohoto prostředí spoluutvářely. Schama proto přiznává, že je jeho pohled spíše historický, a tudíž daleko méně univerzální. Každá kultura a národ se podle Schamy vztahují k přírodním a krajinným mýtům v různé míře. Takže například „to, co mýty starověkého lesa znamenají pro tradici jednoho evropského národa, může pro tradici druhého národa znamenat něco zcela odlišného“.³²⁴ Proto byl podle Schamy v Německu les vnímán jako dějiště bojů germánských kmenů proti římské říši, zatímco v Anglii byl les považován za místo královských honů. Schama říká, že „zdeděné krajinné mýty i vzpomínky mají dva společné znaky – svou překvapivou schopnost přežít po staletí a schopnost formovat instituce, s nimiž dosud žijeme“.³²⁵ Krajina je tak způsob vidění, který je spjatý i se společenskou a politickou rovinou, což tvrdí i Cosgrove a Mitchell. Jako typický příklad je podle Schamy možné uvést roli národní identity, která „by jistě ztratila podstatnou část svého kouzla, pokud bychom ji zbavili tajuplné tradice příslušné krajiny – místopisu zmapovaného, zpracovaného a korunovaného jako vlast“.³²⁶ Schama zde poukazuje

³²¹ SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 5.

³²² Tamtéž, s. 8.

³²³ Tamtéž, s. 8.

³²⁴ Tamtéž, s. 14.

³²⁵ Tamtéž, s. 14.

³²⁶ Tamtéž, s. 15.

například na poetickou tradici krajiny sladké Francie nebo na chvalozpěvy na britskou krajinu u Shakespeara. Tam všude se skrze krajinu projevuje vztah národa k určitému území.

Do libosti z pohledu na přírodu tak může patřit zvláštní význam zainteresovanosti, spočívající v pocitu kontroly daného území. Je to dobrý pocit z toho, že jsme skrze vidění krajiny těmi, kdo má dané prostředí ve své moci. Pramení to ze zájmu o určitý přírodní terén, který je spjatý s naší komunitou, a tento zájem vyvolává určitou libost. Ve vztahu krajiny a národní identity je tak přítomen určitý pocit ovládnutí terénu pohledem. Krajiny lze podle Schamy dokonce „vědomě projektovat, tak aby vyjadřovaly ctnosti příslušné politické či společenské komunity“.³²⁷ Schama v této souvislosti říká, že například pro autory památníku na Mount Rushmore byla rozhodující jeho velikost, která měla vyjadřovat obrovskou rozlohu Ameriky jakožto záštitu její demokracie. Schama v otázce využití krajiny při vytváření národních mytologií dokonce přímo odkazuje na Cosgrovea a Mitchella a jejich studie z oblasti kulturní geografie.³²⁸ Jak jsme již ukázali, Cosgrove i Mitchell spojují krajinný způsob vidění s historickým a politickým vývojem západních národů a se vznikem evropského kapitalismu a imperialismu. Schama však oproti nim vidí tuto skutečnost více shovívavě a pozitivně. Odkrývat a vidět pod současnou krajinou obrysy lidské historie, spojené s daným přírodním prostředím, znamená podle Schamy „živě si uvědomovat trvání původních mýtů“.³²⁹

Schama říká, že jeho cílem je soustředit se na okamžiky poznání, kdy určité místo v krajině „náhle odhaluje svou spojitost se starobylymi a svébytnými představami o lese, hoře či řece“.³³⁰ Krajina může podle Schamy sloužit k odkrývání určitých věcí pod povrchem samozřejmostí našeho současného života, k objevování střípků kulturních forem, které nás mohou zavést hlouběji do minulosti našeho vztahu k přírodnímu terénu. V tom spočívá určitý pozitivní a přínosný potenciál krajiny. Schama však upozorňuje, že pokud máme pochopit odkaz přírodních mýtů skrytých v krajinném vidění, tak „musíme přinejmenším rozpoznat, že krajina nebude vždy prostým ‚místem potěchy‘ se scenérií tak uklidňující a terénem tak rozvrženým, aby byla pastvou pro oko“.³³¹ Lidský zrak totiž podle Schamy bývá jen zřídka kdy oproštěn od podnětů paměti a ta zdaleka nevyvolává jen idealistické vzpomínky na neproblematickou malebnou krajinu. Schama tak v tomto momentě přiznává určitou odvrácenou stranu krajiny, o které mluví jak Cosgrove, tak především Mitchell. Naše vidění přírodního prostředí jako krajiny je ovlivněno tím, co o něm víme, našimi vzpomínkami a

³²⁷ SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 15.

³²⁸ Srov. Tamtéž, s. 632.

³²⁹ Tamtéž, s. 15.

³³⁰ Tamtéž, s. 16.

³³¹ Tamtéž, s. 17.

konvencemi, které s ním máme spojené. Pod tímto samozřejmým vnímáním však může být skrytá temná rovina spojená s přechodem ke kapitalismu a s evropským imperialismem, jak jsme si již ukázali u Cosgrovea a Mitchella. Přesto ale Schama trvá na tom, že krajinu je třeba přednostně chápat jako něco dobrého a přínosného, jako cestu k pramenům našich mýtů.

Schama se snaží ukázat, že „v kulturních zvyklostech lidstva bylo vždy místo pro posvátnost přírody. Do veškeré naší krajiny, od městského parku po horské panorama, jsou vtištěny naše urputné, nevyhnutelné představy“.³³² Krajina je tak vždy především způsobem vidění a toto vidění nemusí být podle Schamy nutně negativní. Schama se proto domnívá, že „brát početné neduhy životního prostředí vážně neznamená automaticky vzdávat se našeho kulturního odkazu či jeho potomstva“.³³³ Lidská kultura a její odkaz totiž nejsou podle Schamy ve skutečnosti primárně postaveny na vykořisťování přírody, nýbrž na jejím uctívání. Schama zdůrazňuje, že jeho cílem není obratně zlehčovat možnou ekologickou katastrofu ani nabízet nějaká jednoduchá řešení problémů spojených s krajinou a ekologickou devastací přírody. Svou knihu o krajině Schama považuje za historické dílo, které „má být spíše námětem k zamyšlení než nějakým receptem pobízejícím k činu a spíše má pomoci k poznání sebe sama než k nalezení strategie vhodné pro záchranu životního prostředí“.³³⁴ Kulturní zvyklosti, které vznikaly v průběhu lidských dějin, udělaly podle Schamy „pro přírodu i něco jiného, než že ji přivedly na pokraj záhuby“.³³⁵ Podílely se totiž na vytvoření ideje krajiny jako způsobu vidění, kterou lze pozitivně chápat jako konstrukt imaginace otevírající cestu do hlubin našich přírodních mýtů a paměti. Odvrácenou stranu krajiny, spojenou s ekologickými a politickými problémy, sice podle Schamy nelze opomíjet, ale nelze ji ani považovat za tu jedinou důležitou. Schama proto shrnuje, že jeho náhled na problematiku krajiny je třeba zařadit mezi optimismus a pesimismus a věří, že je v krajině uchována víra v budoucnost naší planety.

Zde je důležité zmínit, že Schama svým pojetím, oscilujícím mezi světlou a temnou stránkou krajiny, vyvolal mezi ekologicky a postmoderně zaměřenými autory řadu reakcí. Z našeho hlediska je pak podstatná odezva dvou již představených autorů, Cosgrovea a Mitchella, které Schamova kniha *Krajina a paměť* vyprovokovala ke kritice a zároveň k opětovnému promýšlení jejich vlastních koncepcí krajiny jako způsobu vidění a média výměny. Jak ale nyní uvidíme, reakce obou autorů na Schamovu knihu jsou sice kritické, nicméně ani jeden z nich netvrdí, že by Schama pracoval s idealistickým výkladem krajiny, který byl tak typický pro mnohé moderní autory devatenáctého století nebo pro již zmíněného Kennetha Clarka.

³³² SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 18.

³³³ Tamtéž, s. 18.

³³⁴ Tamtéž, s. 18.

³³⁵ Tamtéž, s. 18.

5.3. Reakce Cosgrovea a Mitchella

Schamova kniha *Krajina a paměť*, ve které je nastíněn historický vztah mezi krajinou, přírodním prostředím a usazováním paměti, se dočkala řady různých odpovědí. Cosgrove a Mitchell, kteří vůči krajině zaujímají kritickou postmoderní a postkoloniální pozici, napsali v souvislosti se Schamovým chápáním krajiny jako konstruktivní imaginace dvě zajímavé kritické reakce. Cosgrovea Schamův text částečně inspiroval k napsání nového úvodu k jeho knize *Sociální formace a symbolická krajina*, ve kterém se k problematice krajiny jako způsobu vidění staví méně kriticky a více smířlivě než předtím.³³⁶ Schamův pohled zde Cosgroveovi slouží ani ne tolik jako terč kritiky, jako spíše pozitivní inspirace pro zpětné promyšlení jeho vlastního uvažování o krajině. Mitchella Schamova kniha vedla k novému vydání jeho eseje „Svatá krajina: Izrael, Palestina a americká divočina“, ve kterém se v úvodu vůči Schamovi silně kriticky vymezuje kvůli jeho chápání vrstev kulturní paměti skrytých v krajině.³³⁷ Mitchell zde řeší, jakým způsobem se v estetické zkušenosti krajiny odkrývají vytlačené a zapomenuté paměťové vrstvy a zda je vhodnější krajinu chápat spíše pozitivně jako místo paměti, jak tvrdí Schama, nebo naopak spíše negativně jako místo zapomnění a klamu. Právě na tyto komentáře Cosgrovea a Mitchella se nyní podrobněji zaměříme.

Cosgrove v nové úvodní kapitole ke své knize *Sociální formace a symbolická krajina* znovu promyslí své názory na krajinu jako způsob vidění a v souvislosti se Schamovou knihou mluví o trvalé společenské důležitosti „krajiny jako výrazu environmentálních vztahů nad rámec čisté vizuality“.³³⁸ Cosgrove souhlasí, že Schamova snaha o znovuobjevování pramenů mýtů a paměti pod konvenčním povrchem vidění krajiny má cosi do sebe. Tento průzkum Schama podle Cosgrovea provádí hlavně skrze interpretaci výrazových prostředků, které představují a reprezentují vztahy s materiálním světem. Takovými prostředky jsou zejména texty, umělecká díla, zahrady, parky, mapy či fotografie. Schamovým záměrem není podle Cosgrovea vytvořit jednotnou historickou strukturu významů a vztahů k prostředí skrze krajinu, nýbrž „odhalit sílu společenské paměti – mýtického nerozumy – ve formování individuální a společenské identity skrze její nakládání s nevyhnutelnou lidskou přítomností v přírodním světě“.³³⁹ Cosgrove připomíná, že Schama staví svůj přístup ke krajině kolem tří základních přírodních

³³⁶ Srov. COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 17–42.

³³⁷ Srov. MITCHELL, W. J. T. „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“. In: *Critical Inquiry*, roč. 26, č. 2, 2000, s. 193–200.

³³⁸ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 35.

³³⁹ Tamtéž, s. 35.

zdrojů dřeva, vody a kamene, a říká, že velkým přínosem jeho knihy je snaha „odhalit, jak lidská komunity čerpaly představy z dominantních rysů jejich žitého prostředí za účelem formování odlišných identit“.³⁴⁰ Schama podle Cosgrovea rozpoznal sílu tvrzení, že lidská identita se utváří více skrze zkušenost jiných, spíše než skrze autonomní sebevědomí. Proto podle Cosgrovea Schama „přiznává exotický půvab představ o krajinách, které leží za známým a každodenním“.³⁴¹ Takovými přitažlivými a poučnými představami a mýty o krajině jsou právě tři zmíněné historické příběhy, které Schama vypráví ve své knize – o krajině lesa v případě Cornelie Tacitem popsané barbarské *Germanie* za doby římské říše, o krajině vody v případě *Fontány čtyř řek* v Římě a o krajině skály v případě památníku Mount Rushmore v Americe. Tyto příběhy podle Schamy formují skrze mýty a paměť lidskou identitu.

Cosgrove zdůrazňuje pozitivní roli Schamovy knihy především v tom, že „účinně pojednává o mýtických rozměrech krajiny“.³⁴² Právě na tuto oblast krajinné problematiky zaměřil Cosgrove svou pozornost po napsání knihy *Sociální formace a symbolická krajina* a Schamův text mu byl v tomto směru inspirací. Schama podle Cosgrovea rozebírá prameny krajinných mýtů a paměti, „aniž by ztratil kontakt s materiálním nebo společenskými a historickými specifitami krajiny“.³⁴³ Cosgrove také vyzdvihuje, že na rozdíl od řady postmoderních a ekologicky zaměřených autorů se Schama jako jeden z mála v případě krajiny nezaměřuje pouze na lidskou nadvládu nad jinými lidmi a terénem nebo na lidskou devastaci přírodního prostředí, nýbrž uznává „stále aktivní moc mýtu jakožto síly formující význam v krajině“.³⁴⁴ V tomto ohledu Cosgrove překvapivě vykračuje ze své postmoderní marxistické pozice a uznává, že krajina může mít i určitou pozitivní či subverzivní rovinu, o které mluví právě Schama. Je to chápání krajiny, které je podle Schamy spojené s uctíváním přírody, a nikoliv s jejím vykořisťováním, spjaté s přírodními mýty, a nikoliv s kapitalismem a imperialismem. Cosgrove však obratem přidává i důležitou kritiku Schamovy knihy, a to, když upozorňuje, že v jeho vlastní koncepci krajiny jako způsobu vidění je „země, obzvláště obdělávaná, plodná půda, nejdůležitějším materiálním základem ideje krajiny“.³⁴⁵ A právě v tom podle Cosgrovea spočívá hlavní nedostatek Schamova pojetí krajiny jako konstruktů imaginace. Cosgrove si v případě Schamovy koncepce všimá, že „les, voda a skála, které strukturují jeho text, jsou samozřejmě zdroje pro výrobu stejně jako pro mýty, ale z historického hlediska v oblastech, o

³⁴⁰ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 35.

³⁴¹ Tamtéž, s. 35.

³⁴² Tamtéž, s. 36.

³⁴³ Tamtéž, s. 36.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 37.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 37.

kterých obě knihy pojednávají, byly a zůstávají mnohem méně důležité pro udržování kolektivní lidské existence než obdělávaná půda“.³⁴⁶ Schama tak sice obsírně popisuje vliv mýtů a příběhů o dřevu, vodě a kameni na naše představy o krajině, nicméně roli kultivované zemědělské půdy zcela opomíjí. Přitom je to právě obdělávaná země, související jak s feudálními, tak pozdějšími kapitalistickými vztahy k přírodnímu terénu, která je tak často zahrnuta v našem konvenčním krajiněm způsobu vidění. Cosgrove dodává, že jakožto užitná i směnná hodnota je obdělávaná země tím, „co poskytuje jídlo pro naprostou většinu jednotlivců a společností, a je to tudíž půda, ve které jsou možná nejhloběji zakořeněné mýty, které mají být odhaleny“.³⁴⁷ Hlavní slabinou Schamovy knihy je tudíž podle Cosgrovea poměrně překvapivé omezení jeho zkoumání pouze na divoké krajiny lesa, vody a skály, aniž by bral v potaz kultivovanou zemědělskou krajinu, která je pro náš způsob vidění přírodního terénu i pro jeho uměleckou reprezentaci zdaleka nejdůležitější. Tím, že opomíjí obdělávanou krajinu, se totiž Schama vyhýbá klíčovému významu půdy při přechodu od feudalismu ke kapitalismu, který pomáhal formovat moderní význam pojmu krajiny, ovlivnil vznik krajinomalby a perspektivy a naturalizoval krajinu jako způsob vidění spjatý se společenskými a majetkovými vztahy obyvatel Západu v moderní době. Jak jsme již viděli, o tom všem mluví právě Cosgrove. Schama tak opomíjí jeden z nejdůležitějších aspektů dějin ideje krajiny.

Mitchell v úvodních pasážích svého eseje „Svatá krajina: Izrael, Palestina a americká divočina“ rovněž mluví o Schamově knize, přičemž jeho snahu o odkrývání pramenů mýtů a paměti pod povrchem krajiny staví do ostrého kontrastu se svým vlastním uvažováním. Schamův přístup ke krajině, který by mohl být podle Mitchella nazván hloubkovým modelem, je navzdory své velké důležitosti zcela v rozporu k „pojetí krajiny z hlediska povrchového modelu“.³⁴⁸ Mitchellův přístup ke krajině je totiž postaven na práci „s obrazy, reprezentacemi a krajinnými stereotypy, které jsou sice často prokazatelně falešné a povrchní, nicméně mají značnou sílu mobilizovat politické vášně“.³⁴⁹ Mitchell poukazuje na to, že v krajině jsou skryté i určité temné dimenze, které jsou odmítnuté a vytěsněné. Tyto dimenze jsou zakryté a vytlačené různými dominantními příběhy, konvenčními způsoby vidění. Schama však podle Mitchella tuto klíčovou rovinu krajiny opomíjí a soustředí se spíše na odkrývání konvenčních příběhů, které jsou spojeny s určitou povrchnější úrovní krajině paměti. Mitchell proto

³⁴⁶ COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 38.

³⁴⁷ Tamtéž, s. 38.

³⁴⁸ MITCHELL, W. J. T. „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“. In: *Critical Inquiry*, roč. 26, č. 2, 2000, s. 195.

³⁴⁹ Tamtéž, s. 195.

zdůrazňuje, že chce na rozdíl od Schamy „prozkoumat krajinu jako místo ztráty paměti a zapomnění, strategické dějiště pro pohřbení minulosti a zahalení historie „přírodní krásou““. ³⁵⁰ Proti Schamově snaze o odkrývání světlé stránky krajiny, která je spojena s pamětí, tak Mitchell staví odhalování temné stránky krajiny, která je spojena se zapomněním. Mitchell skepticky tvrdí, že rovina falešnosti a povrchnosti dává krajinným obrazům účinnost a „jedovatost jakožto ikonám národního a imperiálního osudu“. ³⁵¹ Ještě zákeřnější je pak podle Mitchella „pozoruhodná schopnost povrchu krajiny zpřístupňovat falešnou hloubku, selektivní vzpomínky a sebestředné mýty“. ³⁵² Jak by řekl Berger, je to určité zatemňování minulosti. Obětí této odvrácené stránky krajinného způsobu vidění je podle Mitchella i Schama. Jako ukázkový příklad takového zatemňování uvádí Mitchell již zmíněné Schamovo vyprávění a vzpomínky na jeho dětskou účast v programu sázení stromů v Izraeli. ³⁵³ Mitchell v případě tohoto Schamova dětského zážitku s krajinou tvrdí, že člověka musí zasáhnout míra selektivnosti paměti a historie, která je postavena před svatou krajinu Izraele a Palestiny. Podle Mitchella zde totiž není například žádná zmínka, „že nové izraelské lesy často skrývají stopy palestinských obydlí, nebo že krajina, kterou pokrývají, nebyla písečnou pouští, ale kultivovaným olivovým hájem a venkovskými osadami“. ³⁵⁴ Mitchell připomíná Schamovo tvrzení, že již vnímání přírody dítětem je zatíženo komplikujícími vzpomínkami a mýty, a že předchází vidění krajiny dospělým člověkem, které je ještě mnohem složitější. Krajina je sice podle Mitchella složitě tepaný obraz, nicméně ve skutečnosti se „nenachází ani v mýtech nebo vzpomínkách, které mohou být přímočaře vykopány z hlubin a odkryty pohledu“. ³⁵⁵ Mitchell si klade otázku či mýty a vzpomínky se vlastně Schama snaží v krajině odhalit a co všechno muselo být zakryto, zatemněno a vymazáno, aby na nás krajina působila tak, jak působí. Za dominantním způsobem vidění krajiny se totiž často skrývají nepřiznané a vytěsněné stopy zápasu mezi různými soupeřícími mýty, protichůdnými vzpomínkami a odlišnými významy. Mitchell přiznává, že vyvolávání vzpomínek a odkrývání hlubin krajinné paměti je do určité míry důležité, nicméně dodává, že stejně tak podstatné je chápání, „ve kterém je krajina celá o zapominání, o unikání od reality způsobem, který může zapříčinit překvapující narušování“. ³⁵⁶ Mitchell se pozastavuje u Schamova tvrzení, že nevinný obřad sázení stromů dětmi v Izraeli

³⁵⁰ MITCHELL, W. J. T. „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“. In: *Critical Inquiry*, roč. 26, č. 2, 2000, s. 195.

³⁵¹ Tamtéž, s. 195.

³⁵² Tamtéž, s. 195.

³⁵³ Srov. SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 3–4.

³⁵⁴ MITCHELL, W. J. T. „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“. In: *Critical Inquiry*, roč. 26, č. 2, 2000, s. 196.

³⁵⁵ Tamtéž, s. 196.

³⁵⁶ Tamtéž, s. 196.

vyrostl z dlouhé pohanské tradice vnímání lesů jako kolébky národů, a provokativně tvrdí, že tento popis, vycházející z židovských mýtů, se překvapivě do značné míry shoduje s obzvláště silnými obrazy „v krajinné představě romantického německého nacionalismu“.³⁵⁷ Posvátné háje a lesy jsou totiž podle Mitchella velmi často rovněž přirozeným domovem mýtů a model rasově čistého národa. Mitchell zde odkazuje na v nacistickém Německu oblíbený úryvek z Tacitovy *Germanie*, o kterém se zmiňuje i Schama, a v němž se v souvislosti s krajinou lesa tvrdí, že germánský národ je zvláštním, čistým kmenem, který není porušen žádnými sňatky s jinými národy.³⁵⁸ Mitchell proto kriticky shrnuje, že „v tomto světle vypadá zalesňování Palestiny jako způsob jejího přeměnění na národ Izraele o něco méně nevinně“.³⁵⁹ Mitchell zde tedy v souvislosti s problematikou krajiny přichází s určitou implicitní kritikou Izraele a obhajobou Palestiny, což je něco, s čím by Schama zcela jistě nesouhlasil, jak jsme již mohli vidět v případě jeho politického sporu s Bergerem o akademický bojkot židovského státu.

Je však nutné zdůraznit, že Mitchellovo tvrzení není postaveno na snaze o nějakou antisemitskou narážku, jak by mohl říct Schama, ale tkví v pozitivním pokusu odhalit určitou dvojznačnost a s tím spojenou značnou složitost interpretace krajiny jako způsobu vidění. Z tohoto hlediska totiž můžeme v určitém přírodním terénu současně odhalovat jak pozitivní rovinu paměti a vzpomínek, spojenou například s židovskými mýty, tak i vytěsňenou a zcela protikladnou negativní rovinu, spjatou s nacionalismem a myšlenkou rasově čistého národa. Mitchellova argumentace je tudíž postavena na tom, že krajina je nejen prostředkem pro vyvolávání obohacujících vzpomínek a přírodních mýtů, nýbrž i určitým závojem, který zahaluje určitou odvrácenou dimenzi našeho světa, která je spojena s imperialismem, kolonialismem nebo nacionalismem. Mitchellova pozice vůči Schamovi je tak sice silně kritická, ale zároveň i přínosná, protože se pokouší o komplexní pohled na krajinu, ve kterém je zahrnuta jak její světlá, tak její temná stránka. Mitchell tedy podobně jako Cosgrove ukazuje, že Schama opomíjí určité důležité aspekty ideje krajiny. Rozdíl spočívá v tom, že zatímco podle Cosgrovea je Schamovou hlavní chybou opomenutí klíčové role kultivované zemědělské půdy na naše vidění krajiny, podle Mitchella naopak Schama selhává zejména v tom, že skrze krajinný způsob vidění odhaluje pouze selektivní a povrchní mýty a vzpomínky, které ve skutečnosti zakrývají vytěsňenou odvrácenou rovinu krajiny jako díla imperialismu nebo nacionalismu. V těchto směrech je Schamovo pojetí nedostatečné.

³⁵⁷ MITCHELL, W. J. T. „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“. In: *Critical Inquiry*, roč. 26, č. 2, 2000, s. 196.

³⁵⁸ Srov. SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 85.

³⁵⁹ MITCHELL, W. J. T. „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“. In: *Critical Inquiry*, roč. 26, č. 2, 2000, s. 196.

Schamova kniha a jeho koncepce krajiny jako konstruktu imaginace je však zároveň pro Cosgrovea i Mitchella určitou inspirací a vede je k úpravě jejich vlastních koncepcí krajiny s cílem o komplexnější a celistvější pohled, který by zahrnoval jak skeptický výklad z hlediska postmoderní kritiky, který je spojen s temnou a odvrácenou stranou krajiny, tak také nový idealistický výklad z hlediska historie přírodních mýtů, který u krajiny popisuje její světlou a často subverzivní stránku. Tento nový sjednocující pohled na krajinu jako způsob vidění pak překonává původní idealistický výklad, který bylo možné nalézt u Johna Ruskina nebo Kennetha Clarka, aniž by ale na krajině hledal jen to negativní. V tomto ohledu Schamovo pojetí krajiny přineslo do dlouhodobé odborné diskuze o krajině důležitý posun. V krajinných koncepcích u Cosgrovea i Mitchella je však patrná absence určitého uceleného pojetí krajiny z hlediska estetiky, což je problém, na který se detailně zaměříme nyní. Přejdeme tak k čistě estetické problematice a pokusíme se najít pojitko mezi krajinou jako způsobem vidění a tradicí nezainteresovaného zálibení, respektive estetického postoje a psychické distance.

6. Estetika krajiny u Cosgrovea a Mitchella (obhajoba krajiny)

Nyní se zaměříme na určitou možnost pozitivního výkladu krajiny u Cosgrovea a Mitchella, který souvisí se vztahem krajiny jako způsobu vidění k tradiční estetické problematice nezainteresovaného zálibení a psychické distance. Tento pokus o nalezení fragmentů pozitivní či subverzivní estetiky krajiny v jinak skeptických postmoderních koncepcích Cosgrovea a Mitchella však s sebou nese určitou komplikaci, která spočívá v tom, že oba autory lze chápat jako velké kritiky ideologie estetična a jejich pojetí krajiny se vyznačují téměř úplnou absencí pozitivního chápání estetického postoje, a tedy i nezainteresovanosti a distancovaného pohledu. Náznaky, že estetika krajiny není založena jen na ideologii a idealistickém výkladu z hlediska modernity, tak musíme u Cosgrovea i Mitchella hledat skryté pod vrstvou jejich kritiky estetického oceňování krajiny jakožto vynálezu, který je problematicky spojen s přechodem ke kapitalismu, imperialismem a nacionalismem. Ty momenty, které naznačují, že krajina si může udržet i určitou světlou stránku nad rámec ideologie, však můžeme u obou autorů nalézt, ačkoliv se jedná jen o krátké odbočky z jejich jinak převážně skeptického náhledu na ideu krajiny ve smyslu způsobu vidění a média výměny. K estetické problematice obecně se sice Cosgrove i Mitchell ve svých textech na několika místech vyjadřují, jejich náhled je však spíše kritický, což můžeme vidět například u již představených Cosgroveových názorů na krajinomalbu, perspektivu, ideu scénérie a roli distancovaného pohledu.

Abychom určitou estetickou, k reflexi vybízející stránku krajiny v myšlení obou autorů odkryli, musíme postupovat v několika krocích. Nejdříve si stručně představíme samotnou tradici estetického postoje, kdy připomeneme základy ideje nezainteresovaného zálibení a následně se přesuneme ke slavné koncepci psychické distance u Edwarda Bullougha. Právě Bulloughovo psychologizující pojetí estetického postoje bude výchozím bodem pro naše hledání analogických tezí v kritických koncepcích krajiny u Cosgrovea a Mitchella. V této souvislosti si také připomeneme Cosgroveovo chápání tzv. distancovaného pohledu na krajinou scénérii, které je sice primárně skeptické, nicméně velmi blízké právě problematice psychické distance u Bullougha. Poté se již obrátíme k samotným místům, kde Cosgrove a Mitchell naznačují, že krajina může mít určitou přínosnou estetickou rovinu a může odhalovat něco víc, než jen historicky vzniklý kapitalistický nebo imperiální způsob vidění přírodního terénu, který v sobě skrývá temnou, odvrácenou stranu krajiny. Proti tomuto skeptickému postmodernímu výkladu krajiny, který u obou autorů dominuje, se tak pokusíme postavit jejich vlastní teze, které tuto kritiku krajiny paradoxně narušují. Tyto Cosgroveovy a Mitchellovy teze naznačují, že ani odmítnutím idealistického estetického hlediska krajiny,

kteře bylo tak typické pro období modernity až do dvacátého století, nemůžeme zcela potlačit určité přínosné estetické hledisko, o kterém mluví například již představený Simon Schama ve své koncepci krajiny jako konstruktu imaginace, který pomáhá odkrývat přírodní mýty a paměť. Pokusíme se tudíž ukázat, že ani u Cosgrovea a Mitchella neznamena krajina jako způsob vidění pouze negativní a temný pohled zatížený ideologií, nýbrž i pozitivní estetický pohled, který vybízí k reflexi a který může rozšiřovat a obohacovat naši zkušenost s přírodním prostředím. Pokusíme se tak kritiku i obhajobu krajiny v jistém smyslu sladit dohromady.

Problematiku nezainteresovaného zalíbení, která se stala základem tradičního chápání estetického postoje, výstižně shrnuje v souvislosti s otázkou estetického prožitku Vlastimil Zuska ve své knize *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*.³⁶⁰ Vysvětluje, že „v osmnáctém století, do něhož situujeme vznik estetiky jako samostatné disciplíny, se v německé i britské filosofii objevuje v souvislosti s estetickým prožitkem a vztahem k estetickému objektu pojem ‚nezainteresovanost‘, případně ‚nezainteresovaný zájem‘, přičemž se oba tyto pojmy staly a zůstaly součástí pojmového aparátu estetiky“.³⁶¹ Nejvýznamnějším autorem, který se otázkou nezainteresovanosti v té době zabýval, byl německý filozof Immanuel Kant, který ve svém slavném pojednání *Kritika soudnosti* přichází se zřejmě nejznámějším vymezením nezainteresovaného zalíbení.³⁶² Kant definuje první určující moment estetického soudu vkusu jako nezainteresované zalíbení, které nesmí být spojováno s žádným zájmem. Nezainteresovanost je zde chápána jako pravý opak zájmu, což je podle Kanta druh zalíbení, který „spojujeme s představou existence nějakého předmětu“.³⁶³ V takto chápaném zájmu je vždy zároveň obsažen určitý vztah k žádací schopnosti. Naopak u nezainteresovaného zájmu vůbec nechceme vědět, zda nám na existenci dané věci nějak záleží.³⁶⁴ Zuska říká, že „nezainteresovanost v estetickém slova smyslu pak znamená přesun zájmu, pozornosti, zaměření na jiné aspekty světa, a tedy potlačení zájmu o ‚předestetické‘ kvality, hodnoty, faktory, vlastnosti objektů, s nimiž se setkáváme“.³⁶⁵ Je to tedy určitá ztráta zájmu o praktickou a užitnou hodnotu objektu a značí naopak nabytí zájmu o estetickou

³⁶⁰ Srov. ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 45–50.

³⁶¹ Tamtéž, s. 45.

³⁶² Srov. KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975, s. 52.

³⁶³ Tamtéž, s. 52.

³⁶⁴ Immanuel Kant v *Kritice soudnosti* v souvislosti s nezainteresovaným zalíbením říká, že při určení toho, co považujeme za krásné, nejde o to zjistit, zda příslušný předmět vůbec existuje, na jeho vlastní existenci v daném případě paradoxně vůbec nezáleží, nýbrž jde výlučně o to, zaujmout takový zvláštní postoj, který je pouhým pozorováním, a to buď v názoru nebo v reflexi. Takový postoj je oproštěn od praktických zájmů. Srov. ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*. 2. vyd. Praha: Filosofia, 1995, s. 64.

³⁶⁵ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 46.

hodnotu dané věci. Tato změna zaměření je podle Zusky často označována jako zaujetí estetického postoje a je rovněž spojována, jak ještě uvidíme, s nástupem psychické distance. Dochází zde k proměně „objektu žitého, každodenního světa při změně postoje, kdy náhle vidíme i obvykle všední věci či situace ‚jinak‘, odkrýváme jiné vlastnosti, kvality a hodnoty, kterých jsme si dříve nevšimli“.³⁶⁶ Je to podle Zusky přesun zájmu od objektu v žitém světě k zájmu o objekt, jehož součástí je náš vědomý vztah k němu, přičemž se zde ztrácí náš zájem o něj z hlediska možného praktického využití. Pozadím estetického objektu tedy není praktický kontext, „ale reflektovaná část našeho vědomí spolu se svým, v našem případě estetickým, předmětem“.³⁶⁷ Zuska shrnuje, že „zásadním faktorem umožňujícím to, abychom estetický zážitek mohli označit za nezainteresovaný, je pak vyjmutí estetického objektu z praktických souvislostí, z ‚utilitárně-manipulačního‘ světa“.³⁶⁸ Právě v tom spočívá jádro nezainteresovaného zálibení a zájmu. Nezainteresovanost je vlivná estetická koncepce, která stála na počátku moderní tradice estetického postoje a můžeme jí také chápat jako základ pro koncepci psychické distance. Zuska upozorňuje, že právě termín psychická distance, původně vycházející z psychologie, se stal nosným pojmem estetiky dvacátého století. Psychická distance je podle Zusky „variantou více psychologicky orientovaného konceptu ‚estetického postoje‘, mnohými estetiky pokládaného za nutnou a postačující podmínku každého estetického prožitku, zejména však prožitku uměleckých děl“.³⁶⁹ Psychickou distancí tedy můžeme chápat jako určitou změnu zaměření pozornosti, na základě které se konstituuje estetický prožitek. Je to psychologický mechanismus, který je formou estetického postoje, a během kterého můžeme esteticky zakoušet umění, přírodu a další estetické fenomény. Koncepce psychické distance byla poprvé představena v eseji „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“ anglického estetika a psychologa Edwarda Bullougha na počátku dvacátého století.³⁷⁰ Brzy poté se psychická distance stala jedním z klíčových pojmů moderní estetiky a měla vliv na řadu pozdějších prací o problematice estetického postoje. Bullough chápe psychickou distancí jako společného jmenovatele všech estetických prožitků, přičemž se v úvodu svého eseje pokouší přiblížit její podstatu na pro nás klíčovém příkladu z přírodního prostředí, kterým je mlha na moři.³⁷¹ Taková mlha podle Bullougha obvykle představuje pro většinu pasažérů, kteří cestují lodí po moři, nepříjemný zážitek, jelikož jim

³⁶⁶ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 46.

³⁶⁷ Tamtéž, s. 47.

³⁶⁸ Tamtéž, s. 48.

³⁶⁹ Tamtéž, s. 51.

³⁷⁰ Srov. BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika*, roč. 32, č. 1, 1995, s. 10–30.

³⁷¹ Srov. Tamtéž, s. 10–11.

může způsobovat nevolnost nebo má za následek zdržení lodi. Také může vyvolávat pocity úzkosti a nebezpečí. Mořská mlha je tedy běžně vnímána jako nepříjemná věc. Bullough však upozorňuje, že „mlha na moři může být zdrojem intenzivního potěšení a radosti“.³⁷² Pokud totiž abstrahujeme od zážitku s mlhou jeho praktickou, nepříjemnou stránku, tak ji můžeme začít zakoušet odlišným způsobem, v rámci estetického prožitku. Bullough říká, že pak můžeme mořskou mlhu vnímat jako „mléčně neprůhledný závoj, jenž vás obklopuje, rozostřující obrysy věcí a proměňující jejich tvary do podivné grotesknosti“.³⁷³ Mlha tak může podle Bullougha působit dojmem smetanové hladkosti, který popírá jakýkoliv pocit nebezpečí. Je to tudíž zážitek spojený s určitou libostí, která je v rozporu s běžným, praktickým postojem k mlze. Je to rozdíl v náhledu na daný jev, za který podle Bullougha vděčíme právě nástupu psychické distance. Bullough vysvětluje, že tato distance se rozkládá mezi naším já a jeho afekty. Distance se tak nachází mezi naším já a objekty, které na nás afektivně působí.

Bullough tvrdí, že distance způsobuje určitou transformaci našeho prožívání okolního světa, což je způsobeno „vyřazením jevu ze souvislosti s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů“.³⁷⁴ Naše já se potom nachází v jistém smyslu odpojené od daného zakoušeného jevu. Mechanismus distance tak není podle Bullougha jednoduchý, nýbrž velmi komplexní. Psychická distance má „negativní, inhibiční aspekt – odděluje nás od praktické stránky věcí a od našeho praktického postoje k nim – a pozitivní stránku – vytvoření zkušenosti na novém základě, jenž vznikl inhibičním působením distance“.³⁷⁵ Nástupem psychické distance tak podle Bullougha dochází k upozadění našeho praktického postoje ke světu a vzniku postoje estetického, ve kterém zakoušíme objekty novým, zvláštním způsobem. Bullough proto říká, že distancovaný pohled není naším normálním náhledem, nýbrž pohledem „na věci z jejich odvrácené, obvykle nepovšimnuté strany“.³⁷⁶ V tomto smyslu podle Bullougha působí distance ve veškerém umění a je také estetickým principem. Pro nás je důležité, že psychická distance působí rovněž v souvislosti s estetickým zakoušením přírody a krajiny, jak jsme mohli vidět na příkladu mlhy na moři.

V otázce vztahu psychické distance a krajiny jako způsobu vidění se jeví jako nejdůležitější termín „distancovaný pohled“, který kromě Bullougha používá ve své koncepci krajiny i Cosgrove. Ten se při svém pokusu rozlišit feudální význam krajiny jako *Landschaft* a její kapitalistický význam jako *landscape* dostává k estetické problematice, ve které hraje roli

³⁷² BULLOUGH, Edward. „Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika*, roč. 32, č. 1, 1995, s. 10.

³⁷³ Tamtéž, s. 11.

³⁷⁴ Tamtéž, s. 11.

³⁷⁵ Tamtéž, s. 11.

³⁷⁶ Tamtéž, s. 11.

právě distancované vidění. Cosgrove tvrdí, že moderní kapitalistický význam krajiny je spojen jednak s vlastnictvím půdy a poté především s výtvarným žánrem krajinomalby a vytvářením map. Právě umělecké pojmání krajiny ve výtvarném umění a v kartografii stálo podle Cosgrovea na počátku zájmu západní společnosti o výhledy na zemský terén z vyvýšených míst a o ideu scenérie jako takovou. Jak jsme již ukázali, Cosgrove v jedné z klíčových pasáží říká, že „krajina upřednostňuje pohled, zrak, a co začalo jako reprezentace prostoru, se postupně stalo technickým označením materiálních prostorů samotných, k nimž bylo odkazováno jako ke krajinám, a které byly nazírány se stejně distancovaným a esteticky vnímavým okem, jež bylo cvičeno nejprve při oceňování výtvarných děl a map“.³⁷⁷ Vidíme, že Cosgrove zde v otázce posunu v chápání pojmu krajiny od krajinomalby a map ke skutečnému terénu explicitně mluví o určitém způsobu vidění, který je estetické a distancované. Jak jsme také viděli, proměna významu slova krajina ze správného pojmu *Landschaft* na majetkový a umělecký pojem *landscape* při přechodu ke kapitalismu podle Cosgrovea znamenala, že „ze společenského hlediska byla krajina zbavena úzkého vztahu k místní komunitě a jejímu zvykovému právu, a byla odevzdána ‚distancovanému pohledu‘ vlastníka pozemků, jehož práva nad zemí byla ustanovena a regulována zákonem“.³⁷⁸ Také zde Cosgrove odkazuje k určitému distancovanému pohledu, kterým na krajinu esteticky pohlíží vlastník půdy.

Otázka však zní, zda lze distancovaný pohled u Cosgrovea neproblematicky chápat jako analogický či dokonce totožný s distancovaným pohledem v rámci Bulloughovy koncepce psychické distance. Klíčová je zde poznámka pod čarou, ve které Cosgrove vysvětluje, že v této otázce vychází zejména z feministické teorie vidění u Gillian Rose a dále také z odborné práce o distanci od významného italského historika Carlo Ginzburga.³⁷⁹ Cosgrove sám pak své pojetí distance definuje s tím, že „‚distancovaný‘ pohled znamená více než prostorovou distanci mezi pozorovatelem a tím, na co se dívá, ačkoliv i ta je pro krajinu důležitá a aktualizuje se výběrem vyvýšeného místa, ze kterého může být oblast viděna, jak se rozprostírá před očima. Znamená psychologickou a sociální distanci od přímého fyzického a společenského zapojení se do pozorovaného prostoru“.³⁸⁰ Z toho vyplývá několik důležitých věcí. Ukazuje se, že Cosgrove vůbec nepracuje s Bulloughovou koncepcí psychické distance, ale místo toho vychází z kritické feministické koncepce Gillian Rose a historické koncepce

³⁷⁷ COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 61.

³⁷⁸ Tamtéž, s. 62.

³⁷⁹ Srov. GINZBURG, Carlo. *Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance*. 1. vyd. New York: Columbia University Press, 2001. 261 s.

³⁸⁰ COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 70.

Carlo Ginzburga, které však rozhodně nemůžeme považovat za primárně estetické. Oba tito autoři jsou navíc vůči tradiční estetice, včetně koncepce estetického postoje, spíše kritičtí.

Cosgroveova vlastní definice distancovaného pohledu sice naznačuje určitou analogii s Bulloughovým chápáním psychické distance, nicméně je třeba si uvědomit, že Cosgrove se, stejně jako po něm Mitchell, k tradiční idealistické estetice, kam spadá i celá linie uvažování o nezainteresovanosti a estetickém postoji, staví skepticky a odsuzuje ji jako kapitalistický a imperiální vynález. Nezainteresovaná estetická libost, v našem případě krása krajiny, je z tohoto hlediska jen maskovaný zájem o půdu, na odiv stavěná schopnost a možnost se rozhlédnout. Lidem žijícím uvnitř krajiny a rolníkům, kteří v ní pracují a nevlastní ji, většinou nepřipadá krajina krásná. Nezainteresovanost je totiž podle Cosgrovea a Mitchella umožněna určitou ekonomickou zainteresovaností. Krajina je podle nich idealistický termín, který dělá z nás všech univerzální subjekty, a tím nám všem podsouvá schopnost nezainteresovaného zájmu, avšak zamlčuje to, že nejsme všichni univerzálními subjekty se stejnými podmínkami a východisky. Jak jsme již také uvedli, Cosgrove ne nadarmo říká, že většina krajinné autority má „schopnost zahalit historicky specifické společenské vztahy za hladký a často estetický vzhled přírody“.³⁸¹ Idea krajiny totiž podle Cosgrovea pracuje s určitým historicky vzniklým estetickým způsobem vidění, které není přirozeným viděním, ale je naučené a osvojené. Krajina tak naturalizuje to, co je hluboce kulturní, což tvrdí i Mitchell. Tato skutečnost je základem Cosgroveovy i Mitchellovy kritiky krajiny, jelikož tento způsob vidění vznikl uměle na základě problematického historického vývoje západní společnosti při přechodu od feudalismu ke kapitalismu a při vzestupu imperiálních a koloniálních mocností na jedné straně a nacionalismu na straně druhé. Jak říká Mitchell, tento krajinný způsob vidění je spojen s temnou, odvrácenou stranou krajiny, která vychází z již přežitých idealistických estetiky.

Je pravda, že Cosgroveova teze, že distancovaný pohled značí psychickou a společenskou distanci od přímého fyzického kontaktu s pozorovaným objektem, je do určité míry blízká Bulloughově tezi, podle níž psychická distance vyřazuje jev ze souvislostí s naším praktickým já skrze to, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních cílů. Nicméně zásadní rozdíl je v tom, že zatímco Bullough tento odstup chápe pozitivně jakožto nový, zvláštní pohled na věci z jejich obvykle nepovšimnuté stránky, Cosgrove tuto distanci naopak kritizuje jakožto sporný prostorový vztah mezi lidmi a přírodním terénem, který „slouží k orámování rozmanitosti společenských a politických souvislostí“.³⁸² Pojetí distancovaného pohledu u

³⁸¹ COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 68.

³⁸² Tamtéž, s. 68.

Cosgrovea tak z hlediska jeho celkového kritického vyznění není totožné s pojetím psychické distance u Bullougha, spadajícím do tradice nezainteresovaného zájmu a estetického postoje, kterou Cosgrove a také Mitchell kritizují. Pokusíme se však podívat, zda se v Cosgroveově a Mitchellově koncepci krajiny nenacházejí nějaké jiné pasáže, které by mohly naznačovat, že kromě sporného idealistického výkladu můžeme krajinu chápat i v jiném, pozitivním či subverzivním významu, který by byl podobný například tomu u Schamy. Zkusíme zjistit, zda Cosgrove a Mitchell v nějaké formě sami pozitivně nevyužívají tradici estetického postoje.

Taková místa, která naznačují pozitivní pojetí krajiny nad rámec ideologie, u Cosgrovea a Mitchella skutečně existují. Cosgrove v souvislosti s rolí krajinomalby a perspektivy při vzniku moderní ideje krajiny jako způsobu vidění na jednom místě upozorňuje, že krajinná malba není pouze realistickou uměleckou reprodukcí vnějšího světa, vycházející z lineární perspektivy, ale také něčím víc, co je již obsaženo v samotném přírodním terénu a co se vymyká ideologickému původu krajiny. Krajinomalba i samotná krajina jsou totiž podle Cosgrovea „do značné míry dílem imaginace a v krajině nebe jako zdroj světla, voda jako symbol znovuzrození či čistoty a zakřivené a vlnící se tvary přírodní topografie všechny imaginaci těší“.³⁸³ Toto potěšení má estetický charakter a podle Cosgrovea činí obtížným přísné uplatnění pravidel lineární perspektivy. Takové pojetí krajiny je v určitém smyslu subverzivní, jelikož je v rozporu s Cosgroveovým tvrzením, že „idea krajiny a techniky lineární perspektivy se vynořily v konkrétním historickém období jako konvence“.³⁸⁴ Cosgrove tak v této krátké pasáži naznačuje, že pohled na přírodu, která je podkladem pro ideu krajiny, může působit na naši imaginaci a tento zvláštní prožitek nám dokáže přinášet estetické potěšení, které přesahuje samotný historicky vzniklý krajinný způsob vidění.

Také Mitchell má ve svých úvahách o imperiální krajině pasáž, ve které se věnuje krajinomalbě a kde, podobně jako Cosgrove, naznačuje, že příroda v krajinné malbě není jen ideologickým materiálem, který je reprezentován na obraze, ale vždy je již zároveň sama o sobě symbolickou formou. Základem každé krajinářské umělecké reprezentace je totiž už samotný přírodní terén. Krajinomalbu je proto podle Mitchella třeba chápat „nikoliv jako jedinečné ústřední médium, které nám dává přístup ke způsobům vidění krajiny, ale jako reprezentaci něčeho, co je již samo o sobě reprezentací“.³⁸⁵ Z toho podle Mitchella vyplývá, že krajinu lze reprezentovat malbou, kresbou, fotografií a řadou dalších forem uměleckého

³⁸³ COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 27.

³⁸⁴ Tamtéž, s. 27.

³⁸⁵ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 14.

znázornění, „avšak před všemi těmito sekundárními reprezentacemi, je krajina sama hmotné a multisenzorické médium (země, kámen, rostlinstvo, voda, nebe, zvuk a ticho, světlo a tma atd.) v němž jsou zakódovány kulturní významy a hodnoty, ať už jsou do ní vloženy fyzickou transformací místa v krajinném zahradnictví a architektuře, nebo nalezeny na místě zformovaném, jak říkáme, „přírodou“.³⁸⁶ Krajina je tak podle Mitchella artefaktem a médiem výměny mezi člověkem a přírodou již v okamžiku, kdy ji spatříme. Mitchell tuto do jisté míry subverzivní úvahu shrnuje s tím, že krajina může být „nejen přírodní scénérií, a nejen reprezentací přírodní scénérie, ale přírodní reprezentací přírodní scénérie, stopou nebo ikónem přírody v přírodě samé, jako kdyby příroda vtiskla a zakódovala své esenciální struktury do našeho vnímacího aparátu“.³⁸⁷ Mitchell tudíž v této pasáži ukazuje, že základem krajiny není jen ideologicky zatížený způsob vidění a umělecká reprezentace spojená s imperialismem a kolonialismem, ale rovněž samotná příroda, která s námi určitým způsobem komunikuje, a k níž se můžeme také vztahovat z estetického hlediska a zakoušet ji skrze naši imaginaci.

Jak Cosgroveovu pozitivní úvahu o krajině jako díle imaginace, tak Mitchellův pohled na krajinu jako multisenzorické médium můžeme chápat jako ojedinělé momenty v rámci jejich skeptických koncepcí, které však naznačují, že i tito autoři nakonec přiznávají krajině určitou světlou, přínosnou stránku, která přesahuje jejich kritické postmoderní chápání krajiny jako způsobu vidění a média výměny. Zároveň jsou to momenty, u kterých lze vysledovat jistou spojitost s tradičním pojetím estetického postoje v rámci koncepcí nezainteresovanosti a psychické distance. Cosgroveova teze, že krajina je v určité míře dílem imaginace, kdy například nebe jako zdroj světla, voda jako symbol znovuzrození či čistoty a přírodní topografie jako zakřivené tvary mohou přinášet imaginaci potěšení, naznačuje, že se jedná o určitou ztrátu zájmu o praktickou a užitnou hodnotu daného přírodního terénu a přesun k jeho estetické hodnotě, k jeho zakoušení jen pro něj samotný. Také Mitchellova teze, že krajina je hmotné a multisenzorické médium – jako například země, kámen, rostlinstvo, voda, nebe, zvuk, ticho, světlo a tma – a jsou v něm zakódovány kulturní významy a hodnoty, naznačuje přesun od vnímání přírodního terénu jako objektu žitého, každodenního světa k odkrývání jeho dříve nepovšimnutých jiných vlastností, kvalit a hodnot, které mohou být i estetického charakteru. Otevírá se zde tedy určitá možnost interpretace těchto tezí skrze estetickou tradici nezainteresovaného zalíbení, jak ji vysvětluje například Zuska. Můžeme potom tvrdit, že Cosgrove i Mitchell zde naznačují, že když se při pozorování krajiny zaměříme pouze na

³⁸⁶ MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 14.

³⁸⁷ Tamtéž, s. 15.

samotné přírodní fenomény, které konstituují daný terén či prostředí, tak je můžeme vnímat esteticky a nezajímavě, čímž překračujeme užší pojetí krajiny jako způsobu vidění ve smyslu určité naturalizované kulturní konvence. Je zde možnost estetického prožitku přírody jen pro ni samotnou, nad rámec ideologické zátěže spojené s konvenčním viděním krajiny.

Hlavní analogie mezi Cosgroveovou tezí o krajině jako díle imaginace a Mitchellovou tezí o krajině jako multisenzorickém médiu však spočívá v jejich podobnosti s Bulloughovou ilustrací psychické distance na mořské mlze. Bulloughův příklad spadá do oblasti estetiky přírody a krajiny, a proto ho lze s tezemi u Cosgrovea a Mitchella porovnat, aniž bychom se dostali do problémů s rozlišením mezi estetickou zkušeností přírody a kultury, pokud by se jednalo o ilustraci z oblasti umění. Když Cosgrove tvrdí, že v krajině například nebe jako zdroj světla nebo voda jako symbol znovuzrození přináší potěšení imaginaci, tak naznačuje estetickou rovinu, která je blízká Bulloughovu tvrzení, že zatímco v praktickém postoji je mořská mlha běžně vnímána jako nepříjemná věc, tak v rámci psychické distance „může být zdrojem intenzivního potěšení a radosti“.³⁸⁸ Z tohoto hlediska můžeme říct, že pokud podle Cosgrovea například zakroužení zakřivených tvarů přírodní topografie těší naši imaginaci, pak se jedná o typ prožitku, který je analogický s Bulloughovým pojetím estetického postoje, kdy při nástupu psychické distance může mořská mlha působit dojmem smetanové hladkosti, který nás dokáže potěšit. Je to tedy zvláštní zážitek, který je spojen s určitou estetickou libostí.

Mitchellovo tvrzení, že krajina je médium a například v zemi, kameni, vodě nebo nebi jsou zakódovány kulturní významy a hodnoty, pak lze ilustrovat Bulloughovou tezí, že mořská mlha může být pod vlivem psychické distance metaforicky chápána jako mléčně neprůhledný závoj, „rozostřující obrysy věcí a proměňující jejich tvary do podivné grotesknosti“.³⁸⁹ V této souvislosti můžeme říct, že pokud podle Mitchella v sobě například rostlinstvo, zvuk nebo světlo jakožto přírodní média mohou nést kulturní významy, pak při jejich zakroužení odhalujeme stopy vztahu lidské kultury a přírody, které jsou vepsané mezi námi a krajinou, a toto odhalování může být nezajímavé, jelikož ho můžeme chápat jako analogické s Bulloughovým tvrzením, že psychická distance vytváří rozdíl v náhledu na daný přírodní jev, díky kterému ho zakroušíme novým, odlišným způsobem. Daný přírodní jev je pak vyřazen ze souvislostí s naším praktickým, aktuálním já. Tato teze je pak zároveň blízká i pozitivnímu pojetí krajiny u Simona Schamy, který rovněž tvrdí, že krajina má určitou narativní rovinu, která je hodnotou sama o sobě a uvědomování si takové kulturní hodnoty či dimenze s sebou

³⁸⁸ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika*, roč. 32, č. 1, 1995, s. 10.

³⁸⁹ Tamtéž, s. 11.

nese nezainteresovanou libost. Schama mluví o určité zkušenosti přírodní paměti a mýtů, která je otevřená a subverzivní. Tato narativní dimenze krajiny se pak může odhalovat člověku ve stavu nezainteresovaného zalíbení, na základě inhibičního působení psychické distance.³⁹⁰

Cosgroveova i Mitchellova úvaha o určité možnosti pozitivní, nezainteresované zkušenosti s krajinou tak směřují stejným směrem jako Bulloughova teze, že distancovaný pohled na mořskou mlhu není naším normálním náhledem, ale estetickým pohledem na věci z jejich odvrácené a obvykle nepovšimnuté strany. Distancovaný pohled na krajinu tak nemusí pouze zakrývat zájem o půdu u buržoazních vrstev, ale může se naopak podílet na vytvoření pozitivní zkušenosti na novém základě. Zároveň je také možné teze obou autorů do jisté míry sladit se Schamovým názorem, že krajina se „nejdříve stává dílem rozumu a teprve až pak potěchou pro smysly. Její scénérie je stejně tak vystavěna z vrstev paměti jako z vrstev kamene“.³⁹¹ Krajina je tudíž sice způsobem vidění, který je svázán s určitým historickým vývojem, kulturou, konvencemi a ideologií, nicméně díky tomu, že je nerozlučně spojena se skutečným, hmotným, přírodním terénem, může rovněž přinášet nezainteresované estetické potěšení, která pramení z pohledu na přírodu jen pro ni samotnou, stejně jako z uvědomování si přírodních procesů, mýtů a metafor, které konstituují náš vztah k danému prostředí.

U Cosgrovea i Mitchella tak můžeme skutečně najít určité náznaky pozitivní a subverzivní estetiky krajiny, které překonávají původní idealistický výklad krajiny a které přitom lze zároveň vztáhnout k estetické tradici nezainteresovaného zalíbení a psychické distance. Tato místa pak zároveň vykazují určitou blízkost i s pozitivní koncepcí krajiny u Simona Schamy. Krajina je tudíž idea, který nemusí být chápána pouze jako historicky konstituovaný, osvojený a naturalizovaný způsob vidění, který má svoji temnou stránku, spojenou s přechodem ke kapitalismu, vzestupem imperialismu a nacionalismem. Krajina je také něčím víc, je naší branou do vnímání přírodního terénu, je multisenzorickým médiem, skrze které s přírodním prostředím komunikujeme, a je zároveň dílem imaginace, které nám přináší estetické potěšení v rámci nezainteresovaného a distancovaného estetického zážitku. Krajina nám také může otevírat cestu k přírodním mýtům a paměti. Krajina tak má i svou světlou stránku, kterou nelze opomíjet. Tato přínosná stránka krajiny je zde vždy potenciálně přítomná a je spojena s naší schopností estetického prožitku, díky které můžeme nahlížet na přírodní terén a prostředí z určitého odstupů, z nové a neobvyklé stránky, a tento distancovaný pohled obohacuje naši zkušenost s přírodou. Idea krajiny je tudíž nerozlučně spojena s estetickou problematikou.

³⁹⁰ Srov. DADEJÍK, Ondřej, ZUSKA, Vlastimil. „Více než příběh. Dvojdímní estetika lesa“. In: Stibral, Karel, Dadejík, Ondřej, Peprník, Michal (eds.). *Kauza les: Environment jako estetický problém*. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2010, s. 163–205.

³⁹¹ SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 5.

7. Závěr

V diplomové práci *Krajina jako způsob vidění a její kritika* jsme se z hlediska estetiky zabývali pojmem krajiny a jeho vazbou na termín „způsob vidění“, který vychází z vizuálních studií. Tuto práci jsme zahájili představením kritické koncepce způsobů vidění u Johna Bergera, skrze kterou jsme se dostali k rozboru kritických koncepcí krajiny jako způsobu vidění u Denise E. Cosgrovea a krajiny jako média výměny u W. J. T. Mitchella. Proti nim jsme pak postavili koncepci krajiny jako konstruktivní imaginace u Simona Schamy. Nakonec jsme ukázali, jak Cosgrove a Mitchell na Schamovu koncepci kriticky reagují a zároveň jsme se pokusili o nástin možného pozitivního výkladu krajiny u obou těchto autorů na základě vztažení některých jejich tezí k tradiční estetické problematice nezainteresovaného zájmu a psychické distance. Postavili jsme tak proti sobě na jedné straně postmoderní a postkoloniální kritiku tradiční idealistické estetiky krajiny u Bergera, Cosgrovea a Mitchella a na druhé straně snahu o nalezení přínosné, subverzivní roviny krajiny u Schamy. Určité náznaky pozitivní estetiky krajiny jsme se pak pokusili nalézt také u Cosgrovea a Mitchella. V práci jsme se tak rovnoměrně věnovali jak kritice estetiky krajiny a způsobů vidění, tak i jejich obhajobě.

V celé této práci jsme zároveň kontinuálně sledovali tři odlišné úkoly. Zaprvé snahu představit a rozebrat koncepcie krajiny u všech uvedených autorů a zároveň zrekonstruovat několikaletou odbornou diskuzi, kterou spolu o problematice krajiny vedli. Zadruhé snahu interpretovat koncepcie krajiny u těchto autorů s důrazem na koncepci způsobů vidění, která v určitých variantách dominuje jejich zkoumání krajiny a která se stala základem jejich vzájemné debaty o tom, zda je krajina spíše negativní nebo naopak pozitivní fenomén. Zatřetí pak snahu vztáhnout všechny uvedené koncepcie krajiny k oboru estetika a tradici estetického postoje. Estetická rovina se totiž ukázala jako klíčová pro komplexní pochopení toho, co idea krajiny ve smyslu způsobu vidění skutečně znamená. Všechny tři uvedené úkoly pak byly v této práci představeny skrze jednotlivé tématické kapitoly, zaměřující se na uvedené vybrané autory, tj. na Bergera, Cosgrovea, Mitchella a Schamu, a na problémy, které v souvislosti s krajinou řeší. U Bergera jsme rozebrali způsoby vidění u obrazů obecně, u olejomalby a u krajinomalby. U Cosgrovea jsme se zabývali původem pojmu krajiny, rolí krajinomalby, přechodem ke kapitalismu a krajinou jako způsobem vidění. U Mitchella jsme se věnovali počátku vnímání krajiny, roli imperialismu a krajině jako médiu výměny. U Schamy jsme se pak zabývali rolí kultury a krajinou jako konstruktem imaginace. Poté jsme popsali Cosgroveovu a Mitchellovu kritickou reakci na Schamu. Nakonec jsme představili možnou pozitivní estetiku krajiny u Cosgrovea a Mitchella a pokusili se jí sladit s kritickým, negativním výkladem.

Právě možnost ukázat, že krajina a její estetické zakoušení má svou temnou, odvrácenou stránku, ale zároveň si drží i svou světlou, přínosnou stránku, byla hlavním cílem této diplomové práce. Vysvětlili jsme, že krajinu je možné chápat dvěma způsoby. Buď negativně jako během přechodu ke kapitalismu osvojený způsob vidění a médium výměny s vazbou imperialismus a kolonialismus, nebo pozitivně jako konstrukt imaginace, který je spojen s odhalováním přírodních mýtů a paměti a s estetickým oceňováním přírody jen pro ni samou. Možnost určitého sladění těchto protikladných pojetí ideje krajiny pak vytváří komplexnější a vyrovnanější pohled na celou problematiku, než kdyby byly tyto koncepce představeny odděleně. Zároveň společné představení a srovnání kritických koncepcí u Bergera, Cosgrovea a Mitchella a pozitivní koncepce u Schamy odhaluje, že jak záporný, skeptický, tak kladný, subverzivní výklad krajiny oba překonávají původní idealistickou estetiku, typickou například pro Kennetha Clarka, jen každý odlišným způsobem. Teprve tento sjednocující náhled dokáže lépe vysvětlit, proč je krajina dvojznačný pojem, oscilující mezi subjektem a objektem a mezi individuální a sociální rovinou. Václav Cílek říká, že „člověk vytváří k obrazu svému určitý typ krajiny, ale ta jej zpětně ovlivňuje a dotváří“.³⁹² Na základě této práce k tomu ale musíme dodat, že to neznamená pouze fyzické přetváření přírodního terénu člověkem a fyzický vliv tohoto terénu na nás, nýbrž především to, že náš historicky vzniklý krajinný způsob vidění mění naše vnímání a chápání přírodního terénu, i to, že přírodní terén zpětně mění náš způsob vidění. Na závěr tak můžeme říct, že není krajiny bez člověka a člověka bez krajiny.

³⁹² CÍLEK, Václav. *Krajiny vnitřní a vnější*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2005, s. 5.

8. Seznam použité literatury

1. ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. 1. vyd. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 273 s.
2. AUGUSTINUS, Aurelius. *Vyznání*. 1. vyd. Praha: Ladislav Kuncíř, 1926. 550 s.
3. BENJAMIN, Walter. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In: *Dílo a jeho zdroj*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.
4. BERGER, John. „Millet a vesničan“. In: Berger, John. *O pohledu*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009, s. 89–99.
5. BERGER, John. „Primitiv a profesionál“. In: Berger, John. *O pohledu*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009, s. 84–88.
6. BERGER, John. „Šeker Ahmet a les“. In: Berger, John. *O pohledu*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009, s. 101–108.
7. BERGER, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016. 150 s.
8. BERMINGHAM, Ann C. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*. 1. vyd. Berkeley: University of California Press, 1986. 254 s.
9. BUDD, Malcolm. „Estetické oceňování přírody“. In: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 397–412.
10. BULLOUGH, Edward. „„Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika*, roč. 32, č. 1, 1995, s. 10–30.
11. CÍLEK, Václav. *Krajiny vnitřní a vnější*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2005. 269 s.
12. CLARK, Kenneth. *Landscape into Art*. 3. vyd. London: John Murray, 1952. 147 s.
13. COSGROVE, Denis E. „Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape“. In: DeLue, Rachael Ziady (ed.), Elkins, James (ed.). *Landscape Theory: The Art Seminar*. 1. vyd. New York and London: Routledge, 2008, s. 17–42.
14. COSGROVE, Denis E. „Landscape and Landschaft“. In: *German Historical Institute Bulletin*, roč. 17, č. 35, 2004, s. 57–71.
15. COSGROVE, Denis E. „Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea“. In: *Transactions of the Institute of British Geographers*, roč. 10, č. 1, 1985, s. 45–62.
16. COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 1. vyd. Madison: University of Wisconsin Press, 1998. 293 s.
17. DADEJÍK, Ondřej, STEREC, Pavel. *Druhá příroda*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014. 125 s.

18. DADEJÍK, Ondřej, ZUSKA, Vlastimil. „Více než příběh. Dvojdímní estetika lesa“. In: Stibral, Karel, Dadejík, Ondřej, Peprník, Michal (eds.). *Kauza les: Environment jako estetický problém*. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2010, s. 163–205.
19. EAGLETON, Terry. „Ideologie estetična“. In: Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 301–311.
20. FENNER, David E. W. *The Aesthetic Attitude*. 1. vyd. New Jersey: Humanities Press, 1996. 134 s.
21. FOSTER, Cheryl. „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, č. 2, 1998, s. 127–137.
22. GINZBURG, Carlo. *Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance*. 1. vyd. New York: Columbia University Press, 2001. 261 s.
23. HEPBURN, Ronald W. „Landscape and the Metaphysical Imagination“. In: *Environmental Values*, roč. 5, č. 3, 1996, s. 191–204.
24. HIPPLE, Walter J. *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. 1. vyd. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957. 390 s.
25. KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 271 s.
26. MITCHELL, W. J. T. „Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness“. In: *Critical Inquiry*, roč. 26, č. 2, 2000, s. 193–223.
27. MITCHELL, W. J. T. „Imperial Landscape“. In: Mitchell, W. J. T. (ed.). *Landscape and Power*. 1. vyd. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, s. 5–34.
28. MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. 1. vyd. Praha: Karolinum, Univerzita Karlova, 2016. 477 s.
29. OELSCHLAEGGER, Max. *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*. 1. vyd. New Haven: Yale University Press, 1991. 477 s.
30. PRŮCHOVÁ, Andrea. „Způsoby angažovaného vidění“. In: Berger, John. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016, s. 136–142.
31. ROSE, Gillian. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. 1. vyd. Cambridge: Polity, 1993. 205 s.
32. SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. 2. vyd. Praha: Academia, 1996. 468 s.
33. SCHAMA, Simon, JULIUS, Anthony. „John Berger is wrong“. In: *The Guardian* [online]. London: Guardian News & Media Limited, 2006 [cit. 2019-08-10]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2006/dec/22/bergerboycott>

34. SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. 1. vyd. Praha: Argo, Dokořán, 2007. 702 s.
35. STIBRAL, Karel. *O malebnu: Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. 1. vyd. Praha a Brno: Dokořán, Masarykova univerzita, 2011. 247 s.
36. WALTON, Kendall L. „Kategorie umění“. In: Zuska, Vlastimil (ed.). *Umění, krása, šeredno: Texty z estetiky 20. století*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 49–76.
37. ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*. 2. vyd. Praha: Filosofia, 1995. 160 s.
38. ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001. 132 s.