

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Diplomová práce

Magdalena Matějková

**Pravdivost v estetickém oceňování přírody u A. Carlsona a R. W.
Hepburna**

The Verity in the Aesthetic Appreciation of Nature by A. Carlson and R. W.
Hepburn

Děkuji panu Mgr. Ondřeji Dadejíkovi PhD. za veškerou pomoc při psaní této práce.

Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 1. 6. 2016

.....
Magdalena Matějková

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá problematikou estetického oceňování přírody. Záměrem práce je prozkoumat možnosti uplatnění pojmu pravdivosti jako charakteristiky estetického oceňování přírody. První část práce zkoumá a srovnává úvahy dvou současných kognitivně orientovaných autorů, Allena Carlsona a Ronalda W. Hepburna, kteří různými způsoby spojují estetické oceňování přírody s jejím poznáváním. Postupně je rozebírán způsob, jakým každý z autorů k této problematice přistupuje. Rozbor sleduje tři dílčí motivy, které jsou oběma autorům společné, ale každý z nich je zpracovává jinak. Nejprve zkoumá pojmy, s nimiž autoři pracují, následně se soustředí na význam, který autoři pravdivosti v estetickém oceňování přírody přisuzují, a nakonec popisuje způsob, jakým každý z autorů pojímá myšlenkovou složku estetické zkušenosti. Následně srovnává postoje autorů v těchto bodech a hodnotí je. Poslední část práce je věnována rozvinutí takto představených myšlenek. Posouvá chápání myšlenkové složky estetické zkušenosti přírody směrem k otevřenějšímu, relativističtějšímu pojetí, a ukazuje, v jakém směru je toto pojetí výstižné. Navržený přístup je v základních rysech srovnáván s přístupem M. Budda a konfrontován s pojmem indexikálního klamu C. Fosterové a s pojmem metafyzické imaginace R. W. Hepburna. Ukazuje se, že je možné přijmout myšlenkovou složku jako zásadní prvek estetického oceňování přírody, aniž by byl její význam přeceňován, a že pravdivost či vědecká platnost poznatků zapojených do myšlenkové složky estetického oceňování přírody není sama o sobě určující pro její estetickou hodnotu.

Klíčová slova

estetika přírody, estetická hodnota, myšlenková složka, teoretické poznání, přírodní vědy, pravdivost

Abstract

The thesis being presented deals with the issues of aesthetic appreciation of nature. The aim of the work is to examine the possible meanings of the concept of verity as a feature of the aesthetic appreciation of nature. Firstly, the work analyzes and compares the theories of two recent authors, champions of the cognitive approach in the aesthetics of nature, Allen Carlson and Ronald W. Hepburn. Each of them relates the aesthetic appreciation of nature with its discovering in a different way. Their approaches are analyzed in three main points. First, the analysis focuses on the terms the authors employ, second, it focuses on the significance the authors attribute to the veracity of the aesthetic experience, and finally, it describes the concept of thought component as it figures by both authors. Subsequently, these two approaches are compared and criticized. The final part of the work develops the ideas presented in the previous analysis. The thought component of the aesthetic experience is presented in a more relativist way and the advantages of such an open approach are pointed out. This new approach is roughly compared with the theory of M. Budd and it is confronted with the concept of indexical fallacy of C. Foster and the idea of metaphysical imagination of R. W. Hepburn. It turns out that the thought component can be possibly conceived as a crucial element of the aesthetic experience of nature without overestimating its significance. The verity or the validity of the knowledge employed in the aesthetic appreciation of nature is not determining for the emerging aesthetic value.

Key words

aesthetics of nature, aesthetic value, thought component, theoretical knowledge, natural sciences, verity

Obsah

Úvod

Otázky
Teoretické pozadí

1. Úvahy Allena Carlsona.....	11
1.1 Allen Carlson – environmentální estetik.....	11
1.2 Carlsonův esej „Příroda, estetický soud a objektivita“.....	11
1.3 Pojmové uchopení problému: objektivní estetický soud.....	16
1.4 Ukotvení pravdivosti v estetickém oceňování.....	17
1.5 Myšlenková složka.....	18
1.6 Předpoklady.....	24
1.6.1 Pojetí přírody a skutečnosti.....	24
1.6.2 Walton a kategorie umění.....	26
2. Úvahy Ronalda W. Hepburna.....	30
2.1 Ronald William Hepburn – filosof a estetik.....	30
2.2 Pojmové uchopení problému.....	30
2.2.1 Pojem „uvědomování si“.....	31
2.2.2 Jednoduché a závažné.....	32
2.3 Ukotvení pravdivosti v estetickém oceňování.....	34
2.4 Myšlenková složka.....	35
2.4.1 Kontext.....	36
2.4.2 Vědecké poznatky jako druh asociativního kontextu.....	39
3. Srovnání Carlsonových a Hepburnových postojů v několika bodech.....	43
4. Další možnosti zkoumání.....	46
4.1 Klamavé estetické oceňování.....	46
4.2 Charakteristika klamavého estetického oceňování.....	48
4.2.1 Proměnlivost a neopakovatelnost estetického oceňování.....	49
4.2.2 Priorita vědeckého výkladu.....	51
4.3 Estetická hodnota přírody a indexikální klam.....	53
4.4 Ambientní dimenze a metafyzická imaginace.....	55
Závěr.....	58
Seznam literatury.....	60

Úvod

Kdybych si v tuto chvíli měla vybrat mezi psaním diplomové práce a putováním po malebné krajině mého rodiště, moje volba by byla naprosto jednoznačná. Koho by nelákal osvěžující pohled na geomorfologické útvary vulkanické krajiny, tichý to pomníček variského vrásnění? Výsledky starohorní denudace si navzdory pozdějším erozním aktivitám dodnes uchovávají všechny půvaby algonkických hornin, obohacených navíc o elegantní pokrývku sedimentů. Křemenný porfyr, tajemně vystupující na povrch jen na několika málo místech, dodává krajině na živelnosti, zároveň však vzbuzuje záchvěvy melancholie po odeznělé vulkanické činnosti. Čedičové tufy se svým decentním, měňavě zelenkavým a šedohnědým zabarvením tento zádumčivý výraz podporují. Silným dojmem však působí také celá škála organismů, které v tomto biotopu můžeme nalézt, v čele s tařicí skalní (*Aurinia saxatilis*), jejíž jásavě žluté květy vystupují na pozadí pochmurných, jakoby časem zčernalých znělců jako záblesky naděje proti tragickému osudu.

Kdybych teď skutečně měla možnost navštívit popsaná místa jinak než prostřednictvím fantazie, těžko by moje zkušenost s krajinou byla natolik bohatá na vědecké asociace. Navíc by moji pozornost možná upoutaly jiné smyslové vjemy, než na které jsem narazila ve svém popisu. Jak se znám, byly by to vjemy mnohem méně vytríbené, jež by splývaly dohromady a přicházely ke mně v podobě neuspořádané směsi. Pokud bych vůbec byla s to je analyzovat a vtisknout jim smysl, spojovala bych je spíš s řadou čistě osobních nebo fantastických představ, které mají daleko k přesnému vědeckému popisu. Přesto bych se asi neubránila dojmům, že některé z těchto asociací a představ vypovídají něco podstatného o krajině, v níž se nacházím. Představa Richarda Wagnera sedícího na nedalekém skalním výčnělku s notovým sešitem v ruce by možná nebyla „od věci“, zatímco představa Asterixe proplouvajícího po Labi na jednom z parníků by byla jaksí nepřesvědčivá. Stejně tak představa rozžhavené tekuté lávy řinoucí se z vrcholku přilehlého kopce by působila přesvědčivěji než iluze kmene Apačů ženoucího se na svých mustanzích pod stříkovským vrchem. Co je však příčinou těchto pocitových rozdílů v prožitku krajiny? Jsou tyto rozdíly vůbec skutečné a racionálně opodstatněné? Odpověď na takové otázky by nám mohly poskytnout teoretické práce z oblasti estetiky přírody a environmentu. Dříve než se však pustíme do ohledávání terénu, vyjasněme si, na jakou otázku budeme vlastně hledat odpověď.

Otázky

Uvedený popis zážitku krajiny nabízí celý trs esteticky relevantních otázek. První z nich by měla znít, zda je takový prožitek skutečně případem estetického oceňování, případně v jakém smyslu. Dále bychom se mohli ptát, čím se takovéto estetické oceňování liší od oceňování umění a co s ním má naopak společného. Potom se nabízí otázka, v čem spočívá estetická hodnota této zkušenosti a zda můžeme vytyčit její charakteristické rysy. To všechno jsou problémy, kterými se teoreticky zabývají současní estetikové přírody. Já se v této práci zaměřím na onu vlastnost estetického oceňování přírody, na níž jsme narazili v souvislosti s představami, které do estetického oceňování krajiny zapojujeme, totiž na její „pravdivost“. V jakém smyslu můžeme v této souvislosti o pravdivosti mluvit, je samo o sobě sporné a bude třeba to aspoň částečně vyjasnit. Další otázkou je, nakolik je pravdivost estetické zkušenosti přírody relevantní pro její estetickou hodnotu. Sama pak vyvstane otázka, s jakými prvky estetické zkušenosti¹ tato pravdivost souvisí a zda je na některých z nich přímo závislá. Tyto

¹ S pojmy „estetická zkušenost“, „estetické oceňování“ a „estetický soud“ budu v tomto textu pracovat jako se synonymy. Autoři, z nichž pro účely této práce přednostně čerpám (A. Carlson, R. W. Hepburn) nejsou v tomto ohledu zcela jednotní: Carlson volně zaměňuje „estetické oceňování“ a „estetický soud“, zatímco Hepburn před „estetickým soudem“ upřednostňuje „estetickou zkušenost“. Pokud bychom důsledně srovnávali jejich texty, drobné významové nuance by vystoupily na povrch, ale celkově myslím lze tyto odchylky hodnotit jako

tři otázky by nám měly napomoci k aspoň částečnému pochopení problému, který se zatím teprve rýsuje, totiž jak lze spojit estetickou zkušenost přírody s pravdivostí?

Teoretické pozadí

„Otevřete kteroukoli estetickou práci z osmnáctého století a vsadím se, že bude obsahovat solidní pojednání o krásném, vznešeném a malebném v přírodě,“² pobízí nás Hepburn na úvod svého eseje o opomíjení přírodní krásy, snad aby zdůraznil, jak malá pozornost je estetice přírody věnována v jeho časech (tj. šedesátá léta dvacátého století). V tomto eseji Hepburn rekapituluje neveselou situaci přírodní estetiky v první polovině dvacátého století a pokouší se vysvětlit, proč došlo k tak dramatickému úpadku po dvou stoletích živého praktického i teoretického zájmu o přírodní krásy.

Osmnácté i devatenácté století skutečně bylo velmi plodným obdobím co do estetických a filozofických úvah o přírodě. Osmnácté století bylo ještě dobou, kdy Evropany spojovala křesťanská víra a s ní spojená představa Boha jako všemohoucího a dokonalého stvořitele světa, tedy přírody v nejobecnějším smyslu slova. V intencích křesťanské víry se vyvíjely i filozofické, teologické a estetické úvahy Anthonyho Ashleyho Coppera, třetího hraběte ze Shaftesbury (1671-1713). Jeho estetické názory se v mnoha ohledech prolínaly s názory náboženskými, Shaftesbury např. věřil, že krása, dobro a pravda splývají v jedno, přesto však mezi nimi dokážeme rozlišovat.³ Důkazem existence Boha pro Shaftesburyho byla dokonalost Stvoření, což se promítlo do jeho pojetí estetiky přírody. Byl také přesvědčen o existenci samostatného standardu krásy, kterou pojímal jako třístupňovou. Jeho nejvlivnější myšlenkou však bylo pojetí estetického oceňování jako nezajímavého („disinterested“). Nazajímavost byla pro něj též charakteristikou morálního soudu a měla spočívat v oproštění člověka od jeho osobních zájmů.⁴

Tuto myšlenku od Shaftesburyho převzal Francis Hutcheson (1694-1746), skotský estetik a filozof, který význam tohoto pojmu dále zúžil – z estetického oceňování už neměly být vyloučeny pouze osobní a utilitární zájmy, ale jakékoli asociace vůbec.⁵ Od hraběte se odchýlil také v tom, že redukoval krásu na mentální stav. Na Hutchesona částečně navázal Archibald Alison (1757-1839), který pojem nezajímavosti spojil se zvláštním stavem mysli, který popsal jako „prázdný a ničím nezaměstnaný“.⁶ Pro zbytek 19. století pak zájem o teoretické zkoumání přírodního estetického postupně opadal. Ačkoli ústřední estetické pojmy jako právě nezajímavost, malebno, vznešeno atd. se nadále udržovaly v povědomí odborníků i laiků, těžiště evropské estetiky se nezadržitelně posouvalo k umění.⁷

Hepburnův esej o opomíjení přírodní krásy, který vyšel roku 1966, tedy z dnešního hlediska můžeme chápat jako jakési blýskání na lepší časy, protože v následujících desetiletích zájem o estetiku přírody značně posiluje. Zásahu na tomto oživení má vedle Hepburnova výslovného upozornění a jeho vlastní práce na tomto poli nepochybně i rostoucí potřeba pečovat o přírodu, totiž o přirozené životní prostředí, které je stále drastičtěji podřizováno lidským záměrům a mnohdy pod nešetrnými lidskými zásahy doslova skomírá. Etické pohyby jsou však pouze jedním z mnoha faktorů, které do estetických úvah o přírodě

zanedbatelné. Autoři sami se touto problematikou nezabývají a zdá se, že těmto pojmovým posunům nepřikládají zásadnější význam pro své úvahy.

² Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 9. Autorkou překladů této a všech dalších doslovných citací v této práci je Magdalena Matějková.

³ Michael B. Gill, „Lord Shaftesbury [Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury].“

⁴ Tamtéž.

⁵ Allen Carlson, *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 2.

⁶ Tamtéž.

⁷ Jinak tomu bylo v Americe. Tamní pojetí estetiky přírody sice vycházelo z evropské tradice (pracovalo např. s konceptem malebna), jeho vývoj byl však postupem času stále víc ovlivněn přírodními vědami. Viz Allen Carlson, *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 5.

vstupují – současný stav environmentální estetiky odráží i řadu dalších vlivů. Pro představu se pokusím na některé z nejvýznamnějších proudů v současné estetice přírody poukázat a spojit je se jmény konkrétních autorů.

Samotného Ronalda W. Hepburna můžeme chápat jako představitele tzv. „kognitivní estetiky přírody“.⁸ Kognitivní (jinak též konceptuální či narativní) přístup v estetice přírody se vyznačuje důrazem na intelektuální složku, kterou do estetického oceňování přírody vnáší vnímatel. Do estetického oceňování přírody často vstupují různé teoretické i praktické poznatky o ní, nejedná se však o skutečné poznávání přírody nebo o přímou aplikaci poznatků o přírodě v estetické zkušenosti s ní. Allen Carlson uvádí, že charakteristickým rysem kognitivního přístupu v environmentální estetice je myšlenka, že příroda musí být oceňována „podle sebe sama“⁹ („on its own terms“), což také charakterizuje jeho vlastní práci v této oblasti. Jeho hlavní snahou je určit, jaká příroda ve skutečnosti je, jaké jsou její objektivní vlastnosti, a jako takovou ji pak esteticky ocenit. Dalšími představiteli takového teoretického přístupu jsou vedle Allena Carlsona například Holmes Rolston III, Glenn Parsons, Marcia M. Eaton a další.

Kognitivní přístup však můžeme chápat i v slabším smyslu. Myšlenkovou složkou můžeme rozumět také různé představy a jiné intelektuální obsahy, které nemusí souviset přímo s poznáváním přírody, ale přesto jsou významné pro její estetickou hodnotu. Tady už nejde o to zjistit, jaká příroda ve skutečnosti je, ale jaké intelektuální obsahy jsou relevantní pro její estetické oceňování. Zastánci tohoto přístupu často přistupují k estetickému oceňování přírody spíše relativisticky, nejde jim přednostně o to, jak má vypadat správné nebo objektivní estetický soud o přírodě. Zastáncem takového otevřenějšího přístupu je vedle Hepburna také Cheryl Fosterová,¹⁰ Emily Bradyová¹¹ a v jistém smyslu i Malcolm Budd.¹²

Vedle takovýchto kognitivně orientovaných přístupů se v současné estetice přírody vyskytly i jiné tendence. Možná nejvýraznější z nich se projevuje v estetice zahrnutí („the aesthetics of engagement“) Arnolda Berleanta. V tomto pojetí přistupuje Berleant ke zkoumání estetického prožitku přírodního prostředí se zvláštním ohledem na fenomenologii a analytickou estetiku. Z těchto pozic napadá některé zavedené estetické pojmy jako nevyhovující pro estetické zkoumání prostředí. Jako přijatelnou alternativu navrhuje pojetí této zkušenosti jako plné ponoření vnímatele do přírodního prostředí, jehož je nedílnou součástí. V takovém ponoření může vnímatel zakoušet mnohost vjemů v celé jejich komplexitě, aniž by některé prvky prostředí byly vytrhávány z kontextu. Tento přístup je v rozporu s pojmy psychické distance, estetického objektu nebo nezainteresovanosti, které charakterizují tradiční estetiku. Proto Berleant navrhuje pojmut prostředí jako možné „estetické paradigma“,¹³ které by mohlo napomoci vykázat příliš bohorovné pojmy tradiční estetiky do patřičných mezí.

Důraz na percepční stránku estetické zkušenosti na úkor stránky myšlenkové se v poněkud jiných souvislostech objevuje u Nicka Zangwilla, který se představuje jako vyznavač „umírněného formalismu“ v estetice přírody. Jeho přístup by se v mnoha ohledech dal srovnávat s Godlowitchovým konceptem citového pohnutí, protože zpochybňuje zásadní význam znalostí o přírodě pro její estetické ocenění. Pozornost by podle Zangwillova názoru

⁸ Allen Carlson, „Environmental Aesthetics.“ Zařazení R. W. Hepburna do tohoto směru však není zcela jednoznačné. Hepburn sice pracuje s pojmy pravdivosti, hloubky atp., tyto přívlastky se však u něj nevztahují přímo k nahlédnutí přírody takové, jaká skutečně je. Hepburnovi jde podle všeho spíše o „opravdovost“ samotné estetické zkušenosti. To je trochu jiný pohled, než jaký prosazuje např. Carlson nebo Holmes Rolston III.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Cheryl Foster, „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics,“ str. 127-137.

¹¹ Emily Brady, „Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 139-147.

¹² Viz Malcolm Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature as Nature*, str. 1-23.

¹³ Viz Arnold Berleant, „The Environment as an Aesthetic Paradigm.“

měla být soustředěna především na formální vlastnosti přírody, kterou esteticky oceňujeme, totiž na její percepční stránku, což platí především pro anorganickou přírodu.¹⁴

Dalším možným přístupem k estetice přírody je důraz na emotivní složku estetického oceňování. Zastánci tohoto pojetí se obvykle nepokoušejí analyzovat estetickou zkušenost přírody na její jednotlivé prvky a objasnit jejich vzájemnou provázanost a zdroj výsledného účinku. Právě tento účinek – emocionální pohnutí, které obdivovatel přírody prožívá – je podle jejich názoru tím podstatným, co by estetický prožitek přírody měl přinést. Například Noël Carroll výslovně odmítá, že by citové pohnutí („emotional arousal“) bylo podmíněno informovaností o tom, co je esteticky oceňováno.¹⁵ Na druhé straně však přijímá kognitivní přístup jako další, ačkoli odlišnou možnost, jak estetickou zkušenost přírody uchopit.¹⁶ Podobný přístup můžeme nalézt u Stana Godlowitche, který zdůrazňuje jinakost přírody vůči člověku a z ní vyplývající tajemno, které zabarvuje její estetické oceňování.¹⁷

Mnohé z těchto přístupů pracují s konceptem jakési „myšlenkové složky“ estetické zkušenosti s přírodou, která se promítá i do jejího estetického hodnocení. Tato smyslům nepřístupná složka často zahrnuje pojmy, představy a přesvědčení, které můžeme hodnotit co do jejich správnosti, pravdivosti či vědecké podloženosti. Pokud tyto intelektuální obsahy zapojíme do estetického oceňování, vyvstane otázka, jakým způsobem figurují tyto jejich vlastnosti v estetickém hodnocení, pokud v něm vůbec figurují. Jestliže se rozhodneme přijmout pojmy pravdivosti, správnosti, falešnosti atd. jako charakteristiky estetické zkušenosti o přírodě, další otázkou bude, nakolik jsou tyto vlastnosti vázány na myšlenkovou složku a na její obsah. Naše otázky obecně nastíněné v úvodu tedy můžeme spojit s kognitivními přístupy k estetice přírody a odpověď na ně hledat zkoumáním myšlenkové složky estetické zkušenosti, s níž pracuje řada kognitivně orientovaných estetiků.

Ze skupiny autorů, kteří ve svých teoriích pracují s pojmem myšlenkové složky v nějaké podobě, vybereme pro tyto úvahy dva zástupce, jejichž estetické teorie mají mnoho společného, ale zároveň se v některých ohledech odlišují. Prvním z nich bude současný kanadský filozof a estetik Allen Carlson, druhým nedávno zesnulý skotský filozof Ronald William Hepburn. Své zkoumání začneme úvahami Allena Carlsona, který se ve srovnání s Ronaldem Hepburnem estetice přírody (či environmentální estetice, jak on ji pojímá) věnoval systematictěji. Jeho článek nazvaný „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“ poměrně přehledně nastiňuje způsob, jakým Carlson o tomto tématu uvažuje, proto se budeme soustředit převážně na něj. Rozborem tohoto článku s ohledem na další Carlsonovy texty vykrystalizují základní motivy, které se ukážou být relevantní pro zkoumanou otázku: vedle již zmíněné myšlenkové složky estetické zkušenosti s přírodou to bude pojem objektivního estetického soudu, který je ústředním bodem Carlsonových úvah. Dalším motivem bude význam, který Carlson objektivitě estetického soudu o přírodě přiřítá. Nakonec se pokusíme proniknout ke kořenům Carlsonových úvah a poukázat na charakteristické rysy jeho chápání skutečnosti a pravdivosti obecně. Pak přijde na řadu Ronald W. Hepburn. Nejprve rozebereme jeho pojmy „uvědomování si“ a dichotomii triviální-seriózní v estetickém oceňování přírody, jimiž Hepburn téma pravdivosti uchopuje. Dále se zamyslíme nad způsobem ukotvení pravdivosti v estetickém oceňování a nad významem, který má pro estetickou pravdivost myšlenková složka zkušenosti. V následujícím stručném srovnání poukážeme na styčné body a odlišnosti v úvahách obou autorů. V poslední části práce se zaměříme na Hepburnův pojem „uvědomování si“ a jeho vztah k estetické hodnotě.

¹⁴ Nick Zangwill, „Formal Natural Beauty,“ str. 209-224.

¹⁵ Noël Carroll, „On Being Moved by Nature: between Religion and Natural History,“ str. 262. To se vztahuje jak na přírodu, tak na umění.

¹⁶ Tamtéž, str. 246.

¹⁷ Stan Godlowitch, „Evaluating Nature Aesthetically.“

1. Úvahy Allena Carlsona

1.1 Allen Carlson – environmentální estetik

Allen Carlson je v současné době emeritním profesorem na univerzitě v Albertě. Dlouhodobě se zabývá teoretickými otázkami estetického oceňování přírody a přírodního prostředí. Svým zaměřením se řadí mezi čelní představitele kognitivně orientované estetiky přírody.

Carlsonovo filozofické smýšlení je zdá se ovlivněno především analytickou filozofickou tradicí.¹⁸ Charakteristickým rysem jeho úvah je kromě jiného i opětovné zdůrazňování teze, že estetické oceňování přírody není o nic méně objektivní než estetické oceňování umění. Aby byl estetický soud o přírodě objektivní, musí být objektivně podložený. K tomu mohou nejlépe posloužit platné vědecké poznatky o přírodě, protože „věda je paradigmatickým objektivním.“¹⁹ Takto podložená objektivita estetického oceňování přírody je také Carlsonem prezentována jako oprávnění k tomu, aby se přírodní estetikci mohli vyjadřovat k environmentálním problémům.²⁰

Carlson je autorem řady publikací věnovaných především otázce patřičného a objektivního estetického oceňování přírodního prostředí. K tomu se vztahují například eseje „The Requirements for an Adequate Aesthetics of Nature,” „Scientific Representations of Natural Landscapes and Appropriate Aesthetic Appreciation” nebo právě článek „Příroda, estetický soud a objektivita,“ na nějž se následně budeme soustředit. Ucelenější přehled o Carlsonových postojích poskytují jeho tři knihy, které přesahují rámec environmentální estetiky směrem k umění a architektuře.²¹ Obecně však Carlsonovy úvahy prorůstají spíše do oblasti ekologie a environmentální etiky, jak už bylo naznačeno.

1.2 Carlsonův esej „Příroda, estetický soud a objektivita“

Esej „Příroda, estetický soud a objektivita“ („Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“) vyšel původně v časopise *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* roku 1981. Později jej Carlson v nepatrně upravené podobě začlenil coby samostatnou kapitolu do své knihy *Estetika a environment: Oceňování přírody, umění a architektury*,²² která vyšla roku 2002.

Zcela obecně můžeme předznamenat, že Carlson se v tomto eseji snaží obhájit tezi, že estetické soudy o přírodě jsou neméně objektivní než estetické soudy o umění. Svou argumentaci na podporu této teze otevírá poukazem na předteoretickou zkušenost, která očividně odráží intuitivní pojetí či předpoklad jakési „pravdivosti“ některých estetických soudů o přírodě. Tato pravdivost se vyjevuje především ve srovnání dvou estetických soudů o tomtéž přírodním jevu. Jako příklad uvádí dvojici estetických soudů „Grand Teton je majestátní“ a „Grand Teton je buclatý“. Podle jeho úsudku se první soud jeví jako pravdivý, zatímco druhý působí jaksi nepatřičně.²³ Carlson nepředpokládá, že každý bude toto rozlišení považovat za objektivní, lépe řečeno, že první soud musí nutně být vnímán jako objektivní a tedy správný. Poukazuje na různost přístupů k otázce objektivnosti estetického soudu vůbec a upřesňuje, že jeho následující argumentace je mířena přednostně na ty estetiky, kteří přiznávají objektivitu estetickým soudům o umění, zatímco estetické soudy o přírodě za

¹⁸ Allen Carlson, *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 1. Carlson tady dokonce vymezuje environmentální estetiku jako jednu z oblastí analytické filosofie.

¹⁹ Tamtéž, str. 18-19.

²⁰ Tamtéž, str. 18.

²¹ Jedná se o tituly *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture* a *Functional Beauty*, jejímž spoluautorem je Glenn Parsons.

²² Viz Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*.

²³ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 15.

objektivní nepovažují. Z této skupiny vybírá Kendalla L. Waltona jako nejsilnějšího zástupce a tedy nejvýhodnějšího protivníka.²⁴

Následuje rekapitulace Waltonova článku „Kategorie umění“, v níž Carlson načrtává Waltonovu pozici asi takto: umění můžeme objektivně esteticky posoudit, protože máme potřebné prostředky k určení kategorie, do níž to které dílo objektivně náleží. Teprve v rámci této kategorie můžeme rozpoznat percepční status díla a jeho objektivní estetické vlastnosti. Teprve když známe objektivní estetické vlastnosti díla, máme možnost dílo objektivně esteticky posoudit. Naproti tomu v přírodě nemáme obdobné kategorie, do nichž by přírodniny objektivně náležely. Nemáme tedy ani možnost určit jejich objektivní estetické vlastnosti a objektivně je esteticky posoudit. Příroda se řadí do kategorií pouze relativně, tedy v závislosti na rozhodnutí vnímatele, který nemá adekvátní prostředky (informace) k tomu, aby mohl určit její objektivní estetické vlastnosti – podle Waltona totiž příroda žádné objektivní estetické vlastnosti ani nemá.²⁵ To je pozice, kterou Carlson považuje za nepřesvědčivou a hodlá ji vyvrátit.

K nepřesvědčivosti Waltonovy pozice Carlson argumentuje nejprve opětným poukazem na předteoretické rozlišení estetických soudů o přírodě na „jasně pravdivé“ a na druhé straně „jasně nepravdivé“,²⁶ přičemž odkazuje na příklad, kterým uvedl tento svůj esej. Dále poukazuje na fakt, že některé estetické soudy o přírodě jsou považovány za paradigmatické případy estetického soudu obecně. Údajně tedy není důvod k tomu, aby právě soudy o přírodě byly zásadně odlišovány od soudů o umění a vztahoval se na ně „zásadním způsobem jiný a slabší filozofický popis“ – to je opět v rozporu s intuicí, tvrdí Carlson.²⁷ Nato se Carlson pokouší nalézt důvod, proč Walton dospěl k tak nečekaným závěrům. Dospívá k tomu, že zárukou objektivity estetických soudů jsou ve Waltonově náhledu v podstatě kulturní popisy (*cultural accounts*), přesněji řečeno kategorie umění. Ty se vztahují na umělecká díla, nikoli však na přírodu – proto Walton upírá estetickým soudům o přírodě objektivitu. Pokud tedy Carlson chce dokázat, že estetické soudy o přírodě nejsou objektivní o nic méně než estetické soudy o umění, musí ukázat či navrhnout takový popis přírody, který sice pravděpodobně nebude kulturním popisem v témže smyslu, jako kulturní popis umění, ale zato bude vystihovat specifickou přírodu.

Aby něco takového mohl dokázat, musí poukázat na jinou, psychologickou Waltonovu tezi, která v Carlsonově podání spočívá v tom, že „estetické soudy, které se *zdají* být pravdivé nebo nepravdivé o nějakém uměleckém díle, jsou „funkcí percepčního statusu jeho percepčních vlastností vzhledem ke kategorii, v níž je dílo vnímáno.“²⁸ Tento princip lze podle Carlsona uplatnit stejně v umění jako v přírodě. Jaké estetické vlastnosti předmět (v případě přírodního objektu jen zdánlivě či relativně) má pak závisí na tom, které vlastnosti předmětu jsou vzhledem k dané kategorii standardní, kontra-standardní nebo variabilní. Jak budeme hodnotit jednotlivé vlastnosti předmětu závisí na naší dosavadní zkušenosti s danou kategorií.²⁹ Kategorie umění můžeme podle Carlsona v tomto ohledu snadno nahradit kategoriemi přírodních druhů nebo kategoriemi, které poskytuje „laický“ popis přírody, jako jsou například různé druhy přírodního prostředí (les, louka...) apod. Tento náhled však

²⁴ Na Waltona přímo reaguje také Malcolm Budd, který se zabývá významem přírodních druhů (jako ekvivalentu uměleckých kategorií) pro estetické hodnocení přírody. Na rozdíl od Carlsona však zdůrazňuje svobodu estetického oceňování přírody, která je pro ni charakteristická a vyplývá především z toho, že přírodní kategorie „nepředepisují patřičný způsob estetického oceňování přírody,“ viz Malcolm Budd, „The Aesthetics of Nature,“ str. 155-156.

²⁵ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 17. Viz Kendall L. Walton, „Categories of Art,“ str. 355.

²⁶ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 17.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Tamtéž, str. 18.

²⁹ Kendall L. Walton, „Categories of Art,“ str. 360.

Waltonovu tezi o relativitě estetických soudů o přírodě vlastně rozvíjí, neoslabuje ji. Carlson proto přichází s dalšími argumenty na podporu teze, že i v estetickém oceňování přírody je možné určit některé kategorie jako jednoznačně správné či pravdivé.³⁰

Již předem je třeba vyjasnit, že Carlson se nehodlá zabývat případy, kdy přírodu vnímáme ve zcela očividně nesprávné kategorii – například pojmáme „slona jako horu, jako západ slunce nebo jako vlnící se lán obilí.“³¹ V těchto případech prý samy percepční vlastnosti předmětu dostačují k tomu, abychom určili jeho správnou kategorii. V takovém případě si plně vystačíme s Waltonovou první podmínkou, míní Carlson.³² Situace je složitější, pokud samotné percepční vlastnosti dovolují vnímat přírodu jako člena dvou nebo více kategorií, přičemž všechna tato zařazení se jeví jako srovnatelně oprávněná. Tato nerozhodnutelnost může být vysvětlována jako důsledek toho, že příroda nemá autora, nehodí se na ni kulturní popis umění a nespadá do kategorií umění – tak uvažoval i Walton, tvrdí Carlson. Tento nedostatek však může být snadno vyrovnán, protože příroda sice nemá autora, který by ji řadil do určité kategorie, ani nezapadá do kategorií umění, ale bez ohledu na to pro ni máme dostatek vlastních kategorií, stejně jako disponujeme dostatečnými znalostmi k tomu, abychom určili, která z těchto kategorií je pro daný případ správná.

Lidská výroba totiž není klíčem nutným k určení správné kategorie. Přírodu sice nevytváříme (aspoň ne ve stejném smyslu jako umění), ale objevujeme ji, stejně jako objevujeme i správné kategorie pro její vnímání: „Objevíme velryby a následně přijdeme na to, že navzdory svým trochu matoucím percepčním vlastnostem jsou to ve skutečnosti savci, nikoli ryby.“³³ Fakt, že velryby nejsou výtvorem člověka, tomuto určení nijak nebrání.³⁴ Toto určení správné kategorie je navíc správné i mimo estetický kontext (tedy v kontextu přírodních věd, z hlediska vědy), argumentuje Carlson.

Pokud skutečně existuje zásadní rozdíl mezi kategorizací přírody a kategorizací lidských výtvorů (přesněji umění), měl by se vyjevit v situaci, kdy hledáme správnou kategorii pro předmět (Carlson jako příklad uvádí člověkem uměle vytvořenou krajinu, která je na pohled nerozlišitelná od své přírodní předlohy), jehož percepční vlastnosti samy o sobě jednoznačně nenasvědčují na lidský, nebo naopak na přírodní původ. Carlson předznamenává, že i v tomto obtížném případě je správné vnímat krajinu jako to, čím skutečně je (tedy jako artefakt), bez ohledu na to, že se samotnému vnímání prezentuje jako přírodní scénérie.³⁵ K tomu uvádí dva argumenty.

Za prvé Carlson podotýká, že předmět obvykle nevnímáme čistě po jeho percepční stránce,³⁶ ale ve spojitosti s určitým popisem, který typicky zachycuje historii předmětu (např. že byl pečlivě a umně vypracován člověkem, nebo naopak že byl formován přírodními vlivy).³⁷ Tyto popisy jsou pro estetické oceňování přírody jistě významné, protože mají vliv

³⁰ Tato jeho formulace – že můžeme *určit*, která kategorie je pro ten který přírodní předmět správná – se moc dobře neslučuje s jeho pozdějším náhledem, že „kategorie přírody objevujeme, stejně jako přírodu samu“ (tamtéž, str. 21).

³¹ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 20.

³² Ve skutečnosti tady percepční vlastnosti dostačují jenom k tomu, abychom některé kategorie rovnou vyloučili jako nesprávné. K určení správné kategorie nedostačují už proto, že Carlson zatím nevysvětlil, v čem správnost kategorie spočívá.

³³ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 21.

³⁴ Emily Bradyová v souvislosti s tímto příkladem poukazuje na to, že ve skutečnosti není analogický s oceňováním uměleckých děl v rámci uměleckých kategorií podle Waltona, protože v tomto případě se jedná o „obecnou kategorii,“ zatímco správné oceňování podle Waltona „zahrnuje specifitější poznatky než pouhou schopnost identifikovat umělecké dílo jako malbu a ne jako sochu.“ (Viz Emily Brady, „Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 140.)

³⁵ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 22.

³⁶ Carlson takové čistě „formální“ vnímání sice uvádí jako možnost, má k němu ale jisté výhrady.

³⁷ Faktickou nevyhnutelnost zakoušení přírody ve spojitosti s nějakým jejím popisem Carlson rozebírá a dokazuje mj. v knize *Aesthetics and the environment: the appreciation of nature, art and architecture*, str. 28-38.

na to, jaké estetické vlastnosti v přírodě rozpoznáme a budeme oceňovat. Percepční vlastnosti pak navíc oceňujeme „jako něco, díky čemu jsou tyto popisy pravdivé.“³⁸ Pravdivý popis, který se vztahuje na přírodní krajinu, se pak vylučuje s pravdivým popisem krajiny uměle vytvořené. Pokud tedy estetické hodnocení zahrnuje i ocenění pravdivosti popisu, určení pravdivého popisu – tedy správné kategorie – je esteticky relevantní. Ve správném estetickém hodnocení pak podle Carlsona hodnotíme jednak percepční vlastnosti pod správným popisem, jednak sám fakt, že tento popis je správný.³⁹ Naopak v nesprávném estetickém hodnocení oceníme sice percepční vlastnosti pod nějakým (nesprávným) popisem, ale nikoli už fakt, že tento popis je pravdivý. Dochází tak jednak k estetickému klamu („aesthetic deception“), jednak k estetickému opomenutí („aesthetic omission“). Takové oceňování je „chatrnou a zavádějící kontemplací“⁴⁰, protože odvádí vnímatele od skutečné povahy oceňovaného a navíc jí neustále hrozí zánik plynoucí ze zjištění pravé povahy věci. Pokud věříme, že takové estetické oceňování je založené na pravdě, naše přesvědčení je falešné, což estetické hodnotě také nijak nepřidává, naznačuje Carlson. Z těchto důvodů je nutné udržovat v estetickém soudu distinkci mezi zdánlivým a skutečným, tedy určit objektivně správnou kategorii i v případech, kdy se v tomto určení nemůžeme spolehnout na pouhé percepční vlastnosti oceňovaného.⁴¹

Rozlišení zdánlivého a skutečného je pro Carlsona důležitým motivem nejen v tomto článku, ale obecně ve všech jeho úvahách. Toto rozlišení se promítá i o do Carlsonovy definice pojmu „přírodního prostředí“, který je klíčový pro celé jeho uvažování o estetice přírody.⁴² V rámci této definice se vymezuje proti směšování přírodního prostředí s krajinou ve smyslu scénérie či krajinomalby, které je podle jeho názoru zdrojem nesprávného estetického ocenění přírodního prostředí.⁴³ Směšovat aktuální krajinu s krajinomalbou znamená přistupovat k aktuální krajině (přírodnímu prostředí) stejně, jako by to byla krajinomalba, což se projeví především v nevhodné „aspektaci“, tedy v zaměření pozornosti na ty vlastnosti aktuální krajiny, které nejsou specifické pro ni samotnou, ale pro její zobrazení. Stejně jako v jiných Carlsonových úvahách je i tady jeho hlavní výtkou to, že takový přístup neumožňuje aktuální krajinu esteticky ocenit správně, tedy jako to, čím skutečně je, se zaměřením na její osobité rysy, protože model krajinomalby ji zásadním způsobem zkresluje. Krajinomalba je tady chápána jako něco zdánlivého a neskutečného, co se jako stereotyp přejatý ze zkušenosti s uměním vnucuje i při oceňování krajiny (přírody) a brání nám rozeznat její skutečné, objektivní vlastnosti.⁴⁴

tady ukazuje, že bez základního popisu např. krajiny se v estetickém oceňování neobejdeme už proto, že percepční materiál nedokážeme nijak neorganizovat a nečlenit do dílčích útvarů.

³⁸ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 23.

³⁹ Tamtéž, str. 22.

⁴⁰ Tamtéž, str. 23.

⁴¹ Touto myšlenkou se zabývá také C. Fosterová. Na rozdíl od Carlsona se však nedomnívá, že by posun či změna v informacích o oceňovaném předmětu musela mít nutně za následek estetické přehodnocení, viz Cheryl Foster, „Aesthetic Disillusionment: Environment,“ str. 206. Nutno však podotknout, že Fosterová se v tomto článku soustředí spíše na etické poznatky o přírodě a jejich vztah k její estetické hodnotě. Vztah mezi environmentální etikou a estetikou Carlson sice také uvažuje, ne však přímo v této souvislosti.

⁴² Ta se objevuje nejvýše v kapitole Aesthetic Appreciation and the Natural Environment v knize Carlson, Allen: *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. Columbia University Press, New York 2008.

⁴³ Carlson, Allen: *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 28.

⁴⁴ Paradoxní a pro Carlsonovy úvahy typické však je, že jeho snaha „očistit přírodu od umění“ je neustále mařena tím, že estetické oceňování umění je chápáno jako prototyp estetického oceňování vůbec. Jen několik odstavců poté, co se v textu vymezuje proti oceňování přírody po vzoru uměleckého předmětu nebo krajinomalby, Carlson v reakci na Deweyho odmítá neinformované oceňování přírody jako „příliš vzdálené od estetického oceňování umění, než aby si zasloužilo označení *estetický* nebo vůbec označení *oceňování*“, viz *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 49.

Carlson pokračuje poukazem na různé „popisy“ (*descriptions*, v jiných textech je Carlson pojímá jako „příběhy“⁴⁵), v jejichž světle je třeba krajinu vnímat, jestliže se nespokojíme s čistě formalistickým přístupem, což je podle Carlsona víc než záhodno.⁴⁶ Jestliže nejsme v estetických soudech o přírodě odkázáni na pouhé percepční vlastnosti a máme potřebné prostředky (tj. především relevantní informace), můžeme odlišit zdánlivé od skutečného, a právě pomocí kontrastu zdánlivého a skutečného je možné odlišit objektivně správnou kategorii přírody od nesprávné. Možnost takového určení objektivní kategorie podle Carlsona dokazuje možnost objektivních estetických soudů o přírodě, takže dosavadní argumenty považuje Carlson za dostatečně silné na to, abychom na jejich základě odmítli relativistické pojetí oceňování přírody. Navržený postup nás uchrání „rozličných estetických opomenutí a klamů“⁴⁷, které hrozí těm, kdo v oceňování přírody prosazují estetický relativismus.

Druhý argument se opírá o předpokládané pojitko mezi soudy estetickými a etickými.⁴⁸ Protože estetické soudy o přírodě mají výrazný dopad na ekologický a environmentalistický pohled na ni, je nanejvýš vhodné usilovat v estetickém oceňování o co nejvyšší „pravdivost“ – tj. esteticky oceňovat přírodu jako to, čím skutečně je. Tento argument sice nijak nedokazuje oprávněnost odmítnutí relativistického pojetí estetického oceňování přírody, rozhodně však ukazuje nezanedbatelné etické přednosti objektivistického přístupu, domnívá se Carlson.⁴⁹

Na závěr Carlson poznamenává, že takto pojaté estetické oceňování přírody je ukotveno v kulturním kontextu (popisu), stejně jako estetické oceňování umění. Rozdíl mezi nimi spočívá pouze v důrazu, který se pohybuje od umělecké kritiky a historie umění (v případě oceňování umění) k přírodním vědám (v případě oceňování přírody). Tyto zdroje informací a popisů uplatňujeme především tehdy, když se snažíme o to, aby naše ocenění bylo na „hlubší úrovni“⁵⁰, na níž můžeme určit, zda jsou naše estetické soudy pravdivé a proč. Kromě těchto teoretických znalostí potřebujeme v estetickém oceňování přírody i zkušenost přírodovědce, kterou prokázali osobnosti jako například John Ruskin, John James Audubon nebo Aldo Leopold.⁵¹

⁴⁵ Viz např. Allen Carlson, „Landscape and Literature“, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, str. 216-240.

⁴⁶ Carlson poukazuje na relativní nedůležitost formálních vlastností v estetickém oceňování přírody např. v kapitole „Understanding and Aesthetic Experience“ v knize *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, kde píše výslovně, že „formální kvality mají relativně málo prostoru i významu“ v estetickém oceňování přírody, viz str. 38. O několik stran dále (str. 51) vysvětluje, že poznatky o přírodě jsou nutné vůbec k tomu, aby zkušenost s ní byla estetickou, protože přírodnímu prostředí chybí vodítka k určení „středů estetické významnosti“, které do uměleckého díla vkládá jeho autor. Viz také jeho článek „Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge“, kde píše výslovně, že „pro oceňování přírody vyžaduje znalost přírodního světa“ (str. 393).

⁴⁷ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“, str. 23.

⁴⁸ Podobnou myšlenkou se zabývá též C. Fosterová v již zmiňovaném eseji, kde na Carlsona přímo reaguje. Fosterová zde v návaznosti na úvahy Mary Mothersillové spojuje estetickou hodnotu s hodnotou života a poukazuje na to, že „artefakty, které jsou vyslovené v rozporu se životem, by měly přestat vzbuzovat potěšení, jakmile je tato jejich povaha odhalena“, a to zvláště v někom, „kdo má rozvinutý smysl pro životní priority.“ Viz Cheryl Foster, „Aesthetic Disillusionment: Environment“, *Ethics, Art*, str. 212. Podobně uvažuje i o přírodě. Její stanoviska se v zásadě shodují s Carlsonovými, Fosterová však poukazuje na to, že možné konflikty mezi etickým a estetickým souzením jsou spíše otázkou hodnot než poznání.

⁴⁹ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“, str. 24.

⁵⁰ Tamtéž, str. 25.

⁵¹ Okruh mimo-smyslových informací, které je třeba do estetického oceňování přírody zapojit, Carlson vymezuje v rámci otázky estetické relevance. Informace mají být do estetického oceňování zapojovány pouze pokud je to nutné, čili pokud odráží to, čím oceňovaný předmět je a jaký je. To splňují především informace z oborů přírodních věd, které zachycují „historii“ (vznik a dosavadní vývoj) oceňované přírody. V některých případech, např. u architektury, je třeba zohlednit i funkci nebo účel, jemuž má oceňované sloužit. Viz Allen Carlson, *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 133.

Carlson v uvedeném článku tedy dospěl k závěru, že estetický soud o přírodě může být navzdory Waltonovým úvahám objektivní v tom smyslu, že v něm oceňujeme ty estetické vlastnosti, které příroda skutečně má. Základem k určení objektivních estetických vlastností přírody jsou jednak její percepční vlastnosti, jednak různé druhy kategorií, do nichž daná přírodnina objektivně patří. K určení těchto kategorií využíváme celou řadu poznatků z oblasti přírodních věd i běžné každodenní praxe, stejně jako veškerou svou dosavadní zkušenost s relevantními kategoriemi. Když nalezneme objektivně správnou kategorii pro vnímání přírody, máme možnost správně rozpoznat její estetické vlastnosti a patřičně je esteticky ocenit. V tomto shrnutí Carlsonova závěru se objevuje několik pojmů, které je třeba vyjasnit. O to se pokusíme v následující části.

1.3 Pojmové uchopení problému: objektivní estetický soud

Pravdivost estetického oceňování přírody Carlson zachycuje pojmem „objektivní estetický soud,“ kolem něhož se pohybují celé jeho úvahy. Nejprve je tedy třeba vyjasnit, co pro Carlsona znamená tento pojem, přesněji řečeno jak chápe objektivitu estetického soudu, o níž a naopak jaký estetický soud za objektivní nepovažuje. Objektivní estetický soud je totiž v článku popsán řadou přívlastků, které nejsou nijak ukotveny v estetickém diskursu. Kromě přívlastku „objektivní“ Carlson v souvislosti s objektivním estetickým soudem užívá i výrazů „pravdivý“, „správný“ nebo „patřičný“ a na druhé straně neobjektivní estetický soud zase opisuje jako „falešný“, „chatrný“ a „zavádějící“.⁵² Různost těchto přívlastků se objevuje nejhojněji v úvodní části článku, kde Carlson nastiňuje předmět svého zkoumání a odkazuje především ke všeobecné zkušenosti. Tato počáteční pojmová nejednotnost však panuje i v pokročilejších částech, v ne zcela vyjasněné spojitosti s objektivitou estetického soudu o přírodě (dalo by se říci, že všechny tyto charakteristiky s ní splývají), aniž by Carlson odlišil jedno od druhého. Rozhodujícím kritériem pro rozlišení mezi objektivním a „relativním“ soudem o přírodě je otázka, zda v tomto estetickém soudu oceňujeme ty estetické vlastnosti, které příroda skutečně má (v tom Carlson navazuje na Waltona⁵³). Všechny ostatní přívlastky, které Carlson s objektivitou spojuje, je nejspíš třeba chápat v tomto smyslu. Estetické soudy o přírodě jsou tedy podle Carlsona objektivní (pravdivé, správné, patřičné), jestliže na základě pravdivých vědeckých informací o oceňovaném objektu určíme správnou praktickou nebo vědeckou kategorii, do níž přírodní předmět náleží, a v rámci této kategorie jej potom oceňujeme tak, jak náleží.

Tato pojmová nejednotnost a nejednoznačnost je podle mého názoru slabinou Carlsonova eseje. Ačkoli z textu můžeme vyrozumět, že všechny přívlastky jako „správný“, „patřičný“ a „pravdivý“ se sbíhají v „objektivním estetickém soudu o přírodě“, nelze přehlédnout, že tato pojmová nejednotnost ubírá Carlsonově argumentaci na přehlednosti. Navíc Carlson přejímá tyto pojmy z běžné mluvy, nelze od nich tedy očekávat jemnost a vytříbenost, s níž se setkáváme ve vědeckém diskursu nebo v umělecké kritice. Předmětem eseje je v prvním plánu objektivita estetických soudů o přírodě (již podle názvu eseje), další pojmy (pravdivost, patřičnost, správnost...) se objevují v různých souvislostech s objektivitou, jejich vztah však není nijak upřesněn, je naopak pojímán neproblematicky. Nejasné vymezení těchto pojmů a jejich vzájemných vztahů má podle mého názoru nepříznivý dopad na Carlsonovy závěry o objektivitě estetických soudů o přírodě, a to především v tom směru, že zastírá rozlišení mezi vědeckou objektivitou a objektivitou estetických soudů.

⁵² Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 15.

⁵³ Kendall L. Walton, „Categories of Art,“ str. 364.

Carlson zjednodušeně řečeno tvrdí, že vědecky správné zařazení přírody (přírodního předmětu) do vědecké kategorie napomáhá objektivitě estetického soudu o ní, zcela však přehlíží rozlišení mezi objektivitou jako vlastností estetického soudu a objektivitou vědeckého bádání. Na druhé straně mluví také o pravdivosti a falešnosti tohoto soudu, a můžeme předpokládat, že užší význam těchto pojmů přejímá od Waltona, z něž vychází i v řadě dalších stanovisek. Zapomíná však na to, že Walton tyto pojmy používá v kontextu umělecké kritiky, tedy interpretace uměleckých děl. Tady samozřejmě můžeme mluvit o pravdivosti i falešnosti, ale významy, jakých tyto pojmy mohou nabývat v kontextu umění, budou možná značně odlišné od těch, které s nimi spojují přírodní vědci nebo na druhé straně estetici přírody. Zatímco umělecká díla je možné vykládat jako lidská „sdělení“ zvláštního druhu, kterým jejich autor vtisknul nějaký význam, a diskutovat pak o pravdivosti nebo nepravdivosti výkladu sdělení, přírodu takto většinou nepojímáme.⁵⁴ Rozhodně ji tak nepojímá Carlson, který se naopak vymezuje proti přenášení stereotypů z „lidského světa“ do estetického oceňování přírody. Dále je třeba vzít v úvahu, že Carlson není první, kdo pojmy pravdivosti a falešnosti vnáší do úvah o estetickém oceňování přírody. Například R. W. Hepburn s těmito pojmy nejen pracuje, ale navíc poukazuje na jejich dosavadní neukotvenost v estetickém diskursu o přírodě a na nutnost vymezit jejich význam pro estetiku přírody, aby mělo smysl je v estetickém bádání dále používat.⁵⁵ Carlson se o tomto problému vůbec nezmiňuje, a ačkoli na Hepburna odkazuje,⁵⁶ jeho pojetí pravdivosti a falešnosti nijak nerozebírá ani nebere v potaz ve svých vlastních úvahách. Pokud by se vůči Hepburnovu přístupu aspoň rámcově vymezil, možná by to přispělo k vyjasnění jeho vlastních úvah. O takové srovnání se v této práci pokusíme my.

1.4 Ukotvení pravdivosti v estetickém oceňování

Carlsonovy úvahy naznačují, že pravdivost – chápána u něj jako objektivita estetického soudu – je charakteristika, která se vztahuje na estetický soud jako celek. Estetické oceňování může být buď jednoznačně objektivní, nebo naopak zavádějící a nepodložené. Tyto jeho vlastnosti závisejí pouze na tom, jaké poznatky do estetického oceňování zapojíme, respektive nakolik jsou tyto poznatky adekvátní vzhledem k předmětu oceňování a nakolik jsou vědecky platné. Za pozornost však v tomto ohledu stojí fakt, že Carlson ve svých úvahách vychází ze srovnání dvou estetických soudů o přírodě (o americkém pohoří Grand Teton), z nichž jeden prezentuje jako „přiměřený, správný, nebo prostě pravdivý“, zatímco druhý právě naopak.⁵⁷ Výchozím bodem pro veškeré další úvahy je tedy srovnání dvou soudů o tomtéž, které natolik odlišné, až se zdají být neslučitelné. Z formulace tohoto srovnání i z Carlsonova následujícího komentáře vysvítá, že jmenované vlastnosti (přiměřenost, správnost, pravdivost a jejich protiklady) považuje za zcela jednoznačné charakteristiky daného estetického soudu, které se na něj vztahují absolutně.⁵⁸ Stále však platí, že je nejzřetelněji vnímáme ve vzájemném srovnání.

Carlson tedy vychází ze srovnání dvou estetických soudů o přírodě, v němž nahlížíme jeden soud jako pravdivý (o objektivitě tady zatím nemluví) a druhý jako nepravdivý. Ve světle tohoto srovnání se rozdíl jeví jako nepochybný. V dalších úvahách však Carlson toto jednoznačné srovnání opouští a místo něj nabízí dvojice estetických soudů, kde rozlišení mezi pravdivým a nepravdivým zdaleka není tak jednoznačné a nenabízí se tak samovolně.

⁵⁴ Na tento rozdíl mezi přírodou a uměním poukazuje Emily Bradyová: „V umění se snažíme najít v díle smysl a odhalit významy, které dílo má.“ Naproti tomu „krajiny žádný inherentní význam nemají,“ a proto „do nich význam vnášíme nebo jim jej připisujeme prostřednictvím kulturních rámců.“ Viz Emily Brady, „Interpreting Environments,“ str. 3.

⁵⁵ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 11.

⁵⁶ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 19.

⁵⁷ Tamtéž, str. 15.

⁵⁸ Tamtéž.

Například dvě různá estetická posouzení malého slona, což je příklad, který Carlson přejímá od Waltona,⁵⁹ nevyjevují svou „pravdivostní hodnotu“ tak snadno jako dva soudy o Grand Teton. U Waltona nás to nemůže zarazit, protože Walton popírá, že by se v tomto případě dalo o pravdivosti rozhodnout, Carlson však v dalších úvahách naznačuje, že takové rozhodnutí možné je, a to – v tomto případě – dokonce na základě pouhých percepčních vlastností onoho slona.⁶⁰ I na tomto místě Carlson využívá srovnání, tentokrát vedle sebe však staví estetický soud ukotvený v kategorii, pro níž jsou mnohé percepční vlastnosti malého slona standardní (tj. kategorie slonů) a na druhé straně estetický soud zasazený do kategorie, pro níž má malý slon relativně málo standardních percepčních vlastností (kategorie myši nebo hor).⁶¹ Takto rozdílné kategorie posuzování musí mít samozřejmě za následek výrazné rozdíly v estetickém hodnocení, pokud vůbec je možné, aby někdo esteticky oceňoval slona v kategorii lánu obilí. Každopádně jde o zcela jiný případ, než jaký nastiňuje Walton. Ten na rozdíl od Carlsona uvažuje o dvou kategoriích, které jsou pro malého slona srovnatelně přípustné a proto je obtížné rozhodnout, která z nich je pro estetické oceňování ta správná.⁶² V takové situaci není rozhodnutí o správnosti či nesprávnosti kategorie zdaleka tak snadné, jako bylo u Carlsona. Pokud by měl Carlson rozhodnout o tom, který z těchto dvou soudů je správný, jistě by sáhl k vědeckým kategoriím a začal místo percepčních vlastností slona hodnotit, zda splňuje vědecká kritéria k tomu, aby se zařadil do kategorie slonů, nebo naopak do kategorie mini-slonů. Tento druh pravdivosti je však stěží srovnatelný s tou, kterou tušíme v soudu „Grand Teton je majestátní“. Totéž se týká i dalších příkladů, které Carlson uvádí - obnaženého mořského dna a člověkem vytvořené krajiny. Navíc si nelze nevšimnout, že pravdivost estetického soudu Carlson nakonec nepředstavuje jako vlastnost, která o estetickém soudu platí absolutně, bez ohledu na to, zda jej srovnáváme se soudem nepravdivým.⁶³ Výchozí příklad s estetickým oceňováním pohoří Grand Teton, který se zdá zcela očividně dokazovat možnost rozlišení mezi pravdivým a nepravdivým v estetickém posuzování přírody, tedy ve skutečnosti svědčí o něčem jiném, než co Carlson nakonec dokazuje.

1.5 Myšlenková složka

Pojem „myšlenková složka“ Carlson přímo nepoužívá, z jeho úvah o oceňování přírody v rámci správných kategorií však vyplývá, že v oceňování musíme brát v potaz určité kategorie nebo jinak řečeno popisy toho, co oceňujeme. Nejde jen o to, že tato složka může podle Carlsona zajistit estetickým soudům objektivitu. Omezení se na pouhé „formální kvality“, tedy na čistě percepční stránku oceňovaného předmětu je podle Carlsona de facto nemožné.⁶⁴ Pokud bychom tedy chápali pojem myšlenkové složky natolik obecně, aby zahrnoval veškerou konceptualizaci, dalo by se říci, že Carlsonovo pojetí estetického oceňování přírody zahrnuje myšlenkovou složku jako svou konstitutivní součást.

V popředí Carlsonových úvah však stojí otázka, čím se vyznačuje estetické oceňování jako takové. Středem jeho zájmu jsou charakteristiky *patříčného* estetického oceňování přírody, motiv myšlenkové složky tedy musíme nahlížet především ve vztahu k němu. Z Carlsonových úvah je patrné, že kategorie, popisy či konceptuální rámce, které do estetického oceňování zapojíme, mají pro jeho patřičnost zásadní význam. Patřičnost estetického oceňování a s ním spojenou objektivitu estetických soudů totiž Carlson odvozuje

⁵⁹ Tamtéž, str. 19.

⁶⁰ Tamtéž, str. 21.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Kendall L. Walton, „Categories of Art,“ str. 350-351.

⁶³ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 23.

⁶⁴ Viz Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*, str. 28-40.

od obsahu myšlenkové složky, kterou skrze konceptualizaci do estetického oceňování vneseme. Zjednodušeně řečeno, pokud myšlenková složka zahrnuje objektivně platné poznatky a představy o oceňovaném, toto estetické oceňování bude pravděpodobně objektivní.

Pro objektivitu estetických soudů jsou důležité především správně zvolené kategorie. Jedná se o objektivně správné kategorie, do nichž můžeme přírodu zařadit a v tomto rámci ji pak objektivně esteticky oceňovat. V Carlsonových úvahách jsou kategorie chápány de facto jako „popisy“ všeho, s čím se v životě setkáváme a o čem jsme schopni uvažovat. Jakkoli Carlson navazuje na Waltona, který pracuje s pojmem uměleckých kategorií,⁶⁵ Carlson výslovně odmítá myšlenku, že by do těchto kategorií umění (a kulturních kategorií tohoto druhu obecně) mohla spadat i příroda.⁶⁶ Právě fakt, že příroda na první pohled nespadá do stejných kulturních kategorií jako umění, je podle Carlsona důvodem, proč někteří estetikové navrhnou „rozdvojený pohled na estetické soudy“,⁶⁷ tedy objektivistický přístup k estetickému oceňování umění a naopak relativismus v estetice přírody. Chce-li Carlson navrhnout jednotné pojetí objektivního estetického soudu, které by zahrnovalo jak umění, tak přírodu,⁶⁸ musí buď dokázat, že kulturní popisy jsou uplatnitelné stejně dobře v umění i v přírodě, nebo ukázat, že estetické soudy o přírodě mohou být objektivní navzdory tomu, že v nich nemůžeme uplatnit tytéž kulturní popisy, které uplatňujeme v estetickém oceňování umění, tedy že objektivita estetických soudů není dána tím, že to, co esteticky oceňujeme, oceňujeme v rámci kulturních kategorií tohoto druhu. Carlson se vydává druhou cestou. Předpoklad, že estetické oceňování se musí odehrávat v rámci nějaké kategorie, aby bylo možné uvažovat o jeho objektivnosti, u něj zůstává nevysloven.⁶⁹ Nejprve ukazuje, že adekvátní kategorie pro vnímání přírody vůbec existují, poté ukazuje, že některé z nich jsou pro danou část přírody objektivní a že můžeme určit, které z nich to jsou. Možnost uvažovat kategorie, v nichž můžeme přírodu esteticky oceňovat, Carlson dokazuje pomocí analogie s kategoriemi umění. Úlohu kategorií v estetickém hodnocení spatřuje Carlson především v tom, že vymezují okruh poznatků, které jsou v dané situaci esteticky relevantní. To, že příroda nezapadá do kulturních kategorií umění, ještě neznamená, že o přírodě nic nevíme,⁷⁰ tedy že nemáme k dispozici kategorie, které budou tyto poznatky členit a které budeme moci zapojit do estetického oceňování obdobným způsobem, jakým využíváme kulturní kategorie v oceňování umění. Kategorie přírody sice nevytváříme stejným způsobem, jakým tvoříme kategorie umění, ale objevujeme je obdobně, jako objevujeme přírodu samu, tvrdí Carlson.⁷¹

Nyní zbývá vysvětlit, proč podle Carlsona můžeme některé z kategorií přírody uvažovat jako správné (tedy objektivní) a jako takové je zapojovat i do estetického oceňování. I tady Carlson využívá analogii. Hned na prvním místě zdůrazňuje, že lidský původ (*human production*⁷²) „není jediným klíčem k určení správnosti kategorie“.⁷³ Koneckonců ani v určování správné kategorie umění a jeho následném estetickém oceňování se ve Waltonově

⁶⁵ Viz Kendall L. Walton, „Categories of Art.“

⁶⁶ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 18.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 17.

⁶⁹ Vzhledem k tomu, že pojem kategorií Carlson pojímá velmi obecně, je však téměř nepředstavitelné, že bychom mohli cokoli esteticky oceňovat, aniž bychom to přitom vnímali v rámci nějaké kategorie. Carlson se však příliš nezabývá vztahem mezi kategoriemi a objektivitou. Z jiných jeho úvah vysvítá, že objektivitu estetických soudů o přírodě neodvozuje z kategorií samotných, ale z toho, že jsou známé většině lidí a že je možné v tomto ohledu očekávat všeobecnou shodu.

⁷⁰ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 21.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Tamtéž.

náhledu neopíráme pouze o údaje (často pouze domnělé) o autorovi a jeho úmyslech. K určení správné kategorie ale také k tomu, aby vůbec bylo možné uvažovat o správných kategoriích, je nutný určitý základ tvořený mj. jazykem a korpusem vědeckých poznatků o umění a o světě vůbec, v němž může být jakýkoli systém kategorií ukotven. V estetickém oceňování umění stojí v prvním plánu samozřejmě systematizace uměleckých druhů, směrů apod., přesto i tady bereme v potaz i jiné, nejen vysloveně umělecké kategorie. V estetickém oceňování umění tak mohou přijít ke slovu třeba i kategorie přírodních věd. Carlson na tuto šíři a různost kategorií zapojených v estetickém oceňování umění nepoukazuje, poukazuje však na oblast přírodních věd, kterou v estetickém oceňování přírody můžeme využít k tomu, abychom zaručili objektivitu estetickým soudům o přírodě. Od přírodních věd se primárně očekává, že budou „odhalovat pravdu“ o přírodě. Sestavují systémy kategorií, v nichž je tato „pravda“ zachycena tím způsobem, že každý přírodní předmět či jev můžeme zařadit jen do některých kategorií, do nichž tento jev nebo předmět „objektivně“ náleží. Obdobný přístup můžeme uplatnit i v estetickém oceňování přírody. Přírodní jev můžeme na základě svých poznatků z oblasti přírodních věd zařadit do kategorie nebo kategorií, kam z vědeckého hlediska správně (tj. objektivně) náleží. V rámci této kategorie můžeme nahlédnout vlastnosti, které daný přírodní předmět nebo jev skutečně (tj. objektivně) má, a správně je esteticky ocenit. Vědecké poznatky o přírodě vytvářejí její vědecký popis, který je považován za objektivní a tím zaručuje objektivitu i estetickým soudům, v nichž se uplatňuje.

Objektivní estetické soudy o přírodě se tedy do značné míry opírají o vědecky platné, objektivní poznatky o ní, které se promítají do vědeckých popisů přírody a do systémů kategorií, jimiž ji uchopujeme. Tento vědecký popis, který zaručuje estetickým soudům objektivitu, však není jedinou vrstvou popisu, kterou v estetickém oceňování přírody uplatňujeme. Přírodovědecký popis je podle Carlsona vlastně detailnějším a propracovanějším prohloubením „praktického“ popisu prostředí, který formujeme pomocí selského rozumu (*common sense*) za účelem základní orientace a přežití v něm.⁷⁴ Stejně jako vědecký popis má i popis praktický své kategorie, jejichž příkladem může být třeba „strom“, „hora“ nebo „nebe“ a podobné obecné pojmy, s nimiž běžně pracujeme v každodenním životě.⁷⁵ K jejich určování a rozeznávání jistě nepotřebujeme žádné skutečně odborné znalosti, protože je užíváme při běžné, jakoby mimovolné orientaci ve světě.⁷⁶ Ve srovnání s kategoriemi vědy jsou tyto kategorie obvykle širší a vágněji vymezené, na druhou stranu jsou však ve srovnání s vědeckými kategoriemi pevněji zařité a obecněji známé. Pokud vůbec můžeme považovat tyto kategorie a popisy na nich postavené za objektivní, pak je zřejmé, že takto chápaná objektivita se bude v mnoha ohledech lišit od té, kterou stanovuje věda. Praktické kategorie se nemohou srovnávat s vědeckými kategoriemi co do přesnosti a jemnosti rozlišení, na druhé straně jsou však pevněji ukotvené v praxi a všeobecněji rozšířené v jazyce. Ve srovnání s kategoriemi vědy budou tedy „objektivnější“ co do všeobecné obeznámenosti, ale na druhou stranu méně objektivní co do přesnosti. Carlson opakovaně poukazuje na to, že bez tohoto praktického popisu se v estetickém oceňování vlastně neobejdeme,⁷⁷ a to nejen v oceňování přírody. Z dalších úvah však vyplyne, že právě tyto ne-

⁷⁴ Allen Carlson, *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 112.

⁷⁵ Emily Bradyová má na rozdíl od Carlsona za to, že právě taková rovina poznání by se měla v estetické interpretaci environmentu uplatnit, pokud má být tato interpretace skutečně estetická. Bradyová předpokládá, že pokud se „posouváme k více kognitivním zdrojům interpretace, vzdalujeme se tím zároveň od estetického.“ Viz Emily Brady, „Interpreting Environments,“ str. 6-7.

⁷⁶ Emily Bradyová na téma určování takových kategorií poznamenává, že Carlson tímto vlastně „minimalizuje své požadavky na poznání takovým způsobem, že přestává být účelné pro určování těch kategorií, o které mu jde. Pokud všechno, co je potřeba k patřičnému oceňování, je mít pojem pro daný předmět, pak toto poznání nemůže splnit to, co od něj Carlson očekává.“ Viz Emily Brady, „Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 140.

⁷⁷ Allen Carlson, *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 111-112.

vědecké kategorie nás mohou svést k interpretaci přírody, která je nesprávná v tom smyslu, že umožňuje oceňovat přírodní jev ne jako to, čím skutečně je, ale jako něco, čím se pouze zdá být.⁷⁸ V takových situacích se praktický popis s vědeckým popisem neshoduje nebo neposkytuje dostatečně jemné rozlišení k tomu, aby splňoval kritéria vědecké objektivnosti. Dochází k tomu především tehdy, když je možné na základě povrchního, neinformovaného náhledu oceňované zařadit do několika různých kategorií zároveň, aniž by se dalo určit, která z nich je objektivní.⁷⁹ Za těchto okolností můžeme daný přírodní předmět snadno zaměnit za něco, čím ve skutečnosti není, na základě některých jeho vlastností, které jsou sice snadno rozeznatelné a většinou smyslům přístupné, avšak pro určení správné kategorie (tedy toho, čím tento předmět skutečně je) nejsou rozhodující nebo dostačující. V již zmiňovaném příkladu estetického oceňování velryby se tento rozpor vyjevuje jasně: očima laika může být velryba nahlížena jako ryba, ačkoli „ve skutečnosti“ - tj. podle vědecky platného a tedy objektivního popisu – se jedná o savce. K určení objektivní kategorie v této situaci potřebujeme další, jakoby upřesňující informace, a ty nám poskytne věda. V takovém a podobných případech má vědecký popis jednoznačně přednost před laickým, ačkoli celkově je uplatnitelnost vědeckého popisu ve srovnání s laickým omezenější, protože závisí na rozsahu vědomostí konkrétního vnímatele.

Vztah mezi vědeckou a praktickou rovinou popisu tedy není zcela jednoznačný. Carlson uvažuje tak, že laický popis založený na praktických kategoriích je jakousi základní vrstvou, na níž můžeme navázat vrstvou jemněji rozlišených, sofistikovanějších kategorií přírodních věd.⁸⁰ Toto rozlišení podle stupně přesnosti však není vždy tak jednoznačné, protože popisy se od sebe liší především v účelu, pro nějž byly vytvořeny, takže laický popis – přestože v mnoha ohledech je méně precizní než popis vědecký – může zachycovat některé nuance, které vědecký popis nezahrnuje. Carlson také neproblematicky předpokládá, že tyto dvě roviny popisu jsou vzájemně v souladu co do své „pravdivostní hodnoty“, ačkoli každý z těchto popisů může být objektivní svým specifickým způsobem. Přesto však jedna z těchto rovin popisu neprotiřečí druhé takovým způsobem, jakým se střetávají např. vědecká kategorizace s mytologickou. Vědecký popis totiž stejně jako popis laický zachycuje to, co je považováno za „skutečné“, zatímco náboženské, symbolické nebo mytologické výklady přírody nejsou obecně považovány za realistické popisy.⁸¹ I mezi popisem laickým a vědeckým sice může dojít k nesouladu mezi zdánlivým a skutečným, jak jsme viděli na příkladu oceňování velryb, takové střety však vyplývají z dílčích rozdílů mezi těmito dvěma popisy, které jsme uvedli výše. Na rozdíl od toho např. umělecký nebo symbolický popis krajiny se od popisu vědeckého a laického liší v tom, že se podle všeobecného přesvědčení nepokouší být věrné skutečnosti, ale naopak zachycují něco, co je všeobecně považováno za neskutečné.

Problematické různých způsobů „čtení“ přírody se Carlson podrobněji věnuje v rámci otázky, jak by měla vypadat správná průprava k estetickému oceňování krajiny.⁸² Rozlišuje

⁷⁸ V tomto článku Carlson na nedostatečnost praktických kategorií nepoukazuje přímo, ale jeho úvahy o nebezpečí záměny dvou percepčně nerozlišitelných přírodních předmětů nebo prostředí to naznačují, viz s. 22.

⁷⁹ V těchto případech se většinou pohybujeme v rovině praktického, tedy méně exaktního popisu. Lze si ovšem představit, že budeme nerozhodní ve volbě správné vědecké kategorie. Carlson zdá se předpokládat, že k vědeckému popisu přistoupíme teprve tehdy, když jsme o věci dobře informováni. Možná proto mu uniká rozlišení mezi iluzivním viděním přírody a skutečným mylným výkladem, které rozebereme později.

⁸⁰ Allen Carlson, *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 112.

⁸¹ Podobné stanovisko zastává i Holmes Rolston III, který se vyjadřuje v tom smyslu, že věda musí nejprve „dekonstruovat“ mýty o přírodě, aby bylo možné porozumět „opravenému estetickému.“ Viz Holmes Rolston III, „Does Aesthetic Appreciation of Landscapes Need to Be Science-Based?“, str. 381-2.

⁸² Allen Carlson, *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 127. Carlsonovy zde uvedené úvahy se sice týkají výslovně krajiny, závěry, k nimž tady autor dospěl, však lze vztáhnout i na „přírodu“ v obecném smyslu, protože většinu ze způsobů interpretace, které Carlson navrhuje, můžeme uplatnit bez ohledu na míru zkulturnění prostředí.

tady mezi základní průpravou (*the core curriculum*) a doplňující průpravou (*supplementary curriculum*). První z nich je základnější v tom smyslu, že se vztahuje na všechny obdivovatele krajiny bez ohledu na kontext, tedy bez ohledu na jejich společenské a kulturní zvláštnosti,⁸³ a proto má být vyučována za všech okolností. Náplní této základní osnovy je pět složek „čtení“ krajiny, tedy pět druhů poznatků, které v estetickém oceňování krajiny uplatňujeme: forma, komonsensuální poznání, věda, historie dané krajiny a povědomí o jejím současném fungování. Rozšířený či doplněný učební plán může být obohacen o prvky mýtu, symboliky a umění podle toho, které poznatky z těchto oblastí jsou všeobecně známé např. v dané skupině.⁸⁴ Carlson se tímto způsobem vymezuje vůči něčemu, co nazývá „postmoderní náhled na oceňování krajiny“.⁸⁵ Jedná se zjednodušeně řečeno o formu radikálního relativismu v estetické interpretaci krajiny, který je inspirován postmoderním přístupem k literární interpretaci. Tento přístup připouští mnohost různých interpretací, aniž by jedna z nich měla přednost před ostatními v tom smyslu, že by byla věrnější tomu, co esteticky oceňujeme, a tedy pravdivější. V tomto náhledu „prostě neexistuje žádné patřičné oceňování krajiny, žádný správný způsob, jak ji esteticky ocenit, a tedy ani žádná správná průprava k oceňování krajiny“.⁸⁶ Carlson je však naopak přesvědčen, že o patřičném estetickém oceňování krajiny uvažovat můžeme, a to tehdy, když roztřídíme poznatky o krajině na zásadní a podružné. Do patřičné estetické interpretace krajiny pak mají být zahrnuty jen ty informace, které jsou pro krajinu zásadní. Informace, které se nevztahují k historii vzniku krajiny nebo nějak jinak nevysvětlují její aktuální podobu, Carlson za zásadní nepovažuje. Je sice pravda, že vědomosti např. z oblasti mytologie mohou významně zasáhnout do způsobu, jakým krajinu vnímáme, jejich schopnost ozřejmovat něco podstatného o krajině je však omezená tím, že se nevztahují ke krajině samotné, ale pouze k „obrazům krajiny u jednotlivců, skupin nebo celých kultur“.⁸⁷ Jinými slovy, mytologie, umění a symbolika odhalují podle Carlsona pravdu o kulturních obrazech krajiny, zatímco jmenovaných pět interpretačních rámců odkrývá pravdu o krajině samotné. Působnost umění, symboliky a mytologie je omezená tím, že kulturní obraz krajiny, k němuž se vztahují, je sdílen jen vybranou skupinou lidí, nebo dokonce není sdílen vůbec, a to pokud je znám pouhému jednotlivci.⁸⁸ Na tomto základě Carlson navrhuje pluralismus v interpretaci krajiny (*landscape pluralism*) jako přijatelnou alternativu k relativismu v interpretaci krajiny (*landscape relativism*). Rozdíl mezi těmito dvěma přístupy spočívá v tom, že relativismus připouští jakékoli čtení krajiny jako nezávadné a objektivní, zatímco pluralismus dává některým interpretacím přednost před jinými, přinejmenším v mezích určité sociální skupiny či kulturního prostředí, které tímto určuje „kontextuálně privilegované estetické oceňování.“⁸⁹ Základní způsob estetického oceňování tedy může být obohacen doplňujícími interpretacemi, pokud se jimi nenecháme strhnout k zavádějícímu a falešnému oceňování.

Carlson tedy předpokládá, že kategorie, do níž předmět správně náleží, je v souladu s jeho objektivními vlastnostmi, takže v rámci této kategorie můžeme jeho objektivní vlastnosti nahlédnout a případně i esteticky ocenit. Kategorii, do níž esteticky oceňovaná příroda správně (z vědeckého hlediska) náleží, můžeme zapojit do estetického oceňování přírody obdobným způsobem, jakým užíváme kulturní kategorie v oceňování umění. Zařazení oceňované přírody do této kategorie můžeme považovat za předpoklad objektivního estetického soudu o přírodě. Objektivně správné vědecké poznatky tedy musí předcházet

⁸³ Allen Carlson, *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 127.

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ Tamtéž, str. 107.

⁸⁶ Tamtéž, str. 108.

⁸⁷ Allen Carlson, *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 125.

⁸⁸ Pod tím si můžeme představit třeba jakousi interpretaci krajiny v rámci něčí „osobní historie“.

⁸⁹ Allen Carlson, *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 126.

objektivnímu estetickému ocenění. V rámci této kategorie, tedy v určitém vztahu k systému kategorií a k poznatkům, které jsou v něm vtěleny, můžeme přírodu esteticky ocenit takovou, jaká skutečně je.

Carlson tedy navrhuje vědecké kategorie jako vhodnou alternativu k uměleckým kategoriím, uplatnitelnou v estetickém oceňování přírody. Tento krok očividně nahrává onomu přenášení stereotypů z umění do přírody, kterému se Carlson na jiném místě⁹⁰ výslovně brání. Tímto postupem se však pokouší aplikovat způsob, jakým esteticky oceňujeme umění, na přírodu a ukázat, že ve své podstatě je použitelný stejně pro umění, jako pro přírodu. Jiný druh kategorií, které do estetického oceňování zapojujeme, je jediným způsobem, jak chce Carlson zohlednit zvláštnost přírody a její odlišnost od umění, a to je podle mého názoru málo. Systémy kategorií, jimiž uchopujeme přírodu, jsou sice utvořené speciálně pro ni a v tomto smyslu tedy odrážejí zvláštnosti přírody lépe ve srovnání s jinými způsoby popisu (např. ve srovnání s kulturním popisem umění), na druhou straně však nejsou utvořeny se zvláštním ohledem na estetické oceňování přírody, což o kategoriích umění aspoň do určité míry platí. Kategorie praktické i kategorie vědecké (tj. teoretické) už tímto svým označením prozrazují, co je v jejich utvoření zohledněno. Od těchto kategorií tedy nelze čekat, že vystihnou zvláštní estetické vlastnosti přírody nebo že budou tyto vlastnosti zohledňovat ve svém členění. Naproti tomu kategorie umění plní nejen funkci popisnou a organizující, ale také funkci (esteticky) hodnotící. Tomu odpovídá i Waltonův „návod“, jak určit správnou kategorii díla – ve druhém kroku máme vyhodnotit, ve které kategorii se dílo jeví jako esteticky hodnotnější, což znamená, že estetické vlastnosti díla jsou jedním z kritérií pro jeho zařazení do správné umělecké kategorie.⁹¹

Myslím, že o přírodě a jejích kategoriích těžko můžeme tvrdit totéž. Kategorie umění jsou ukotveny v kritickém diskursu, který vzniká na základě umělecké kritiky, tedy hodnocení uměleckých děl. Naproti tomu vědecké kategorie vznikají v rámci teorie, jejímž účelem je popisovat, nikoli hodnotit. Pro tyto rozdíly není možné uplatnit přírodovědné kategorie v estetickém posuzování přírody obdobným způsobem, jakým uplatňujeme umělecké kategorie v oceňování uměleckých děl.

Umělecké kategorie nám v estetickém oceňování umění mohou napomoci k tomu, abychom určili objektivní estetické vlastnosti díla. Na rozdíl od nich kategorie přírodovědné nám mohou pomoci k tomu, abychom určili objektivní vlastnosti přírody. Otázkou však je, zda mezi těmito objektivními vlastnostmi přírody budou i její vlastnosti estetické. Vzhledem k prvotnímu zaměření vědy (a jejích kategorií) na teoretické poznávání nic takového nemůžeme očekávat.⁹² Pokud bychom však vycházeli z toho, že pomocí vědeckých kategorií dokážeme určit či rozpoznat objektivní vlastnosti přírody, tedy „jaká příroda skutečně je“, a na základě těchto vlastností správně odvodíme její objektivní estetické vlastnosti, narazíme na další problém, který se týká chápání skutečnosti a objektivity vůbec.

⁹⁰ Allen Carlson, „Appreciation and the Natural Environment,“ str. 271.

⁹¹ Na jiném místě (odkaz) Carlson tvrdí, že estetické ohledy bereme v potaz i při tvorbě přírodovědných kategorií. Tuto domněnku však nezduvodňuje. Kromě toho tato teze nejde snadno skloubit s jeho tezí, že přírodovědné kategorie objevujeme podobně jako přírodu samu. Chybí objasnění, nakolik přírodní kategorie objevujeme, a nakolik je tvoříme s ohledem na estetické vlastnosti přírody.

⁹² Emily Bradyová v této souvislosti trefně upozorňuje na to, že vědecká a estetická hodnota by se v hodnocení přírody mohly stát nerozlišitelnými (Emily Brady, „Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 141). To je velice případná poznámka také vzhledem k tomu, že Carlson estetickou hodnotu přírody odvozuje částečně i od toho, že přírodu oceňujeme v rámci správného popisu. Bradyová však nevysvětluje, v čem by „vědecká hodnota“ měla spočívat.

1.6 Předpoklady

1.6.1 Pojetí přírody a skutečnosti

Obraťme nyní pozornost k obecnější rovině Carlsonových úvah. To, co bylo právě řečeno o kategoriích a jejich významu pro objektivitu estetického soudu o přírodě, naznačuje mnohé o Carlsonově pojetí skutečnosti a pravdivosti vůbec.

Carlsonův důraz na estetické oceňování přírody „takové, jaká skutečně je“ prozrazuje, že přírodu považuje za něco daného, co má svá zvláštní specifika. Jeho důraz na to, aby vnímatel v estetickém oceňování přírody neuplatňoval stereotypy přenesené z oblasti umění, zase naznačuje, že považuje za možné a za žádoucí, abychom se ve svém přístupu k přírodě pokud možno oprostili od všech lidských, tedy subjektivních stereotypů, které by náš náhled na přírodu mohly nežádoucím způsobem pokrývit. To znamená, že příroda je pro Carlsona něčím, co je zcela inertní vůči lidskému pozorování a na druhé straně že naše pozorování je nezávislé na tom, k čemu se vztahuje. Může nám tedy ukázat přírodu takovou, jaká ve skutečnosti je, tedy objektivně. Pokud v tom selhává, je to vinou nežádoucích vlivů, které do pozorování vstupují třeba často bez našeho přičinění a deformují je. Takový účinek mohou mít právě ony zmiňované stereotypy přenášené z oblasti umění, tedy z oblasti bytostně lidských výtvorů, kterou Carlson zjevně staví do protikladu k přírodě.

Tento přístup podmiňuje Carlsonův pohled na objevování přírody přírodními vědami. Ty v jeho náhledu uchopují svůj předmět jako „hotovou věc“ – něco, co v zásadě leží mimo lidský dosah, ale je to postupně a vytrvale dobýváno. Prostředkem a zároveň výsledkem tohoto dobývání jsou mj. různé vědecké kategorie, do nichž je příroda rozdělována. Kategorie vytvářejí vědci druhotně, tedy poté, co objeví (dobudou) nějakou další, dosud nezvládnutou část přírody. „Nejprve objevíme velryby, a poté zjistíme, že navzdory svým percepční vlastnostem jsou to ve skutečnosti savci,“⁹³ píše Carlson. Veškerá vědecky probádaná příroda tedy koresponduje se soustavou kategorií, která umožňuje, abychom pro mnoho jednotlivých článků tohoto celku objevené přírody našli kategorii nebo kategorie, do nichž tento článek objektivně, tedy z hlediska obecně uznávané vědy, patří. Tato „správná“ kategorie (nebo jejich soubor) jaksi odráží pravou povahu dané části přírody, a proto ji můžeme nazvat její objektivní kategorií.

Carlsonovo pojetí estetického oceňování přírody předpokládá přírodu jako na člověku nezávislou danost, která má svou specifickou charakteristiku. Předpokládá, že příroda není nijak závislá na lidském pozorování a nemusí jím být nijak ovlivněna. To je ovšem velmi problematický předpoklad.⁹⁴ Samotný vývoj přírodních věd a jejich názvosloví ukazuje, jak pevně je „objevování“ přírody svázáno s jejím popisováním. Zrovna Carlsonův vlastní příklad s estetickým oceňováním velryb ukazuje, jak nestálá je naše představa o skutečnosti. Carlson píše, že nejprve objevujeme velryby a následně objevíme, že jsou to savci. Ve druhé fázi tedy pojmáme velryby jako savce, ale jako co je pojmáme v první fázi? I bez vědomí toho, že velryby se díky svým biologickým vlastnostem řadí mezi savce, je přece nějak chápeme a zařazujeme je do nějaké kategorie, například do kategorie ryb nebo obecně do kategorie zvířat. Těžko můžeme pouze „objevit velryby“, tj. objevit je prostě jako takové, aniž bychom je někam zařadili a nějak je popsali. Když zjistíme, že se jedná o savce, do kategorie savců je můžeme (ale nemusíme) přeradit z kategorie, v níž jsme je vnímali předtím, přičemž původní

⁹³ Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 21.

⁹⁴ Mary Warnocková o vztahu člověka k přírodě výstižně poznamenává, že „to, k čemu se v přírodní říši vztahujeme, se nestává pouhým dojmem (*impression*), ale také pojmem (*idea*). Příroda je takto převáděna (*converted*) a stává se součástí našeho systému kategorií a hodnot tím, že k ní napřeme pozornost.“ Viz Mary Warnock, *Imagination and Time*, str. 47.

„popisy“ nelze automaticky považovat za méněcenné, ani v teoretickém, ani v estetickém ohledu.⁹⁵

Vyvstává otázka, proč by vědecké vidění přírody mělo být výhodnější pro její estetické oceňování. Carlson se v tomto bodě odvolává na fakt, že vlastnosti jako „řád, pravidelnost, harmonie, vyváženost, napětí, rozlišení“⁹⁶ jsou jakýmsi estetickým odrazem čitelnosti a srozumitelnosti, které vědecký popis světa charakterizují. Podle Carlsona jsou to dokonce tytéž vlastnosti, které činí (přírodní) svět srozumitelným a které kladně esteticky hodnotíme nejen v přírodě, ale i v umění. To, že tyto vlastnosti hodnotíme kladně, považuje Carlson za evolučně podmíněný fakt, který nepotřebuje další argumentační obhajobu. Tuto otázku nechává Carlson vlastně otevřenou s tím, že hledat na ni odpověď nepřísluší jemu jako filozofovi, ale přírodním badatelům.⁹⁷ Takové úvahy naznačují, že uvedené vlastnosti (řád, harmonie, pravidelnost...) vyplývají z vědeckého popisu přírody. Je tedy otázkou, zda jsou tyto vlastnosti dány přírodě samotné a vědec je objevuje a popisuje (což by asi tvrdil Carlson), nebo zda jsou dány pouze způsobem, jakým přírodu popisujeme. Srovnání s uměleckým dílem, které vytváříme a tyto esteticky hodnotné vlastnosti do něj při tom vtělujeme, nabízí myšlenku, že s vytvářením vědeckého popisu přírody a jejích kategorií se to má podobně. Na nesamozřejmost členění přírodních kategorií poukazuje nakonec i sám Carlson,⁹⁸ když tvrdí, že ve „třídění“ přírody do kategorií se dostanou ke slovu i estetické ohledy, protože „naše věda tvoří přírodní kategorie částečně s ohledem na její estetické přednosti (*aesthetic goodness*) a tím způsobuje, že se nám přírodní svět jeví jako esteticky dobrý.“⁹⁹ Carlson dále tvrdí, že přírodní jev se nám jeví jako esteticky hodnotný už díky tomu, že jej vnímáme v kategorii, kterou pro něj věda určila jako správnou.¹⁰⁰ O několik řádků výš navíc sám přiznává, že určování přírodovědných kategorií a jejich správnosti „v důležitém smyslu závisí na estetických ohledech“¹⁰¹, zatímco vytváření kategorií umění a určování jejich správnosti údajně estetickému hodnocení předchází. Příroda totiž na rozdíl od umění není lidským výtvorem, takže lidská tvořivost se nemůže uplatnit jinde než v jejím popisu a kategorizaci, kterou obstarává přednostně věda.¹⁰² Na jedné straně tedy Carlson předpokládá, že příroda má jisté objektivní vlastnosti, podle kterých ji věda popisuje a člení do kategorií, na druhé straně však naznačuje, že některé esteticky významné vlastnosti přírodě udělujeme teprve svým popisem.¹⁰³

Na některých místech Carlsonových úvah se zdá, že Carlson chápe objektivitu ve smyslu všeobecnosti či všeobecného přesvědčení. Například když Carlson navrhuje „učební postup“ pro estetické oceňování přírody, vybírá různá témata či tematické okruhy, které je

⁹⁵ Carlson předpokládá, že vědecké kategorie uplatníme především v případech, kdy je správné zařazení např. zvířete problematické, protože zvíře zdánlivě vyhovuje více neslučitelným kategoriím zároveň. Problém podle Carlsona nastává tehdy, když zařadíme velrybu do nějaké kategorie na základě jejich předpokládaných vlastností, které však ve skutečnosti nemá. Pak může dojít k „estetickému klamu a opomenutí“.(viz Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“, str. 23)

⁹⁶ Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*, str. 93.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž, str. 94.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 93.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ Na to poukazuje také Robert S. Fudge, který právě s odkazem na tento přirozený vztah mezi estetickým a teoretickým hájí „vědecký“ přístup k estetickému oceňování přírody proti námitce E. Bradyové, že v tomto pojetí je estetická pozornost zastíněna teoretickou. Fudge argumentuje, že vědecké poznatky o tom, co esteticky oceňujeme, naopak estetické oceňování podporují tím, že nám dávají nahlédnout i ty vlastnosti oceňovaného, které bychom jinak vůbec nezaznamenali. „Rozpoznání role, kterou mohou vědecké poznatky sehrát v posilování estetického oceňování, nám pomáhá pochopit význam estetického oceňování pro vědecké poznávání,“ píše Fudge, viz Robert S. Fudge, „Imagination and the Science-Based Aesthetic Appreciation of Unscenic Nature,“ str. 283.

vhodné zapojit do estetického oceňování přírody.¹⁰⁴ Společným rysem těchto okruhů (mj. věda a „selský rozum“) je to, že jsou dobře známé většině lidí a jsou většinově považovány za pravdivé – tj. realistické. Primární je však jejich všeobecná známost, která umožňuje, aby se jednotliví vnímatelé shodli ve svých předpokladech a tím pádem i ve svých estetických soudech.¹⁰⁵ Estetické soudy ukotvené v tomto myšlenkovém podhoubí mají větší šanci na objektivitu než soudy jiné. Pokud tedy Carlson chápe objektivitu ve smyslu většinového přesvědčení, pak stěží může popírat vliv lidského pohledu na přírodu a hájit možnost jejího zcela „objektivního“ pozorování a objevování.

1.6.2 Walton a kategorie umění

V tomto bodě se můžeme vrátit k Waltonovi a jeho eseji o kategoriích umění, na něž Carlson ve svých úvahách reaguje. Pro úplnost výkladu Carlsonových stanovisek tedy zrekapitulujeme úvahy, které Walton v eseji „Kategorie umění“ představil. Následně se zaměříme na to, jakým způsobem je zpracoval a rozvinul Carlson.

V první části tohoto eseje se Walton zabývá myšlenkou, že náš úsudek o tom, jaké estetické vlastnosti to které umělecké dílo má, je zásadně určen tím, které jeho mimo-estetické vlastnosti považujeme za standardní, které za kontra-standardní a které za variabilní pro uměleckou kategorii, v níž dané dílo oceňujeme. V následujícím kroku se Walton snaží vyřešit otázku, jak je možné určit některé estetické soudy jako pravdivé (správné) a jiné jako nepravdivé. Jinými slovy, snaží se najít způsob jak určit, které estetické vlastnosti dílo *skutečně* má, tj. které kategorie jsou pro jeho estetické posouzení ty správné. Znalost uměleckých kategorií má pro estetické oceňování umění zásadní význam, protože určení kategorie, do níž oceňované dílo objektivně spadá, je jedním z kroků, které zvyšují pravděpodobnost jeho objektivního estetického posouzení. Základem pro objektivní estetický soud o díle je totiž rozpoznání či určení jeho objektivních vlastností (jak estetických, tak percepčních). Teprve ve vztahu k umělecké kategorii (tj. ke skupině uměleckých děl, do níž toto dílo náleží, a v rámci percepčního statusu specifického pro tuto kategorii) se některé (hlavně percepční) vlastnosti díla projeví jako standardní, jiné jako kontra-standardní a některé jako variabilní vůči dané kategorii. Tento jejich vztah ke kategorii významně ovlivňuje estetické vlastnosti díla. Vedle toho vyhodnocení těchto vlastností částečně rozhoduje o tom, do které kategorie dílo jako jeho vnímatelé zařadíme. Pokud má dílo relativně mnoho vlastností standardních pro danou kategorii a zároveň relativně málo těch kontra-standardních, roste pravděpodobnost, že dílo do této kategorie objektivně náleží. Kromě percepčních vlastností díla musíme při určování jeho kategorie vyhodnotit ještě další tři kritéria: za prvé jeho estetickou hodnotu, kterou v rámci zvolené kategorie nabývá. V rámci své kategorie dílo obvykle vychází jako esteticky hodnotnější, než když je hodnoceno ve vztahu k jiné kategorii. Poslední dvě kritéria souvisejí s autorem díla. Při určování kategorie díla je třeba zamyslet se jednak nad tím, do které kategorie dílo nejspíš řadil jeho autor, jednak nad tím, zda tato kategorie v době vzniku díla existovala a byla všeobecně známá a uznávaná jako umělecká kategorie. Pokud všechna tato kritéria svědomitě vyhodnotíme, výrazně zvýšíme svoje šance na správné rozpoznání objektivních estetických vlastností díla, a s tím narostou i naše šance na jeho objektivní estetické posouzení. K němu přispívají i naše osobní předpoklady – zkušenost s estetickým oceňováním, obeznámenost s uměním a jeho teorií, cvik a estetická vnímavost. Po takové přípravě a s těmito předpoklady

¹⁰⁴ Allen Carlson, *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 106-128.

¹⁰⁵ Takové pojetí by ladilo s přístupem Mary Warnockové, která poukazuje na historickou podmíněnost člověka a z ní plynoucí relativitu lidského poznání. Viz Mary Warnock, *Imagination and Time*, str. 100. Jako „pravdivé“ pak člověk přijímá to, o čem se nechá přesvědčit, tedy to, co obsahuje „sdílené a srozumitelné hodnoty.“ Tamtéž, str. 106. Rýsující se vztah mezi poznáváním a hodnocením však Carlson zdá se nevidí.

můžeme uspět v objektivním estetickém posuzování uměleckého díla s větší pravděpodobností než někdo naivní nebo nedbalý.

V této souvislosti vyvstává rozdíl mezi relativním estetickým posuzováním (*category-relative*) a absolutním estetickým posuzováním.¹⁰⁶ Při relativním estetickém oceňování oceňujeme na předmětu jeho estetické vlastnosti s tím, že tyto vlastnosti plně v jiné kategorii budou jiné i estetické vlastnosti předmětu. O těchto relativních estetických soudech nebude možné rozhodnout, který z nich je objektivní. Na rozdíl od toho v absolutních estetických soudech¹⁰⁷ přisuzujeme uměleckému dílu určité estetické vlastnosti v rámci kategorie (množiny kategorií), kterou určíme jako jedinou objektivně správnou pro posuzování tohoto díla. V rámci této kategorie se vyjeví estetické vlastnosti, které dílu nejen přisuzujeme, ale které toto dílo skutečně, objektivně má.

O estetickém oceňování přírody se Walton zmiňuje v souvislosti s jeho třetí a čtvrtou podmínkou, tedy s ohledem na autora uměleckého díla, dobu jeho vytvoření a jeho pozici v umění jako celku. Pokud tyto ohledy nemůžeme do estetického oceňování zahrnout (např. pokud není možné poznat původ díla ani jeho autora), jedinými vodítky k určení objektivní kategorie díla jsou jeho percepční vlastnosti a uvážení vnímatele, což je obvykle málo. Stačí to k tomu, abychom dílo zařadili do nějaké kategorie, chybí však další indicie k určení, zda je tato kategorie správná – tj. zda do ní dílo patří objektivně, díky svým objektivním vlastnostem. Takové estetické oceňování se sice odehrává v rámci kategorií, ve srovnání s výše popsáním absolutním oceňováním uměleckých děl je však relativní (*category-relative*). Při volbě kategorie zvažujeme pouze percepční vlastnosti neznámého uměleckého díla nebo přírody a výhodnost kategorie pro estetické hodnocení, proto podle Waltona nelze říci, že tyto předměty či jevy nějaké estetické vlastnosti objektivně mají, ale estetické vlastnosti jim můžeme pouze přisoudit (*attribute*). Pokud neznáme historické údaje o nějakém uměleckém díle, „nejsme zkrátka v situaci, abychom je mohli esteticky posoudit,“¹⁰⁸ píše Walton, protože historické vlastnosti díla nejen napomáhají určit kategorii, do níž dílo objektivně náleží, ale přímo a nevyhnutelně se podílejí na určení jeho estetických vlastností, a to tak, že určují způsob, jakým je třeba dílo vnímat, aby bylo možné nahlédnout jeho objektivní estetické vlastnosti. Příroda (přírodní předměty a jevy) nemá podle Waltona vlastní historii srovnatelnou s historií uměleckých děl, takže vůbec nemáme možnost vnímat ji nějakým esteticky objektivním způsobem a vlastně se dá říci, že v přírodě žádný takový způsob ani neexistuje. Malého slona proto můžeme esteticky oceňovat v kategorii mini-slonů a pod vlivem percepčního statusu této kategorie mu můžeme přisoudit určité estetické vlastnosti, stejně tak ale můžeme pro oceňování zvolit jinou kategorii, např. kategorii slonů, a díky tomu přisoudit mini-slonovi zcela jiné estetické vlastnosti a stanovit zcela jinou estetickou hodnotu. Tak vzniknou dva různé estetické soudy, které mohou být natolik rozdílné, že se navzájem vylučují. Stačí však poukázat na rozdíl mezi kategoriemi, které v nich uplatňujeme, a tato neslučitelnost se ukáže být jen zdánlivá, protože nelze označit jednu z kategorií jako jedinou správnou (objektivní).

Na rozdíl od toho dva protichůdné estetické soudy o témže uměleckém díle takto jednoduše smířit nelze, protože pouhým poukazem na rozdílnost zapojených kategorií rozdíl estetického soudu nezmizí – alespoň podle Waltona ne.¹⁰⁹ Umělecká díla totiž spadají do

¹⁰⁶ Kendall L. Walton, „Categories of Art,“ str. 356.

¹⁰⁷ Walton tento termín nepoužívá, ale z jeho úvah vyplývá, že uvažuje takový pojem.

¹⁰⁸ Kendall L. Walton, „Categories of Art,“ str. 364.

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 356. Walton na vysvětlenou dodává, že neshody v posuzování přírody nemusejí nutně odrážet skutečný rozdíl ve vnímání, např. ve vnímání objektivní velikosti slona. Zapomíná však, že velikost slona lze těžko posuzovat jako jeho estetickou vlastnost, ačkoli je to vlastnost percepční, kterou zohledňujeme při výběru kategorie. To podle mého názoru prozrazuje jeho nedostatečné rozlišování mezi vlastnostmi percepčními a estetickými, stejně jako neurčitost vztahu mezi nimi a jejich spojitosti s výběrem kategorie.

uměleckých kategorií zcela objektivně, díky svým estetickým vlastnostem, které skutečně mají.

Walton tedy uvažuje o kategoriích umění jako o systematizovaném a objektivně stanoveném způsobu uspořádání uměleckých děl, který je postaven na jednoznačně určených a rozlišitelných kritériích. Každá kategorie má svou vlastní charakteristiku, která se promítá do specifického percepčního statusu, jež můžeme rozpoznat v jednotlivých uměleckých dílech této kategorie. Pokud vyhodnotíme nějaké nám dosud neznámé dílo jako člena této kategorie, můžeme na ně „promítnout“ její specifický gestalt, v jehož světle pak nahlédneme estetické vlastnosti díla.¹¹⁰ Umělecké kategorie jsou tedy nejen prostředkem klasifikace a popisu uměleckých děl, ale také pomůckou k jejich estetickému posouzení. Teprve zasazení díla do objektivního systému dovoluje jeho estetické vlastnosti nejen rozpoznat a ocenit, ale umožňuje, aby estetické vlastnosti uměleckých děl vůbec mohly být pojímány a oceňovány jako objektivní.¹¹¹

Objektivní estetické vlastnosti jsou předpokladem objektivního estetického soudu. Pokud v estetickém posuzování uměleckého díla nahlédneme a oceníme právě ty estetické vlastnosti, které dílo skutečně má, je náš estetický soud objektivní, tedy správný či pravdivý. Objektivní estetické vlastnosti díla jsou do značné míry určovány uměleckou kategorií (především jejím charakteristickým percepčním statutem), do níž toto dílo náleží. Systém uměleckých kategorií poskytuje dostačující kritéria k tomu, abychom určili, do kterých uměleckých kategorií to které dílo pravděpodobně patří a do kterých ne. V důsledku tedy umožňuje určit, které objektivní estetické vlastnosti dílo skutečně má a které ne. Tento systém kategorií však nelze uplatnit v estetickém posuzování přírody, protože k popisu přírody není vytvořen ani určen. Proto jsme podle Waltona v estetickém posuzování přírody odsouzeni k relativismu.

V úvahách o objektivitě estetického soudu (které mají místo především v poslední části jeho eseje) Walton vychází z problematiky kritiky uměleckých děl, problém tedy vidí především v tom, jak umělecké dílo interpretovat správně, tj. tak, abychom odhalili jeho skutečně objektivní vlastnosti. Objektivitu estetického soudu spojuje se správným rozpoznáním jeho objektivních estetických vlastností. Toto rozpoznání je obvykle spojeno s identifikací určitého gestaltu vtěleného do díla, není jím však podmíněno. Samotnou existenci těchto vlastností díla podmiňuje Walton jednak systémem uměleckých kategorií, v němž je dílo ukotveno, jednak autorem, který je do díla „vkládá“. Jeho pojetí objektivitě se tedy opírá především o pojmy interpretace, autora a uměleckých kategorií.

Carlson naproti tomu tvrdí, že lidský původ a autor nejsou nutnými indiciemi k tomu, abychom určili správnou kategorii přírody, takže jejich absence není na překážku v objektivním estetickém oceňování. Je pravda, jak tvrdí Carlson ve shodě s Waltonem, že „lidská výroba není jediným klíčem k určování správnosti“,¹¹² Walton však výslovně zdůrazňuje, že „relevantní historická fakta nejsou pouze užitečnými pomůckami v estetickém soudu,“ ale spíše „pomáhají určit, které estetické vlastnosti dílo skutečně má; spolu s mimoestetickými vlastnostmi díla se podílejí na tom, že dílo je koherentní, poklidné nebo cokoli jiného.“¹¹³ Walton dále tvrdí, že „pokud by původ díla, které je poklidné a koherentní, byl v zásadních ohledech jiný, dílo by tyto kvality nemělo.“¹¹⁴ Původ uměleckého díla (doba a další okolnosti jeho vzniku) tedy částečně rozhoduje o tom, jaké estetické vlastnosti dílo má, není pouhým klíčem k jejich rozpoznání, jak se pravděpodobně domnívá Carlson. Právě proto, že příroda na rozdíl od umění nemá historii srovnatelnou s historií uměleckého díla, upírá

¹¹⁰ Každé dílo samozřejmě spadá do několika uměleckých kategorií zároveň.

¹¹¹ Kendall L. Walton, „Categories of Art,“ str. 355.

¹¹² Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ str. 21.

¹¹³ Kendall L. Walton, „Categories of Art,“ str. 364.

¹¹⁴ Tamtéž.

Walton estetickým soudům objektivitu. Carlson však chápe tyto informace jako pouhou pomůcku k rozpoznání objektivních vlastností díla, a proto může navrhnout přírodní vědy jako alternativu pro estetické oceňování přírody. Jeho návrh, jak zajistit objektivitu estetickým soudům o přírodě, tedy nelze považovat za adekvátní odpověď na Waltonovu argumentaci, protože opomenul zásadní bod Waltonových úvah, nebo spíš podcenil jeho význam.

2. Úvahy Ronalda Hepburna

2.1 Ronald William Hepburn – estetik a filozof

Ronald William Hepburn (1927-2008) byl skotský filozof pocházející z Aberdeenu, později však působil jako profesor filozofie na univerzitě v Edinburghu. Zaměřoval se na metafyzickou, estetickou a náboženskou tematiku. Náboženství bylo původně jeho prioritou, dokonce uvažoval o kněžské dráze,¹¹⁵ jeho skeptické postoje jej však posléze nasměřovaly k filozofii. Vzhledem k tomuto původně religióznímu zaměření obsahují jeho filozofické i estetické úvahy řadu zajímavých přesahů směrem k náboženské problematice. Vedle prací primárně věnovaných filosofii náboženství¹¹⁶ je také autorem řady vlivných textů z oboru estetiky obecně a zvláště estetiky přírody. Už jsme zmínili jeho stěžejní esej „Současná estetika a opomíjení přírodní krásy,“ který můžeme považovat za symbolickou první vlaštovku environmentální estetiky dvacátého století. Tento text je pojatý poměrně široce, jde v něm vlastně základní nástin problémů, jež by současná estetika přírody měla řešit. V dalších svých esejích věnovaných estetice přírody se Hepburn zaměřuje na specifické rysy estetické zkušenosti s přírodou (např. v esejí „Triviální a seriózní v estetickém oceňování přírody“ řeší Hepburn otázku rozlišení a vztahu mezi hlubokým, seriózním estetickým oceňováním přírody a na druhé straně oceňováním povrchním), i tyto jeho práce jsou však bohaté na nejrůznější přesahy do oblastí náboženství a morální filosofie. Celkově lze říci, že Hepburn k estetickým otázkám přistupuje z poměrně široké perspektivy. Jeho stanoviska k jednotlivým problémům jsou však osobitá a často obsahují značně originální myšlenky a vhledy, které Hepburn od nikoho nepřejímá.

K otázce pravdivosti estetického prožívání přírody se Hepburn ve svých úvahách opakovaně vrací. Široký záběr charakteristický pro všechny jeho úvahy se projevuje i v jeho přístupu k tomuto problému. V jeho úvahách o pravdivosti estetické zkušenosti s krajinou se objevují odkazy k přesahu každodenní skutečnosti, které svědčí o Hepburnových náboženských postojích.¹¹⁷ Jeho úvahy o triviálním a závažném v estetickém oceňování zase prozrazují, kolik teoretické pozornosti věnoval vedle přírody i umění. Komparace umění a přírody ostatně prostupuje jeho úvahami jako trvalý motiv. Nenechává se však strhnout k tomu, aby umění považoval za prvotní oblast estetického oceňování, od níž lze odvodit estetické oceňování přírody. To je patrné i v Hepburnově esejí o opomíjení přírodní krásy, který je stěžejní pro naše následující úvahy.

2.2 Pojmové uchopení problému

Hepburn k otázce po možné pravdivosti či správnosti estetického soudu o přírodě přistupuje z hlediska teoretického promyšlení pojmů, jimiž lze uchopit estetickou zkušenost přírody. Na úvod podotýká, že pojmy jako jsou „pravdivý“, „falešný“, „hluboký“ a „povrchní“ charakterizují estetickou zkušenost obecně, bez ohledu na její obsah, ale dosud byly (pravděpodobně pod vlivem teorie exprese) teoreticky rozpracovány pouze pro oblast umění.¹¹⁸ Protože význam těchto pojmů pro estetickou zkušenost přírody nelze prostě vytáhnout z běžného, laického jazyka, musíme jim jejich specificky „estetický“ význam teprve udělit.¹¹⁹

¹¹⁵ Ondřej Dadejčík, „Otec environmentální estetiky Ronald W. Hepburn.“

¹¹⁶ Hned jeho první kniha nazvaná *Christianity and Paradox: Critical Studies in Twentieth Century Philosophy* z roku 1958 se věnuje problematickému střetu křesťanské teologie s filozofií jazyka.

¹¹⁷ Ronald W. Hepburn, *Truth, Subjectivity, and the Aesthetic*, str. 34-35.

¹¹⁸ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 26-27.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 29.

2.2.1 Pojem „uvědomování si“

Hepburn se tedy snaží odhalit způsob, jakým mohou tyto pojmy figurovat v estetickém oceňování přírody. Pravdivost estetického soudu o přírodě spojuje se zvláštním prožitkem, prožitkem „uvědomování si“ (*to realize*). „Uvědomování si“ obnáší „oživení pro vnímání nebo pro obrazotvornost“¹²⁰, vysvětluje Hepburn. Svou představu o tomto procesu ilustruje na situacích, kdy si při pohledu na loď postupně se nořící za okrouhlý obzor náhle „uvědomíme“ kulatost Země, o níž sice už dlouho „víme“, ale teprve v prožitku „uvědomování si“ v rámci estetického oceňování si ji dokážeme „prožít“, stejně jako si „uvědomíme“ pustotu mokřiny teprve ve chvíli, kdy zcela opuštěni stojíme v jejím středu. V tomto zážitku si tedy „smyslově prožijeme“ to, co jsme dosud přijímali jako holý fakt. Hepburn dodává, že v estetickém hodnocení tento zážitek vyvstává ze smyslových podnětů, na nichž naše pozornost prodlévá až do konce zážitku „uvědomění si“. Tato zkušenost má významnou epizodickou složku a podle Hepburna představuje nejpodstatnější část estetického oceňování přírody.¹²¹

Poukaz na epizodičnost tohoto prožitku vyvolává otázku, zda je nutné, aby obsah této zkušenosti byl aktuální (skutečný). Hepburn se zamýšlí nad situací, kdy oceňujeme mokřinu jako pustou, načež zjistíme, že je v ní poschovávaný celý vojenský oddíl.¹²² „Mohl bych pak smysluplně tvrdit, že jsem si uvědomoval něco, co ve skutečnosti bylo jinak? Asi těžko,“ přemítá Hepburn.¹²³ Pojem „uvědomování si“ v sobě zahrnuje neopomenutelný odkaz k pravdě, který je dán právě zmiňovanou epizodičností takové zkušenosti. Ačkoli zkušenost uvědomování si „může mít epizodickou složku, nelze ji jako takovou vyčerpávajícím způsobem analyzovat“,¹²⁴ upřesňuje Hepburn. Možná také proto nelze tvrdit, že estetická zkušenost založená na nepravdě je proto zanedbatelná a nehodnotná. Ať už se následně po proběhlé estetické zkušenosti dovíme cokoli, co může narušit naše původní východiska, „zkušenost už proběhla, a cokoli, co následuje po ní, na tom nemůže nic změnit“.¹²⁵

Stejně relativisticky je pak nutné přistupovat k pojmu „uvědomování si“. Za prvé nelze předpokládat, že tento akt se musí nutně uplatnit ve všech estetických zkušenostech s přírodou, za druhé nemůžeme tento proces automaticky spojovat výhradně s vědecky podloženou myšlenkovou složkou estetického oceňování.¹²⁶ Ačkoli proces „uvědomování si“ obsahuje podle Hepburnových slov bytostný odkaz k pravdě,¹²⁷ neznamená to, že se musí nutně jednat o pravdu vědeckou. „Uvědomování si“ je podmíněno lidskou perspektivou stejně jako jakékoli pojetí pravdy. Kdo by se cítil zavázán čerpat materiál pro myšlenkovou komponentu estetické zkušenosti výhradně z oblasti vědecky ověřených faktů, prokázal by jen „hluboké neporozumění estetice“.¹²⁸

V procesu „uvědomování si“ je tedy zapojeno jak vnímání, tak reflexe a obrazotvornost. Všechny tyto složky jsou přiměřeně aktivní a interagují způsobem

¹²⁰ Tamtéž, str. 27.

¹²¹ Tamtéž, str. 28.

¹²² Tamtéž.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Způsob estetického oceňování přírody, v němž za pomoci obrazotvornosti dospíváme k smyslově-intelektuálnímu vhledu, navrhuje také Emily Bradyová. Její pojem „objevné obrazotvornosti“ („revelatory imagination“) zachycuje moment nahlédnutí „estetické pravdy“, která je vnímateli odhalována „skrze umocněnou estetickou zkušenost, v níž intelektuální i percepční kontakt s přírodou napomůže tomu druhu zostřené pozornosti, jež vede k odhalení.“ Jako příklad „estetické pravdy“ Bradyová uvádí nahlédnutí nevinnosti při pohledu na jehňátko, viz Emily Brady, „Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 144. To je jistě značně odlišný druh „pravdy“, než jaký uvažuje Hepburn, ale u obou autorů se jedná zvláštní vhléd, k němuž máme v estetické zkušenosti příležitost.

¹²⁷ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 26.

¹²⁸ Ronald W. Hepburn, „Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 15.

specifickým pro estetické oceňování. Poznatky, které jsme do tohoto prožitku vnesli, tímto získávají nový rozměr a nabývají na přesvědčivosti. Přestože jak vnímání, tak obrazotvornost a reflexe jsou v této zkušenosti vysoce aktivní, popsaná proměna poznatků se dostavuje jakoby mimovolně, jako náhlý vhled, který nás z ničeho nic zasáhne a překvapí.

„Uvědomování si“ tak můžeme chápat na jednu stranu jako úsek intenzivní duševní aktivity, na druhou stranu nový vhled jako výsledek tohoto procesu prožíváme spíše pasivně a s překvapením.

2.2.2 Jednoduché a závažné

Vedle konceptu „uvědomování si“ zkoumá Hepburn i jiné možnosti, jak zapojit pojmy pravdivosti, falešnosti atd. do estetického oceňování přírody. V eseji „Triviální a seriózní v estetickém oceňování přírody“ staví do protikladu pojmy triviálního (*trivial*) a seriózního (*serious*) jako dva možné přístupy k estetickému oceňování přírody.¹²⁹ Estetická hodnota přírody je často důležitým faktorem v rozhodování o ochraně přírody, fundované odlišení triviálního hodnocení od seriózního je tedy nanejvýš žádoucí.¹³⁰ Triviální estetické oceňování přírody Hepburn pro základní představu charakterizuje jako „radostné, nezacílené zalíbení v místě vhodném pro piknik.“¹³¹ Jako triviální můžeme popsat jak percepční, tak i myšlenkovou složku estetické zkušenosti. Zdrojem trivializace vnímání je například „konvenční a zjednodušené lidové vnímání,“ jemuž bychom měli odolat.¹³² Na druhé straně myšlenková složka může být chudá, stereotypizovaná, nevyzrálá, zmatená – nebo ji můžeme omezit na minimum, což všechno povede k triviálnímu estetickému oceňování. Pokud naopak usilujeme o to, aby naše estetické oceňování bylo seriózní, měli bychom oceňovat přírodu takovou, jaká je, bez zbytečných zjednodušení a standardizovaných náhledů. Takový „poctivý“ přístup zahrnuje i uvědomování si sebe sama jako nedílné součásti přírody, kterou oceňujeme, z čehož plyne i jistá dávka sebepoznávání, kterou seriózní estetické oceňování přináší. Prostředkem k tomuto sebepoznávání jsou expresivní kvality, které na oceňovaném můžeme rozpoznat. Pokud přehlídíme mnohost a různorodost těchto kvalit, pokud mezi nimi nedostatečně rozlišujeme, pak je naše oceňování triviální.

Rozlišení mezi triviálním a seriózním se tedy netýká pouze myšlenkové složky estetického oceňování, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale zasahuje estetickou zkušenost jako celek. Dalo by se říci, že se vztahuje především ke vnímání a jeho aktivitě v rámci estetického oceňování. Pokud vnímání neusiluje o svou vlastní, osobitou syntézu situace a pro své pohodlí využije zažité, sentimentální a ohrané stereotypy a zjednodušení, jeho oceňování bude triviální.¹³³

V souvislosti s rozlišením triviálního a seriózního Hepburn poukazuje na další dichotomii, která se v estetickém oceňování přírody uplatňuje. Vedle přenášení lidských konceptů na přírodu, které jsme probírali dosud, můžeme na druhé straně přírodu „zvnitřnit“, tedy pojmut některé její charakteristické vlastnosti, tvary apod. jako metafory pro bytostně lidské prožitky. Příkladem takového zvnitřnění přírody mohou být obecně sdílené metaforické popisy lidských pocitů a vlastností, jako třeba výraz „ledový klid“ nebo „kvést štěstím“. Tímto způsobem je lidské prožívání formováno přírodou. I v tomto směru však může dojít k trivializaci, a to pokud jaksi „ztratíme odstup“ a zapomeneme na to, že tyto vztahy mezi člověkem a přírodou jsou skutečně metaforické, nikoli doslovné.¹³⁴

¹²⁹ Jedná se o esej „Trivial and Serious in the Aesthetic Appreciation of Nature“. Hepburn toto rozlišení nenavrhuje pouze pro estetické oceňování přírody, ale také pro umění, viz „Nature in the Light of Art“.

¹³⁰ Ronald W. Hepburn, „Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 1.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² Tamtéž, str. 4.

¹³³ Tamtéž, str. 8-9.

¹³⁴ Tamtéž, str. 10.

Vedle těchto rozlišení však v estetickém oceňování přírody figuruje celá řada dalších protichůdných tendencí. V setkáních s přírodou často narazíme na jakési základní pnutí mezi snadno uchopitelným a na druhé straně zásadně jiným, neprostupným a neuchopitelným. Obecná snaha sjednocovat obsah naší estetické zkušenosti s přírodou plyne nejspíš právě z touhy učinit přírodu percepčně i konceptuálně uchopitelnou, abychom byli s to jí porozumět zvláštním, estetickým způsobem. Právě jinakost a nepoddajnost přírody však brání tomu, aby naše porozumění bylo dokonalé, což bychom v seriózním estetickém oceňování měli mít neustále na paměti. Nezbyvá nám tedy, než se ke kýženému poznání přibližovat, a to nejlépe z různých směrů, protože jakýkoli monoperspektivní přístup povede k sebeklamu a trivializaci estetického oceňování. Pokud si naopak uvědomíme nedokonalost každé lidské perspektivy, nebudeme *nekriticky* důvěřovat žádné z nich. S vědomím, že každé jednotlivé lidské hledisko má nevyhnutelně svá slepá místa, nebudeme povyšovat jedno nad jiné a raději využijeme mnohosti a různosti hledisek k tomu, aby naše porozumění bylo co nejbohatší. Je zjevné, že zjednodušená a standardizovaná hlediska nás v této snaze o moc dál neposunou, stejně jako nás vnitřně neobohatí zprofanované emocionální stereotypy, pokud je do estetického oceňování vneseme. Jestliže v estetickém oceňování přírody hledáme hodnotu, tedy jakési vnitřní obohacení, musíme k němu přistoupit autenticky a vstřícně vůči všemu novému a dosud neznámému. To ovšem představuje riziko – pokud se budeme konfrontovat s něčím, co jsme dosud nezpracovali, budeme vystaveni nejistotě, která vyvolá napětí. Hepburnův pojem „pnutí“ (*nisus*), který používá v souvislosti se sklonem sjednocovat estetickou zkušenost, je svým způsobem charakteristický pro celé jeho uvažování, které pracuje s řadou dualit a protichůdných tendencí. Bytostná relativita lidské perspektivy je v pozadí všech těchto rozlišení. Vědomí této relativity už samo o sobě může vyvolat napětí, pokud se nevzdáme touhy po přesahu této naší bytostné omezenosti. Touha po přesahu a na druhé straně vědomí jeho nemožnosti je další dvojicí, kterou Hepburn charakterizuje estetické oceňování a snahu nahlédnout v něm pravdu.¹³⁵ Každé „pocitivé“ estetické oceňování přírody je tedy prodechnuto vědomím relativity, což s sebou nutně nese i jistou dávku nejistoty a napětí. Takové estetické oceňování totiž posune naše původní hlediska, s nimiž jsme do něj vstupovali, a poskytne nám tak nejen vhled do něčeho, co jsme dosud nezpracovali, ale také nový náhled na vše, co jsme do té doby považovali za zpracované a svým způsobem jisté. Můžeme pak nečekaně nahlédnout něco, co bychom raději neviděli. Estetické oceňování přírody pak může být prodechnuto strachem, „že jestliže máme nějaké příjemné estetické střetnutí s přírodou, nazvěme je triviální, chcete-li, raději bychom neměli příliš pozorně zkoumat předpoklady, na nichž tato zkušenost stojí,“ píše Hepburn.¹³⁶ Pokud se přesto do zevrubného zkoumání pustíme, estetická libost se pravděpodobně rozplyne a my se propadneme na hlubší rovinu zkušenosti, na níž budeme muset o estetickou libost znovu bojovat.¹³⁷

Právě ve smyslu dobrovolně a neustále obnovovaného boje o estetickou hodnotu nejspíš můžeme chápat seriózní estetické oceňování přírody. Naproti tomu v oceňování triviálním na tento boj předem resignujeme a vydáme se raději po nezajímavé, ale zato dobře prošlapané cestě konvencí a stereotypů.

Seriózní estetické oceňování tedy můžeme chápat jako autentické a svým způsobem pravdivé. K dosažení této pravdivosti je potřeba značné úsilí ze strany vnímatele, když se snaží oprostit od stereotypizovaných náhledů a dosáhnout zcela jedinečné a autentické synopsis. Takováto pravdivost je zdá se charakteristickým rysem kvalitního estetického oceňování.

¹³⁵ Ronald W. Hepburn, „Truth, Subjectivity and the Aesthetic,“ str. 16-38.

¹³⁶ Ronald W. Hepburn, „Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 4.

¹³⁷ Tamtéž.

2.3 Ukotvení pravdivosti v estetickém oceňování přírody

V návaznosti na předešlý rozbor pojmů „uvědomování si“ a dvojice triviální-seriózní můžeme rozlišit dva základní způsoby, jimiž může být estetické oceňování přírody pravdivé. První z nich je vázán na prožitek „uvědomování si“ a na pomyslné ose mezi objektem a subjektem se nachází blíže k objektu estetického oceňování. Estetická pravdivost je zde dána pravdivostí našich poznatků o oceňovaném předmětu, jakýmsi prověřením jejich platnosti skrze obrazotvornost. Na druhé straně máme pravdivost coby „autenticitu“ estetického oceňování, která se rýsuje v protikladu triviálního a seriózního. Tady se jedná o jakousi opravdovost prožitku, která nesouvisí primárně s předmětem oceňování ani s tím, zda o něm máme pravdivé poznatky, ale spíše se způsobem, jakým vnímatel k estetickému oceňování přistupuje. Tato subjektivně orientovaná pravdivost spočívá v praktickém ověření naší schopnosti kritického odstupu od vlastních, zásadně omezených perspektiv. Řečeno jinak: v ověření naší odolnosti vůči sebeklamu.

Tyto dva druhy pravdivosti mají v estetickém oceňování přírody různé postavení. Subjektivní pravdivost, spočívající v seriózním estetickém oceňování, pravděpodobně (v návaznosti na Hepburnovy úvahy) můžeme považovat za zásadní měřítko estetické hodnoty vůbec. Seriózní estetické oceňování vyžaduje výraznější duševní vzepětí potřebné k tomu, abychom se odpoutali od zažitých konvencí a stereotypů. Tento duševní vnos je typicky vyrovnán obohacením o nová rozlišení v emocích a emocionálních kvalitách. Jemnější a bohatší rozlišení emocionálních kvalit je podle Hepburna stěžejním zdrojem estetické hodnoty.¹³⁸ Pokud tedy estetické oceňování taková rozlišení neposkytuje – je triviální - pak je celkově málo hodnotné. Subjektivní pravdivost je tedy charakteristickým rysem kvalitního estetického oceňování přírody a její nepřítomnost je tedy vysloveně nežádoucí. Naproti tomu objektivní pravdivost je pro estetické oceňování přírody sice významná, není však pro estetickou hodnotu určující tak zásadním způsobem jako pravdivost subjektivní. Zážitek „uvědomování si“ se v estetickém oceňování vůbec nemusí uplatnit, aby tato estetická zkušenost byla hodnotná. Pokud zážitek „uvědomování si“ proběhne, ale posléze se ukáže jako mylně podložený, estetické hodnocení se tím jistě promění, ale z Hepburnových úvah jednoznačně nevyplývá, že tento posun v hodnocení prožitku „uvědomování si“ představuje oslabení estetické hodnoty. Pokusme se vyjasnit tuto otázku.

Odkaz k (objektivní) pravdě sice může být pro mnohou estetickou zkušenost nepodstatný, avšak v mnoha případech důležitý je, pro což můžeme uvést několik důvodů. Za prvé dodává podle Hepburna odkaz k pravdě estetickému hodnocení stálost a zaručuje jeho opakovatelnost. Pokud založíme estetické hodnocení na faktech, které žádná pozdější, po zkušenosti následující zjištění nevyvrátí či nepozmění, ani průběh estetické zkušenosti a estetické hodnocení se v budoucnu zásadně nezmění a budeme s to je podle libosti opakovat, naznačuje Hepburn.¹³⁹ Na druhou stranu pokud například zjistíme, že strom, na němž jsme esteticky hodnotili jeho pevnost a tvrdost, je ve skutečnosti ztrouchnivělý a rozpadá se pod dotekem ruky, těžko si budeme schopni uchovat kvalitu prvotní zkušenosti.¹⁴⁰ I pokud si podržíme původní (pseudo-)zážitek tvrdosti a pevnosti, budeme si tyto kvality nadále uvědomovat jedinečně jako zdánlivé. „Nepochybně bych mohl vychutnávat jeho klamně silné vzezření, ale to by byla zkušenost značně odlišná od té první. Byla by to zkušenost, která

¹³⁸ Ronald W. Hepburn, „Emotions and Emotional Qualities,“ str. 260-261.

¹³⁹ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 29.

¹⁴⁰ Takové zjištění jistě nemusí změnit naši interpretaci jen v tom konkrétním aspektu, kterého se týká. Nabyté informace mohou např. přesměrovat naši pozornost na aspekty, které jsme dosud přehlíželi. Nejde při tom o pouhé zaměření pozornosti, ale o rozdělování významu, o němž mluví Mary Warnocková: „Nelze popít, že můžeme vnímat rozličné aspekty věci a že jejich hodnota (*significance*) pro nás může představovat význam (...) v závislosti na tom, kolik toho o nich víme s čím je spojujeme.“ Viz Mary Warnock, *Imagination and Time*, str. 69.

přijala a zahrnula do sebe pravdu o tom, že strom je ve skutečnosti ztrouchnivělý¹⁴¹, vysvětluje Hepburn. Jediný způsob (který však Hepburn neuvažuje), jak by v takovém případě bylo možné obnovit prvotní „naivní“ zkušenost, by bylo dokonale zapomenout na zjištění, jak se to se stromem ve skutečnosti má. Tato možnost však není nijak zajímavá pro naše zkoumání, protože neodhaluje nic nového o estetickém zakoušení přírody. Pokud by taková situace skutečně nastala, estetické oceňování by se nejspíš výrazně nelišilo od estetické zkušenosti, která předcházela zjištění o tom, že strom je ztrouchnivělý. Jak ještě ukážeme v následujícím textu, opakovatelnost estetické zkušenosti je sama o sobě značně problematická a stěží může fungovat jako opodstatnění, proč by měla být estetická zkušenost založená na vědecky platných faktech.

Dalším argumentem, proč může být odkaz k pravdě v estetickém hodnocení přírody podle Hepburna důležitý, je hloubka, kterou s ním estetická zkušenost nabývá. Jde vlastně o to, že přibližování se k pravdě je hodnotné už samo o sobě, takže v estetickém hodnocení se může projevit jediné kladně. Jestliže se však rozhodneme přistupovat k estetickému hodnocení čistě formalisticky (tedy s téměř výhradním zaměřením na její formální, tedy především smyslové vlastnosti) a spokojíme se se „synoptickým uchopováním komplexity“¹⁴² estetické situace, otázkou pravdivosti se možná vůbec nemusíme zabývat.

Ačkoli interpretace přírody, v níž usilujeme o objektivní pravdivost a hloubku, je pro estetické hodnocení větší výzvou, nelze nekompromisně tvrdit, že je proto jediná správná.¹⁴³ Zdá se, že vnímatel si v Hepburnově pojetí může svobodně vybrat mezi oceňováním „podle pravdy“ a oceňováním „podle volné fantazie“, v němž odkaz k pravdě nemá zásadní význam.¹⁴⁴ Nesmíme také zapomenout na to, že obrazotvornost se uplatňuje v obou typech oceňování, ale v každém z případů ji zapojujeme odlišným způsobem: zatímco při oceňování „podle pravdy“ nám obrazotvornost poskytuje jakési ilustrace k faktům, o nichž jsme přesvědčeni, že s vědeckou závazností platí o oceňovaném, v případě fantazijního oceňování naopak nepředpokládáme, že pomyslné obrazy, které s oceňovaným spojujeme, se k němu vztahují závazným, všeobecně platným vztahem. Jedná se o případy metaforického „vidění jako“. Když například asociujeme k oblakům košík s prádlem, jsme si vždy vědomi toho, že oblaka jsou *jako* košík s prádlem, tedy že mezi skutečným oblakem a skutečným košíkem prádla není žádný věcný vztah. Proto v této zkušenosti nemůžeme zakusit žádné „uvědomování si“, které je založeno právě na smyslovém uvědomění si nějakého věcného vztahu mezi tím, co smyslově zakoušíme, a tím, co víme.¹⁴⁵ V těchto situacích nemůžeme a ani nechceme posuzovat, zda je naše estetická zkušenost objektivně pravdivá či nikoli.

2.4 Myšlenková složka

Úvahy o pojmu „uvědomování si“ a o rozlišení mezi triviálním a seriózním estetickým oceňováním naznačují, že důležitým prvkem estetické zkušenosti s přírodou je odkaz na určitá fakta, vědomosti či představy, jejichž společným rysem je to, že nejsou dány přímo smyslu, ale vnímatel je čerpá z bohatství svého intelektu. Hepburn tento materiál zahrnuje do

¹⁴¹ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“, str. 29.

¹⁴² Tamtéž, str. 30.

¹⁴³ Myšlenku, že v estetickém oceňování si můžeme vybrat mezi „vážným“ (*serious*) a „triviálním“ Hepburn podrobněji rozpracoval jinde, také v souvislosti s hodnocením umění.

¹⁴⁴ Hepburn tvrdí, že „větší hodnota, a také některé větší problémy, vyvstanou, když se upřímně snažíme esteticky ocenit přírodu takovou, jaká je.“ Dodává však, že k tomuto cíli se můžeme jen přibližovat a že pravda není jediným kritériem estetické hodnoty. Estetické oceňování sice podléhá „kognitivnímu omezení“, ale právě tak musí respektovat fenomenální kvality skutečnosti. Viz Ronald W. Hepburn, „Nature Humanized: Nature Respected“, str. 271.

¹⁴⁵ Nezbytnost zapojení obrazotvornosti v konfrontaci se světem vysvětluje Mary Warnocková takto: „Svět nemůže být vnímán, aniž bychom mu udíleli nějaký význam. Vytváření významů je funkcí obrazotvornosti (*imagination*).“ Viz Mary Warnock, *Imagination and Time*, str. 63.

reflektivní složky estetické zkušenosti, kterou nazývá její „myšlenkovou složkou.“ V následující podkapitole se budeme věnovat tomu, jak Hepburn tuto myšlenkovou složku pojímá a rozpracovává. V popředí bude samozřejmě stát otázka, jak se myšlenková složka vztahuje k pravdivosti estetického soudu.

Pojem „myšlenková složka“ (*thought component*) se v Hepburnových úvahách objevuje v různých souvislostech. Asi nejvýslovněji na ni Hepburn naráží v úvaze o triviálním a seriózním estetickém oceňování. Kromě této dvojice protikladů charakterizuje estetickou zkušenost dualitou smyslové složky (*sensuous component*) a myšlenkové složky.¹⁴⁶ Myšlenková složka doplňuje smyslovou bezprostřednost ve většině případů. Spočívá v tom, že „implicitně srovnáváme a nahlížíme kontrast mezi *tady* a *jinde*, mezi *aktuálním* a *možným* nebo *současným* a *minulým*.“¹⁴⁷ Podle Hepburna nelze prokazatelně tvrdit, že by myšlenková složka narušovala estetický charakter zkušenosti, což ukazuje na několika příkladech. V estetické zkušenosti na sebe vzájemně působí prvky myšlenek, pocitů a smyslového vnímání.¹⁴⁸

Myšlenkovou složku však Hepburn uvažuje také v souvislosti s pojmem kontextu. Tento pojem Hepburn užívá především v souvislosti se svou domněnkou, že v estetické zkušenosti přírody zažívá vnímatel pnutí (*nisus*) k tomu, aby obsah své zkušenosti nějakým způsobem sjednocoval. Právě v tomto sjednocování se uplatňuje kontext v různých podobách.

2.4.1 Kontext

Sjednocování zkušenosti skrze kontext je také jedním ze způsobů, jak můžeme hledat pravdu v estetické zkušenosti přírody. Pravdivost totiž můžeme podle Hepburna chápat jako jeden z rozměrů komplexity. Právě zasazením estetické situace do kontextu můžeme snáze nahlédnout její komplexitu a spolu s tím i její pravdivost, pokud nějakou skutečně má. Jestliže je sjednocování skrze kontext jednou z možností, jak můžeme sjednocovat estetickou zkušenost s přírodou, pak má kontext význam pro naše estetické hodnocení. Jaký vliv tedy různost kontextu může mít na estetické hodnocení? Lépe řečeno, jaký vliv má na estetické hodnocení pouhá změna kontextu, v němž přírodu hodnotíme? Když si vypůjčíme příklad od Carlsona a vzpomeneme si na estetické oceňování scenérie, která působí přirozeným dojmem, ačkoli ve skutečnosti se jedná o člověkem vytvořenou napodobeninu přírodní krajiny, rozdíl v estetickém hodnocení spojený se změnou kontextu se vyjeví zřetelně. Vědomí záměrnosti scenérie, o níž víme, že je výsledkem lidského úsilí, dodává zkušenosti jiné „emocionální pozadí“¹⁴⁹, na jehož základě scenérii esteticky hodnotíme. Naše povědomí o původu předmětu v tomto případě určuje i způsob, jak k předmětu v estetickém hodnocení přistupujeme. Když o původu předmětu nic nevíme, jsme pak bezradní i v jeho estetickém hodnocení.¹⁵⁰ Kontextem, o němž tady mluvíme, je na jedné straně představa o přírodě a přirozených procesech, které utvářejí podobu krajiny, na druhé straně představa o lidské důmyslnosti a schopnosti napodobovat přírodu, konkrétně přetvářet přírodní scenérii. Spojením vnímané krajiny s některou z těchto představ může zacílit naši pozornost na některé vlastnosti krajiny, které budeme esteticky oceňovat. Zároveň nám daná kontextuální představa ozřejmí některé vlastnosti krajiny, které by jinak naší pozornosti zcela unikly (např. fakt, že rozvržení krajiny je předem promyšlené). Díky tomu můžeme krajinu nahlédnout v celé její komplexitě, tedy i s jejími nezjevnými vlastnostmi. Povědomí o těchto vlastnostech, naše informovanost, s níž ke krajině přistupujeme, dá našemu estetickému oceňování rozměr pravdivosti. Asi v tom smyslu můžeme chápat Hepburnovy úvahy.

¹⁴⁶ Ronald W. Hepburn, „Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 2.

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ Tamtéž, str. 3.

¹⁴⁹ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 25.

¹⁵⁰ Tamtéž, str. 26.

Hepburnova představa o tom, jak může kontext souviset s pravdivostí estetické zkušenosti, je poměrně jasně načrtnuta v jeho eseji „Truth, subjectivity, and esthetic“¹⁵¹, kde se ovšem zaměřuje přednostně na umění. Věnuje se však také estetické zkušenosti spojené s putováním po krajině, a tady opět poukazuje na epizodičnost této zkušenosti, lépe řečeno sekvenci dílčích epizodických zkušeností. Poutník se při pohybu krajinou snaží synopticky uchopit dílčí zážitky, k čemuž jej motivuje touha po odhalení pravdy prostřednictvím přesahu světa, v němž žijeme. Vynoří se však oprávněné pochybnosti, zda je takový přesah vůbec možný. Abychom nepropadali agnosticismu, musíme se pokusit pojmut pravdu jinak než jako přesah známé skutečnosti. Opět se dostáváme k pojetí, které je hrubě naznačeno už v předchozím textu: k pravdě se můžeme přibližovat zasazováním partikularit do postupně rostoucí a zhušťující se sítě souvislostí, přičemž nelze přisuzovat prvořadost ani jednotlivostem, ani vztahům mezi nimi, protože obojí tvoří celek a je tedy pro pojem pravdy stejně podstatné.¹⁵² Hepburn navrhuje možnost chápat pravdu či pravdivost jako jeden z rozměrů komplexity, tedy naznačuje, že pravda může být ukotvena v komplexním pohledu na věc. Úvahy představené v tomto textu však dávají ostřeji vyvstat rozlišení mezi tímto navrhovaným pojetím a na druhé straně pojetím, které pro zkoumání estetické zkušenosti není plodné. Jednak proto, že možnost přesahu, na níž se zakládá, je sama o sobě pochybná, jednak také proto, že i pokud by takový přesah skutečně byl možný, těžko by našel uplatnění v Hepburnově pojetí estetické zkušenosti, v níž nesmíme ztratit spojení se smyslovým materiálem.

Pokud však chceme posoudit, zda je skutečně nosné spojovat tímto způsobem kontext s pravdivostí, pak musíme především vyjasnit, co tento v zásadě víceznačný pojem pro Hepburna znamená. Ačkoli pojem kontextu má zásadní význam pro běh Hepburnových úvah i argumentaci, zdá se, že v textu funguje v několika různých významech, které však nejsou vždy zcela jasně vymezeny. O jejich vymezení se nyní pokusíme.

Prvním významem, který Hepburn s pojmem kontextu spojuje, je řekněme „fyzické okolí“ předmětu nebo jeho prvku, který figuruje v naší estetické zkušenosti. V souvislosti s úvahami o fyzické, nebo lépe řečeno percepční neohraničenosti přírodních jevů v estetickém hodnocení Hepburn mluví o „omezeném a určitém kontextu“¹⁵³, který v umění určuje každou vnímatelnou vlastnost, včetně těch emocionálních.¹⁵⁴ Hranicemi kontextu uměleckého díla je na tomto místě jeho „fyzické“ ohraničení, strukturní oddělenost od prostředí, v němž se nachází. Jedná se jmenovitě o formální vlastnosti (např. barvy, tvary v malbě), které jsou dokonale určeny a kontextuálně řízeny rámem obrazu. Jako protipříklad Hepburn uvádí estetické hodnocení stromu, které do značné míry závisí na „kontextu“ – opět ve významu smyslově vnímatelného okolí, jež není nijak ohraničeno ani samo o sobě, ani podle záměru někoho jiného, ale jediným určovatelem jeho ohraničení je právě jen vnímatel v daném okamžiku. Protože každé takové ohraničení je provizorní, je provizorní i kontext oceňovaného stromu a díky tomu i jeho esteticky relevantní vlastnosti. Můžeme tedy shrnout, že prvním významem, který Hepburn spojuje s pojmem kontextu, je rozsah smyslově vnímatelného (fyzického) okolí oceňovaného předmětu, který se do estetického hodnocení rozhodneme zahrnout.

Dalším významem, který můžeme v Hepburnových úvahách spojovat s pojmem kontextu, je jistý druh pozadí estetického hodnocení. Nejedná se už o smyslový materiál, který obklopuje oceňovaný předmět, tento kontext je ukotven v myšlenkové složce estetické zkušenosti. Tentokrát zřejmě jde o jakýsi obecný rámec předpokladů a východisek, do nějž

¹⁵¹ Hepburn, „Truth, Subjectivity, and the Aesthetic,“ str. 16-38.

¹⁵² Tamtéž, str. 16.

¹⁵³ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 15.

¹⁵⁴ Emocionální vlastnosti v Hepburnově náhledu významně souvisejí s vlastnostmi estetickými. Problematiku emocionálních kvalit podrobněji rozebírá v eseji „Emotions and Emotional Qualities“.

předmět v průběhu estetického hodnocení zasadíme. Tento rámec je natolik obecný, že jej lze spojovat s mnoha různými estetickými zkušenostmi zároveň. Za rozdílné pozadí s různou estetickou hodnotou můžeme považovat například to, zda předmět oceňujeme jako artefakt, nebo jako přírodní (ve smyslu neintencionální) jev. Rozdíl v zařazení má za následek rozdíl v očekávání: v uměleckém díle jsme si například vědomi toho, že do něj autor vložil řadu kontextuálních vodítek a že je tam vložil úmyslně. U přírody taková záměrná vodítka postrádáme, proto můžeme popustit uzdu vlastní obrazotvornosti a tvořivosti, nebo nám spíše nic jiného nezbyvá. Právě tento rozdíl v estetickém hodnocení vyplývá z různých předpokladů, které v něm uplatňujeme. Dalším příkladem takového emočního pozadí zkušenosti, které je specifické pro oceňování přírodního prostředí a ovlivňuje estetické hodnocení, je pocit dočasného usmíření či pomyslného „klidu zbraní“, k němuž tato zkušenost vybízí. Díky estetickému odstupu od přírodního prostředí můžeme pocítit základní sjednocenost tohoto prostředí se sebou samými, z čehož jsme jindy vyrušováni nutností bojovat o přežití.¹⁵⁵ Estetická zkušenost tohoto pozadí má pak hodnotu sama o sobě, píše Hepburn.¹⁵⁶ Vedle toho také podbarvuje celou estetickou zkušenost a má tedy dopad i na samotné estetické hodnocení.

Dále Hepburn mluví o kontextu v souvislosti s uměním. V interpretaci a hodnocení uměleckých děl nelze brát v potaz pouze a čistě to, co je obsaženo a ukotveno v díle samotném, a ignorovat veškerý kulturní, sociální nebo lingvistický kontext, který toto dílo obklopuje. Jednak proto, že takového oproštění bychom nejspíše byli schopni jen v naprosto nepřirozených podmínkách, které se s oceňováním uměleckých děl vlastně vylučují, jednak také proto, že jmenované druhy kontextu mají zásadní vliv na estetické vlastnosti díla, a tedy i na jeho estetické hodnocení. Totéž můžeme říct o estetickém hodnocení přírody, jen s tím rozdílem, že s přírodním předmětem budeme pravděpodobně spojovat jiné kontexty – jiné interpretační rámce. Hepburn se opět odvolává na příklady, kdy k předmětu přistupujeme jednou jako k artefaktu, jednou jako k přírodě, a tyto různé předpoklady mají za následek odlišnost i v estetickém hodnocení.¹⁵⁷ Neopomenutelný vliv kontextuálního ukotvení vyvstane velmi zřetelně v situaci, kdy jsme konfrontováni s předmětem, který nedokážeme jednoznačně včlenit do vybraného kontextu.¹⁵⁸ Jako velmi důležitá se tady jeví otázka po původu předmětu, která zahrnuje i rozlišení mezi artefaktem a přírodninou. Pokud neznáme kontext, do něž předmět přirozeně patří, nevíme ani, jak máme k předmětu esteticky přistupovat, a možnosti estetického hodnocení se sevrknou téměř jenom na oceňování jeho objektivních formálních vlastností, pokud ovšem předpokládáme, že vůbec můžeme o nějakých formálních vlastnostech mluvit zcela nezávisle na kontextu, s čímž by Hepburn asi nesouhlasil.¹⁵⁹

Dále můžeme přejít k chápání kontextu jako množiny asociací a interpretací, které k oceňovanému připojujeme. Z dalšího vyplývá, že pod interpretací Hepburn rozumí především tzv. „vidění jako...“ (*seeing as*), tedy obohacení vnímaného o myšlenkové asociace.¹⁶⁰ Jako příklad takové estetické interpretace Hepburn uvádí situaci, kdy hodnotíme vlhkou písčitou pláž s vědomím, že tento prostor je při přílivu zatopen mořskou vodou. Tuto asociaci nelze považovat za esteticky irelevantní (jak by chtěl tvrdit estetický purista, pro

¹⁵⁵ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 21.

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ Tamtéž, str. 25.

¹⁵⁸ Tady se nabízí srovnání s Waltonem, který by totéž chápal jako neschopnost určit správnou kategorii, do níž by předmět měl patřit.

¹⁵⁹ Tamtéž, str. 30.

¹⁶⁰ Tamtéž, str. 19.

něhož jsou veškeré asociace jen esteticky nehodnotný balast), protože má dopad na estetické vlastnosti, které této scénérii přisoudíme a následně esteticky ohodnotíme.¹⁶¹

Z uvedeného přehledu je patrné, že vedle kontextu ve smyslu „fyzického“ okolí či pozadí oceňovaného předmětu, jež Hepburn uvažuje především ve srovnání přírody s uměním, používá Hepburn tento pojem ve významu širších souvislostí, které můžeme nahlédnout pomyslně, díky vlastním poznatkům o světě. Právě tyto druhy kontextu vstupují do myšlenkové složky estetické zkušenosti. Především posledně jmenovaný, asociativní kontext pak může zahrnovat různé více či méně vědecké poznatky, s nimiž oceňovanou přírodu spojíme. Zasazení oceňovaného do kontextu tohoto typu může být zdrojem „pravdivosti“ estetického oceňování. Podívejme se nyní na to, jak o této možnosti uvažuje Hepburn.

2.4.2 Vědecké poznatky jako druh asociativního kontextu

Jak ukázaly předešlé úvahy, vědecké poznatky o přírodě mohou do jejího estetického oceňování vstupovat v podobě asociací, které jsou součástí myšlenkové složky oceňování. Hepburn v tomto ohledu sice sblížuje estetické oceňování s teoretickými poznatky přírodních věd, ve vědě však nevidí pouze nástroj projasnění a zpřehlednění estetické zkušenosti. Prospěšnost těchto asociací pro estetické oceňování je podmíněna tím, že je dokáže zpracovat nejen náš intelekt, ale také naše obrazotvornost. Některé interpretace, které nám nabízí přírodní vědy, se ovšem vzpírají přirozeným sklonům lidské obrazotvornosti. Pokud vstupují do estetického oceňování – ať už se tak děje samovolně nebo se o to vědomě snažíme – stávají se naopak rušivým prvkem ve skutečně estetickém oceňování. Výsledkem je zmatek, s nímž se v estetickém hodnocení musíme často namáhavě potýkat, který však zároveň, pokud už se vyskytne, svědčí o tom, že takové estetické hodnocení není povrchní.¹⁶² Může se však také stát, že nastalý chaos bude „silnější než my,“ totiž že nebudeme schopni se s ním vyrovnat v rámci estetického oceňování a neubráníme se tomu, abychom z něj vystoupili. Toto nebezpečí roste spolu s rozvojem přírodních věd, které chrlí čím dál složitější a abstraktnější koncepce. Vyrovnat se s nimi v rovině obrazotvornosti se postupně stává nemožným.

Je nasnadě, že vědecký kontext může estetickému hodnocení přidávat na „pravdivosti“. Lze předpokládat, že věda se svými objektivně platnými poznatky nabídne zajímavý a slibný materiál pro seriózní estetické oceňování, a právě v rámci seriózní estetické zkušenosti a s využitím vědeckých poznatků se může dostavit také zážitek „uvědomování si“, který, jak bylo řečeno, obsahuje inherentní odkaz k pravdě. Jak upozorňuje Hepburn, nejde v první řadě o to, nakolik je tato myšlenková složka zkušenosti intenzivní nebo bohatá.¹⁶³ Asociace vstupující do myšlenkové složky z vědeckého kontextu musí být především slučitelné s percepční a imaginativní složkou estetického oceňování. Pokusy začlenit do estetického oceňování abstraktní vědecké konstrukce estetickou zkušeností nijak neobohatí,

¹⁶¹ Jak už bylo řečeno v souvislosti s rozlišením seriózního a triviálního, pojem „vidění jako“ nezahrnuje pouze „faktické“ asociace, ale také ryze obrazné vidění, např. hledání podobnosti mezi oblaky a košíkem prádla. Emily Bradyová interpretuje pojem „vidění jako“ pouze v tomto druhém smyslu nebo v duchu Hepburnovy „metafyzické imaginace“ (viz Emily Brady, „Interpreting Environments,“ str. 5), což ale podle mého názoru není zcela opodstatněné. Hepburn opisuje pojem „vidění jako“ jako „veškeré interpretování“ a vzápětí uvádí příklad vidění pláže jako odhaleného mořského dna, což je rozhodně jiný druh interpretace než „vidění“ vířícího prachu ve spirálovité mlhovině. Viz Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 19.

¹⁶² Robert S. Fudge má za to, že „vědecké poznatky jsou pro estetické oceňování relevantní, nakolik nám pomáhají vnímat a oceňovat (*delight*) vlastnosti přírodního předmětu, které bychom jinak přehlédli.“ Viz Robert S. Fudge, „Imagination and the Science-Based Aesthetic Appreciation of Unscenic Nature,“ str. 282.

¹⁶³ Ronald W. Hepburn, „Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 4.

ani jí nedodá na pravdivosti.¹⁶⁴ Pokud se nám však podaří sladit naše reflexivní povědomí o vědeckých poznatcích s ostatními složkami estetického oceňování neotřelým a zajímavým způsobem, pak budeme moci mluvit o seriózním estetickém oceňování a těšit se z bohatství nových vhledů, které nám tato zkušenost nabídne. Takovou estetickou zkušenost budeme moci nazývat pravdivou. Pravdivost, kterou může estetické zkušenosti zaručit vědecky podložená myšlenková složka, je však pouze relativní, protože i vědecký pohled na přírodu je pohled bytostně lidský, tedy nestálý a proměnlivý.

Z této možnosti uplatnění vědeckých poznatků v estetickém oceňování však nelze vyvozovat, že pravdivost estetické zkušenosti je podmíněna vědeckým obsahem myšlenkové složky. Poznatky zapojené do estetického oceňování zdaleka nemusí pocházet jenom z oblasti vědy. Jak ukázaly úvahy o seriózním estetickém oceňování, autentičnost (tedy jakási „pravdivost prožitku“) není dána druhem kontextu, který do oceňování zapojujeme, ale postojem vnímatele a jeho odolností vůči trivializaci. Na druhé straně prožitek „uvědomování si“ sice obsahuje odkaz k pravdě, poznatky v něm oživované však nemusí být nutně vědecké. Například předpoklad, že mokřina je pustá a liduprázdná, by měl být fakticky pravdivý, pokud je na něm postaveno estetické „uvědomování si“, těžko jej však budeme považovat za vědecký poznatek. Pokud jako v Hepburnově příkladu následně zjistíme, že mokřina ve skutečnosti prázdná není, vyhodnotíme proběhlé „uvědomování si“ jako klamavé, to však ještě neznamená, že kvůli tomu zavrhneme jako falešnou i celou estetickou zkušenost. Pravdivost totiž není to, oč by v estetickém hodnocení mělo závazně jít.¹⁶⁵

Hepburn tedy naznačuje, že mezi pravdivostí estetické zkušenosti přírody a platností vědeckých poznatků může být jisté pojitko, zároveň však upozorňuje na rozdílnost těchto dvou pravdivostí a na to, že vědecky platné poznatky zdaleka nepokrývají celý rozsah způsobů, jakými může být estetická zkušenost „pravdivá“. Na druhé straně estetická zkušenost přírody nemá potenciál k tomu, aby splnila nároky skutečně vědecké pravdivosti. Pokud bychom se přesto rozhodli nárokovat v estetickém soudu tento druh vědecké pravdivosti, vyvstala by pak další otázka, totiž nakolik jsme zavázáni dodržovat i další „vědecké náležitosti“ – přesnost, jednoznačnost, pojmovou čistotu atd. Sám výhled na takovou cestu prozrazuje, jak bludným směrem se vydává. Hepburn nabízí rozumné řešení: vědu a její nároky můžeme v estetické zkušenosti následovat právě tak daleko, dokud nenarazíme na hranice našeho vlastního vnímání a obrazotvornosti.¹⁶⁶

Není nijak těžké nahlédnout, jak může být přehnaně vědecký pohled na přírodu nevýhodný pro její estetické oceňování. Nemusíme ani zabíhat do hlubin vědeckých koncepcí přírody, abychom narazili na jistá omezení, na něž upozorňuje i Hepburn.¹⁶⁷ I bez pomoci vědeckých vysvětlení je všem známo, že v přírodním prostředí probíhá nepřetržitý boj o přežití mezi jejími živými prvky a že v podstatě všechny přírodní jevy směřují k zániku. Hepburn se domnívá, že některé emocionální kvality spojené s tímto faktem je nutné v estetické zkušenosti potlačit nebo přinejmenším odsunout do pozadí, chceme-li přírodu esteticky hodnotit. Nejspíš předpokládá, že tušení konfliktu a vzdoru v přírodě by bylo v rozporu s pocitem míru a „dočasného klidu zbraní“, které uvádí jako jednu z nevyraznějších komponent estetické hodnoty přírody. Také je možné, že konfrontace s touto agresivní stránkou přírodního prostředí nám dokonce znemožní jakoukoli estetickou zkušenost, protože nás bude udržovat v obranném, tedy praktickém postoji. Chceme-li tedy

¹⁶⁴ Tamtéž, str. 6.

¹⁶⁵ Tamtéž, str. 15.

¹⁶⁶ Tamtéž, str. 14.

¹⁶⁷ O nevýhodách přebujelého vědeckého poznání se Hepburn zmiňuje také ve svém eseji „Nature Humanized: Nature Respected,“ kde upozorňuje na to, že „sklouzáváme k antropomorfismu kvůli strachu z toho, že imaginativní uchopení naší kosmické situace by bylo zdrcující a demoralizující, a tedy by mohlo rozvrátit estetično.“ Viz Ronald W. Hepburn, „Nature Humanized: Nature Respected,“ str. 270.

dosáhnout co nejbohatší estetické zkušenosti, nezbyvá nám, než potlačit tuto základní pravdu o přírodě, již chceme oceňovat. Přírodu musíme takto „sentimentalizovat a selektivně falzifikovat“¹⁶⁸, aby vůbec bylo možné ji esteticky kontemplovat. V tomto smyslu tedy nelze tvrdit, že by důsledný a hluboký odkaz k pravdivé povaze přírody byl sám o sobě zdrojem estetické hodnoty, vyvozuje Hepburn.¹⁶⁹

Tyto jeho úvahy navazují na jeho pojetí estetické zkušenosti s přírodou jako příležitosti ke smířlivému sjednocení vnímatele s přírodním prostředím. Specifické a pravděpodobně spíše pozitivně zabarvené emocionální ladění takového prožitku¹⁷⁰ může estetickou zkušenost často provázet a přidávat jí na hodnotě, nelze však považovat za samozřejmé, že vědomí agresivity v přírodě už samo o sobě brání tomuto pocitu, nebo dokonce brání estetické zkušenosti jako takové. Pocit „dočasného klidu zbrání“ nepředstavuje pro vnímatele hodnotu díky tomu, že by mu dovolil na agresivní a nepříjemnou přirozenost dočasně pozapomenout, tedy dostat se do duševního rozpoložení, v němž tento aspekt přírody odsuneme mimo pozornost. Tato fakta jsou nám dobře známa i v režimu estetické zkušenosti, ale na rozdíl od praktických životních situací k nim v estetické zkušenosti dočasně přistupujeme jinak, totiž esteticky. Pokud tato fakta zahrneme do myšlenkové složky estetické zkušenosti, nemusí to nutně znamenat přechod do praktického postoje. Je přece známo, že estetický postoj si člověk dokáže uchovat dokonce i v situacích, kdy je ohrožen na životě, tak proč by se pouhé pomýšlení na konečnost, pomíjivost a v podstatě nepřetržitě ohrožení života v přírodě mělo s estetickou zkušeností vylučovat? Právě naopak, estetický postoj k těmto instinktivně neblahým skutečnostem nám může usnadnit nebo vůbec umožnit se s těmito nevyhnutelnostmi vyrovnat – jak ostatně i Hepburn sám navrhuje v eseji o opomíjení přírodní krásy.¹⁷¹ Ve světle těchto novějších úvah¹⁷² se však zdá, že Hepburn podmiňuje stav „klidu zbrání“ trivializací a sentimentalizací, tedy aspoň částečným potlačením faktů agresivity a konečnosti – těchto nutných charakteristik přírody.¹⁷³ Na důkaz toho, že žádné takové obelhávání ve skutečnosti není nutné, se můžeme vedle odkazu k osobní zkušenosti odvolat i na zkušenost vtělenou do děl poezie, již snad můžeme přičítat obecnější platnost.¹⁷⁴ Například Charles Baudelaire v básni *Zdechlina* („*Une Charogne*“) popisuje právě takovou estetickou zkušenost, která je prodchnuta vědomím, ba dokonce předtuchou konečnosti a rozkladu, jež jsou v souladu, nikoli v rozporu s oceňováním přírodních krás. Toto spojení protikladů je snad nejvýstižněji vyjádřeno v poslední sloce: „Pak rcete, krásu má, těm červům, kteří v šeru / polibky žrát vás budou dál, / že božskou podstatu i tvar svých lasek věru, ač dávno tlí, jsem

¹⁶⁸ Ronald W. Hepburn, „Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 8.

¹⁶⁹ Tamtéž, str. 7-8.

¹⁷⁰ Emocionální kvality nebo přesněji mimořádně jemné rozlišení emocionálních kvalit oceňovaného předmětu a potažmo i celé estetické zkušenosti jsou podle Hepburna významným zdrojem estetické hodnoty. Rozlišujícím momentem estetické zkušenosti s přírodou oproti umění je neohraničenost a neurčitost přírody. Synoptické uchopení přírody, které v rámci estetické zkušenosti probíhá, pak nikdy nemůže být celistvé, zatímco synopse uměleckého díla celistvá být může, a to právě díky jeho kontextuální ohraničenosti a určitosti. Viz Ronald W. Hepburn, „Emotions and Emotional Qualities,“ str. 260-261.

¹⁷¹ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 21.

¹⁷² Hepburn tyto myšlenky rozvíjí v eseji „Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature.“

¹⁷³ O „sentimentalizaci přírody“ mluví také Marcia M. Eatonová, avšak v souvislosti s uplatněním fikce ve vztahu k přírodnímu prostředí. Nebezpečí fikce podle ní spočívá v tom, že „může [přírodní prostředí] sentimentalizovat a demonizovat, z čehož plyne závažná újma. Jestliže nám jde o udržitelné prostředí, pak musí být fikce podřízena faktům.“ Viz Marcia M. Eaton, „Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 154. Je však třeba vzít v úvahu, že Eatonová chápe estetický zájem jako neoddělitelný od všech ostatních lidských zájmů, tedy od zájmu na ochraně životního prostředí. Viz tamtéž.

¹⁷⁴ Ostatně i sám Hepburn využívá citátů z děl poezie jako podpory svých argumentů. Viz např. jeho eseje „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“ nebo „Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature.“

uchoval!“¹⁷⁵ Jakkoli je agresivita v přírodě všudypřítomná a rozklad nevyhnutelný, oboje je pouze jednou z fází proměnlivé jevové stránky přírody. Není důvod, proč by zrovna tyto momenty měly být považovány za skutečné či pravdivé, nebo proč by jejich odsunutí z centra pozornosti mělo být chápáno jako sentimentální trivializace. Hepburn navíc sám poukazuje na to, že v estetickém oceňování přírody lze jen stěží mluvit o objektivitě, protože vše je tak jako tak diktováno měřítky lidské perspektivy.¹⁷⁶ Není důvod volit si pro estetické oceňování přírody takovou perspektivu, která by pro ně byla nevýhodná nebo je dokonce znemožňovala.¹⁷⁷

Po těchto úvahách přestává být zřejmé, jak Hepburn odlišuje sentimentalizaci a falzifikaci, které oslabují estetickou hodnotu, od pouhého posouvání perspektivy, které je v estetickém oceňování nevyhnutelné a vzhledem k charakteristické otevřenosti estetického oceňování přírody je dokonce žádoucí. Je tedy třeba připomenout, že zásadním rysem sentimentalizace, který estetickému oceňování ubírá na hodnotě, je emocionální chudoba, kterou se sentimentalita vyznačuje. Sentimentální responze je „surová, nerozlišující a svévolná. Škála její afektivity je chudá a sklouzává k snadno dostupným, zobecněným emocím,“ píše Hepburn.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Charles Baudelaire, *Čas je hráč. Výbor z díla*, str. 69.

¹⁷⁶ Ronald W. Hepburn, „Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 12.

¹⁷⁷ Zajímavou poznámkou k tomuto tématu by mohly být úvahy Hanse Jonase, který v eseji „Life, Death, and the Body in the Theory of Being“ poukazuje na původní animistickou představu člověka o světě. Dokud kopernikánská revoluce neposunula lidskou perspektivu a neukázala tak životní prostor člověka jako zcela nepatrnou část rozlehlého kosmu, život byl pro člověka základním principem bytí. Tento původní panvitalismus byl „perspektivní [tj. na perspektivě závislou] pravdou, kterou mohla nakonec vyvrátit jenom změna perspektivy,“ píše výstižně Jonas na str. 8. Z tohoto úhlu pohledu nebyla smrt nahlížena jako přirozený a svým způsobem „skutečný“ stav, jak naznačuje Hepburn, ale naopak jako nevysvětlitelné porušení přirozenosti. Viz Hans Jonas, „Life, Death, and the Body in the Theory of Being,“ str. 7-37. Relativitu lidské perspektivy, o níž Hepburn mluví, je tedy možné chápat i v takto zásadním smyslu, což může mít závažné důsledky pro estetické oceňování přírody.

¹⁷⁸ Ronald W. Hepburn, „Nature Humanized: Nature Respected,“ str. 268.

3. Srovnání Carlsonových a Hepburnových postojů v několika bodech

V dosavadním textu jsme se pokusili nastínit zásadní body úvah A. Carlsona a R. W. Hepburna. Nyní se pokusíme vzájemně srovnat jejich postoje, a to především v bodech, kdy se od sebe zajímavým způsobem liší. Srovnáním jejich stanovisek tak vyvstanou některá rozlišení, které samostatně neuvažuje ani jeden z autorů.

Každý z autorů přistupuje k problému svým osobitým způsobem. Každý z nich volí pro jeho uchopení trochu jiné pojmy. Carlson ve svých úvahách zkoumá primárně pojem objektivního estetického soudu o přírodě. Ve svých myšlenkových postupech si však vypomáhá řadou dalších charakteristik (pravdivý, správný, patřičný), jejichž přesné významy pro estetickou zkušenost nijak nevymezuje. Tyto přívlastky v zásadě přejímá z laického jazyka nebo z diskurzu umělecké kritiky, aniž by jejich přenesení do oblasti přírodní estetiky vnímal jako problematické. Z celku jeho úvah však vyplývá, že všechny tyto pojmy chápe jako různé opisy objektivního estetického soudu o přírodě.

Naproti tomu Hepburn přímo vychází od těchto dílčích přívlastků – tj. „hluboký“, „pravdivý“, „závažný“ – které přejímá z diskurzu umělecké kritiky. Výslovně však upozorňuje na to, že významy těchto slov pro estetiku přírody ještě nejsou stanoveny a z laického jazyka ani z uměleckého diskursu je nelze prostě přejmout.¹⁷⁹ Pokládá si otázku, jak je možné uplatnit tyto pojmy v estetickém oceňování přírody, nikoli však otázku, zda jsou estetické soudy o přírodě objektivní ve stejném smyslu jako estetické soudy o umění.

Carlson se ve svých úvahách snaží ukázat, že estetický soud o přírodě může být právě tak objektivní jako estetický soud o umění. Vychází při tom z Waltonova popisu estetického oceňování umění, kde jde především o to, nalézt správnou (tj. objektivní) interpretaci uměleckého díla. V návaznosti na to hledá Carlson způsob, jak odhalit správnou estetickou interpretaci přírody. Předpokládá, že příroda má jisté objektivní vlastnosti, a že objektivní estetické ocenění by se mělo vztahovat právě k těmto vlastnostem. Estetický soud, který by se vztahoval k vlastnostem, které příroda objektivně nemá, však podle Carlsona nemusí nutně být neobjektivní, protože objektivita estetických soudů o přírodě je určována také tím, jak široce sdílené a uznávané poznatky do těchto soudů zapojujeme. Za skutečný problém, kterému je třeba se v estetickém oceňování vyhnout, však Carlson považuje situace, kdy esteticky oceňujeme vlastnosti přírody, které sice považujeme za objektivní, ale příroda je ve skutečnosti nemá. V těchto případech dochází k estetickému klamu a naše estetické hodnocení je vlastně neplatné.

Naproti tomu Hepburn uvažuje o pravdivosti, falešnosti, povrchnosti atd. jako o jednotlivých charakteristikách, které můžeme uplatnit v uchopení estetické zkušenosti s přírodou. V jeho úvahách nic nenasvědčuje tomu, že by ostře rozděloval estetické zkušenosti s přírodou na jednoznačně pravdivé nebo jednoznačně seriózní a na druhé straně na jednoznačně falešné nebo jednoznačně triviální. Hepburnovi jde podle všeho spíše o to, aby poukázal na různé prvky estetického oceňování přírody, které můžeme označit jako falešné, pravdivé atd. Obdobně jako Carlson bere i Hepburn v úvahu srovnání s estetickým oceňováním umění. Na rozdíl od Carlsona se však nepokouší ukázat předně na to, že tyto dva okruhy estetické zkušenosti mají mnoho společného (vzhledem k tomu, že se v obou případech jedná o estetické oceňování, je jistá podobnost nasnadě), ale snaží se zdůraznit naopak specifika estetického oceňování přírody. Nepředpokládá, že existuje jeden určitý způsob, jak přírodu správně esteticky oceňovat, a nepokouší se k tomu podávat návod.

Carlson považuje myšlenkovou složku za nutnou součást estetického oceňování vůbec, přírodu nevyjímaje. Pokud usilujeme o to, aby náš estetický soud o přírodě byl objektivní, myšlenková složka musí mít patřičný obsah – tj. takový obsah, který bude odrážet objektivní

¹⁷⁹ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 29.

vlastnosti přírody. Do myšlenkové složky tedy můžeme zapojit především takový materiál (tj. poznatky, představy, myšlenky), který podle všeobecného přesvědčení tyto objektivní vlastnosti přírody popisuje či zachycuje. Druhotně můžeme do estetického oceňování zapojit i takový myšlenkový materiál, který podle všeobecného přesvědčení není takto „realistický“, ale přesto je součástí všeobecného povědomí aspoň v rámci např. určité sociální skupiny a v rámci této skupiny je tedy možné předpokládat o něm všeobecnou shodu. Estetický soud podložený takovouto myšlenkovou složkou je pak možné považovat za objektivní.

Z Carlsonových úvah také vyplývá, že správné poznatky fungují v estetickém soudu jako jeho předpoklad. Potřebná fakta o oceňované přírodě nám musí být známa ještě před tím, než přistoupíme k estetickému oceňování. Pokud v průběhu estetického oceňování zjistíme, že fakta, která jsme považovali za vědecky platná, ve skutečnosti neplatí, musíme na tomto novém základě znovu esteticky oceňovat. Poznatky tedy v estetickém oceňování figurují víceméně staticky – k „poznání“ nedochází v průběhu estetické zkušenosti, ale před ní.

Hepburn je v otázce myšlenkové složky estetické zkušenosti opatrnější. S Carlsonem se shoduje v názoru, že myšlenková složka má vliv na estetické hodnocení. Stejně jako Carlson také upozorňuje na to, že ne jakýkoli obsah této složky je s to zaručit estetické zkušenosti pravdivost. Na rozdíl od Carlsona se však Hepburn nedomnívá, že zaručeným zdrojem pravdivosti jsou pro estetickou zkušenost platné vědecké poznatky. Podle jeho názoru mohou platné vědecké poznatky na jedné straně dodat estetické zkušenosti na serióznosti, hloubce a vážnosti, na druhé straně však mohou být tytéž poznatky zdrojem zmatku, znehodnocení, nebo dokonce zrušení estetické zkušenosti. Od Carlsona se Hepburn liší také rozsahem a různorodostí myšlenkového materiálu, který můžeme do estetické zkušenosti zapojit. Nejde jen o to, že Hepburn nepovažuje „pravdivou“ estetickou zkušenost za jedinou přijatelnou a vpouští tedy do estetického oceňování i kontexty, u nichž nelze o nějaké pravdivosti vůbec mluvit. Zásadní je pro Hepburna také to, že pravdivost (serióznost, hloubku atp.) estetické zkušenosti přírody nepodmiňuje výhradně zapojením platných poznatků přírodních věd do myšlenkové složky zkušenosti, ale spojuje ji s prožitkem „uvědomování si“, který sice obsahuje niterný odkaz k pravdě, ale nemusí se nutně odehrávat na pozadí vědeckého kontextu. Kromě toho Hepburn rozlišuje také mezi seriózním a triviálním estetickým oceňováním, čímž zavádí subjektivní pojetí pravdivosti. Takový pojem Carlson vůbec neuvažuje.

Hepburn se od Carlsona liší také v tom, jaké postavení v estetickém oceňování přisuzuje vědecky platným poznatkům. Hepburnův koncept „uvědomování si“ představuje proces, v němž vnímatel smyslově oživí poznatky, které dosud přijímal jako holá fakta. To znamená, že v průběhu estetické zkušenosti nabude poznání jiného druhu, než jakým jsou čistě teoretické poznatky.¹⁸⁰ V Hepburnově pojetí tedy poznatky v estetické zkušenosti nefungují jako její východiska ani jako statické, neměnné prvky. Naopak se v průběhu estetického oceňování proměňují, protože vnímatel už k nim nepřistupuje teoreticky, ale esteticky. Tento posun v pojetí má za následek obohacení výchozích poznatků o nový rozměr, který jim sice ubírá na vědeckosti, ale zato obohacuje způsob, jakým je vnímatel prožívá.

Uvedené srovnání zhruba ukazuje, jak jednotliví autoři přistupují k rozlišování mezi pravdivým a nepravdivým v estetickém oceňování přírody. Vidíme, že Carlson pojímá estetické oceňování přírody značně objektivisticky a staticky. Tyto tendence ostatně prostupují celé jeho myšlení: přírodu a realitu vůbec pojímá jako danost, která je postupně podrobována vědeckému poznání. Estetický soud se v jeho pojetí jeví jako téměř jednorázový

¹⁸⁰ O tomto zvláštním druhu poznání Hepburn obšírněji mluví (ačkoli v souvislosti s uměním) např. v eseji „Truth, Subjectivity, and the Aesthetic.“ Poznávání skrze zasazování jednotlivosti do kontextu, tedy do sítě vzájemně provázaných vztahů mezi jednotlivostmi, zde představuje jako doplněk poznávání skrze analýzu. Jejich rovnocennost dokazuje poukazem na to, že jednotlivost nemůže mít „ontologickou přednost“ před sítí vztahů, v níž je ukotvena, a naopak. Viz Ronald W. Hepburn, „Truth, Subjectivity, and the Aesthetic,“ str. 33-34.

a bezrozměrný akt, přičemž není jasné, které lidské potence se v něm uplatňují. Zdá se, jako by Carlson situoval estetické hodnocení do roviny abstraktních logických soudů. Vyhodnocení estetického soudu jako objektivního (pravdivého) nebo naopak neobjektivního (falešného) se v kontextu Carlsonových úvah jeví jako jakési předběžné, respektive dodatečné označení. Pravdivost estetického oceňování se u Carlsona nezdá být kvalitou, kterou bychom mohli „prožít“. Naopak je to jakýsi abstraktní predikát, který můžeme estetickému soudu přisoudit, anebo jej zase odebrat – to podle toho, jakou „pravdivostní hodnotu“ přisoudíme informacím, které do estetického oceňování zapojíme v rámci správně zvolených, objektivních kategorií. Protože informace mohou být v Carlsonově náhledu buď platné, nebo neplatné, přenášejí se tyto jednoznačné hodnoty i do estetického oceňování. Pravdivost je tedy k estetickému oceňování ve vztahu buď-anebo. Buď přírodu esteticky oceňujeme takovou, jaká skutečně je, anebo je náš estetický soud neplatný. Tato rigidita, která omezuje estetické oceňování přírody na volbu mezi dvěma hodnoceními, představuje myslím neúnosné omezení. Carlson navíc nijak nspecifikuje estetické oceňování jako takové, čemuž se nelze divit, protože jeho přístup neposkytuje pro takové vymezení ani prostor, ani prostředky. Čím se tedy vyznačuje estetická pravdivost a v jakém je vztahu např. k pravdivosti vědecké zůstává u Carlsona nezodpovězenou otázkou.

Naproti tomu Hepburn zaujímá ke světu daleko méně sebejistý postoj. Bere v úvahu zásadní omezenost lidské perspektivy a dalekosáhlé důsledky, které tato omezenost má. Proces poznávání přírody a vytváření představ o tom, co je skutečné, tak chápe jako nekonečnou a v zásadě marnou snahu člověka o překročení jeho bytostné omezenosti. Ani v estetickém oceňování neunikáme své nedokonalosti, ale můžeme se skrze ní pokoušet o obohacení našeho pohledu na svět a především na sebe samé o nové, i když stále omezené perspektivy. Hepburnovo pojetí estetického oceňování je daleko dynamičtější než Carlsonovo pojetí estetického soudu, a to také díky tomu, že Hepburn ve svém přístupu zohledňuje komplexitu lidské psychiky a vnímání a především vzájemnou provázanost různých jejích „mohutností“, které v estetickém oceňování působí. Toto pojetí plně významuplných protikladů otevírá prostor nikoli pro pravdivost a nepravdivost jako abstraktní a absolutní hodnoty, ale pro vždy neúplné a relativní hledání a nacházení pravdivosti a opětné podléhání klamu. Zachytíme-li pojem pravdivosti do Hepburnovy napnuté sítě dualit a protínajících se úrovní, získáme možnost tímto pojmem pohybovat v rozlehlém poli významů. Estetická pravdivost pak nebude představovat jakousi hrozivou absolutní hodnotu, která visí nad naším estetickým oceňováním přírody jako pověsný Damoklův meč. Stane se naopak přiměřeně flexibilním estetickým pojmem schopným přijímat jemně rozlišená významová zbarvení. Takto pojatá estetická pravdivost bude s to pokrýt mimořádně jemné rozlišení emocionálních kvalit, z nějž Hepburn odvozuje estetickou hodnotu.¹⁸¹

¹⁸¹ Ronald W. Hepburn, „Emotions and Emotional Qualities,“ str. 261.

4. Další možnosti zkoumání

Z uvedených úvah tedy vykryštovala dvě různá pojetí pravdivosti. První pojetí můžeme nazvat objektivní pravdivostí. Objektivní pravdivost uvažuje v nějaké podobě jak Carlson, tak Hepburn. U Carlsona je tato pravdivost v estetickém oceňování zajištěna vědecky platnými poznatky, které do něj zapojujeme. Hepburn tuto pravdivost nahlíží skrze zážitek „uvědomování si“. Subjektivní pravdivost Carlson de facto neuvažuje, u Hepburna spočívá tato pravdivost v autenticitě, opravdovosti estetického prožívání. Co je v rozporu s takto chápanými druhy pravdivosti? Pro Carlsona jsou to neúplné nebo falešné poznatky, na nichž založíme zavádějící estetické oceňování. U Hepburna je situace složitější. Objektivní pravdivost, která je ukotvená v prožitku „uvědomování si“, je ohrožována neplatnými poznatky, které do tohoto prožitku zapojujeme. Na druhé straně subjektivní pravdivost je oslabována trivializací estetického oceňování. Určitá míra trivializace je ovšem v každém estetickém oceňování nevyhnutelná. Právě vědomí toho, že trivializace je v lidské zkušenosti nezbytná, je však předpokladem její serióznosti.

Vraťme se teď k objektivní pravdivosti u Hepburna. Jak vlastně funguje v estetickém hodnocení? Co se stane s estetickou hodnotou, když je objektivní pravdivost estetické zkušenosti narušena? Pokud předpokládáme, že do estetické zkušenosti zapojujeme vědecky platná fakta, ale vzápětí zjistíme, že se věci mají úplně jinak a tato „fakta“ nelze za fakta vůbec považovat, zažíváme pocit klamu, pramenící z toho, že jsme ve svém estetickém hodnocení vycházeli z neplatných východisek. Na rozdíl od případů metaforického „vidění jako“ si v těchto situacích nejsme od začátku vědomi toho, že přírodu neoceňujeme „podle pravdy“. Naopak, až do chvíle nečekaného zjištění jsme přesvědčeni, že do estetické zkušenosti zapojujeme vědecky ověřené poznatky, které jsou v danou chvíli obecně uznány za pravdivé. Iluzivnost tady musíme chápat v silnějším smyslu než například u Hepburnova fantazijního „vidění jako“, protože odhalení pravdy (tj. dodatečná korekce našich domněle vědecky platných poznatků) pro nás v takové situaci znamená skutečné vyvedení z omylu a nutí nás změnit dosavadní pohled na věc. Naopak pokud vidíme oblaka jako košík prádla, nová zjištění o povaze oblaků sice můžou, ale vůbec nemusí způsobit změnu v našem zakoušení. Protože se ani v naší původní zkušenosti (tj. před vstupem nových informací) nepohybujeme v kontextu vědy, necítíme se vázání nároky vědecké platnosti a můžeme vidět oblaka jako hromadu mokrého prádla, aniž by nás nově odhalené teoretické poznatky o nich nějak rušily. Když ale považujeme svoji estetickou zkušenost za „vědecky podloženou“, je tomu jinak.

4.1 Klamavé estetické oceňování přírody

Situaci, kterou se v následujícím textu pokusím nastínit, Hepburn – pokud vím – nijak detailně nerozpracovává. Zmíněnou myšlenku „vyvedení z omylu“ však nastiňuje v souvislosti s prožitkem „uvědomění si“, který jsme už zmínili v předchozím shrnutí Hepburnových základních stanovisek. Jde o to, že v estetické zkušenosti často můžeme předpokládat něco, co se později ukáže být mylným – a k tomuto zjištění ani nepotřebujeme rozšiřovat své teoretické poznání přírody, stačí se pořádně rozhlédnout, jak Hepburn ukázal na příkladech. Pokusím se tuto situaci trochu rozpracovat a rozvést do důsledků. Využiji k tomu Hepburnův příklad oceňování zdánlivě silného a statného stromu, o němž se záhy přesvědčíme, že je ve skutečnosti ztrouchnivělý.

V první fázi estetického oceňování zakoušíme tento strom jako pevný a tvrdý. Pravděpodobně v této zkušenosti zhodnotíme své dosavadní zážitky se stromy i poznatky o nich, které zatím máme k dispozici. Při pohledu na drsnou kůru si „uvědomíme“ tvrdost dřeva, kterou již dobře známe ze zkušenosti a máme pro ni i jakési vědecké vysvětlení, nebo spíš vědecký popis. K takovým prožitkům nás může dovést předpoklad, že máme před sebou živý a zdravý strom. Když se následně dovíme, že je to jinak – strom to sice je, ne však živý,

ale rozkládající se – jsme nuceni odvolat a změnit svůj původní předpoklad. Když pak předpokládáme, že námi pozorovaný strom právě trouchniví, obsah myšlenkové komponenty vyvstávající estetické zkušenosti se promění: začneme oživovat jiné vzpomínky (předchozí zkušenosti) a zapojovat do prožitku jiné poznatky a jiné asociace. Je možné, že i percepční stránka prožitku se promění: pravděpodobně zaměříme pozornost na jiné aspekty vnímaného a především mu vtiskneme jiný smysl. Změna v předpokladech s sebou ponese i změnu v estetických kvalitách a v estetickém hodnocení. Navíc se asi neubráníme srovnání mezi oběma po sobě následujícími prožitky, mezi estetickými kvalitami, které jsme v nich zakoušeli, a mezi jejich estetickými hodnotami. Nesmíme také zapomínat na to, že časem můžeme dospět ještě k dalším a dalším novým zjištěním, která nás donutí změnit východiska estetické zkušenosti. Tato teoreticky nikdy neukončená posloupnost změn, kterou v takové estetické zkušenosti tušíme, dodává estetickému hodnocení na provizornosti a upomíná nás, že náš estetický soud nemůže nikdy být skutečně objektivní. Můžeme tak opakovaně prožívat omyl a následně pocit, že jsme z něj byli vyvedeni – a to možná jen proto, abychom později ve svém „opraveném mínění“ rozpoznali další omyl. Aby se to však mohlo stát, musíme nejprve dospět k dalšímu, pro nás novému zjištění, které otřese našimi předchozími předpoklady. Můžeme tedy zobecnit, že omyl v předpokladech, které náležejí do myšlenkové složky estetické zkušenosti, si můžeme uvědomit teprve a jedině ve chvíli, kdy už máme k dispozici předpoklady nové.¹⁸²

Z tohoto zkratkovitého popisu můžeme vytknout několik rysů, které lze považovat za společné všem případům, kdy v estetické zkušenosti přírody napravíme původní omyl v předpokládaných faktech. Za prvé se ve všech takových estetických soudech musíme vztahovat ke kontextu, v jehož rámci je podle všeobecného přesvědčení možné rozhodovat o pravdivosti. To znamená, že obsahem myšlenkové složky této estetické zkušenosti budou aspoň zčásti fakta, o nichž předpokládáme, že jsou pravdivá a především že o jejich pravdivosti lze v rámci daného kontextu rozhodnout. Nebude se tedy jednat o takové interpretační rámce, jako je např. fantazijní „vidění jako“, při němž se kocháme vizuálními podobnostmi, nebo mytologicky inspirovaný výklad přírody.

Za druhé musí estetické hodnocení, v němž překonáme původní mylné předpoklady, z principu následovat po estetickém hodnocení, které se opíralo o neplatné (nepravdivé) informace. Znamená to, že k takovému estetickému uvědomění si omylu jsou nutné nejméně dvě estetické zkušenosti, které musíme udržet v živé paměti, abychom byli s to nahlédnout rozdíl mezi nimi. Situaci sice můžeme v některých případech popsat i jako jedinou estetickou zkušenost, která se po nových zjištěních (tj. vstupu nových, dočasně pravdivých informací) zásadně promění. Právě proto, že tato proměna je skutečně zásadní, je však podle mého názoru výstižnější mluvit o dvou po sobě následujících zkušenostech. Takový popis se zároveň vztahuje i na případy, kdy se nové informace dovídáme s výraznou časovou prodlevou po původní zkušenosti. Uvědomění si původního omylu je v obou těchto případech stejné, druhá situace však dává jasněji vyvstat faktu, že následné „přehodnocení“ je skutečně oddělené (ne ale nezávislé) od původního.

Za třetí pro všechny takové situace platí, že pravdivost, kterou přičítáme každému novému přehodnocení, je vždy provizorní. Kdykoli po každém přehodnocení můžeme dospět k dalšímu zjištění, které ukáže toto přehodnocení jako mylné a přivede nás k dalšímu, jinému přehodnocení. Za pravdivé tedy považujeme pokaždé to poslední hodnocení v řadě, a to vždy

¹⁸² Lze si ovšem představit, že nás někdo upozorní na to, že se mýlíme, a přitom nám nenabídne žádnou alternativu. V takovém případě jsme zmatení a sami začneme intenzivně hledat jiný výklad toho, co zakoušíme. Srovnáváme pak mylný výklad s jinými, které jsou – možná – správné. V takové zkušenosti však pravděpodobně nenastane Hepburnovo „uvědomování si“, protože nebudeme mít k dispozici materiál pro myšlenkovou složku obnovené zkušenosti.

následuje po hodnocení, které jsme původně – do doby, než jsme dospěli k novému a zásadnímu zjištění – považovali za pravdivé.

Za čtvrté nemůžeme tuto posloupnost zkušeností a hodnocení nikdy považovat za ukončenou a definitivní. Skutečným koncem, k němuž tato řada směřuje, je teoreticky až konec našeho života nebo definitivní ztráta schopnosti estetického oceňování, počátek této řady je určen nejstarší estetickou zkušeností s daným předmětem, kterou si dokážeme vybavit z paměti natolik živě, abychom ji mohli srovnávat s estetickými zkušenostmi, které po ní následovaly. Možnost, že v estetickém hodnocení téhož přírodního jevu budeme překvapeni a vyvedeni z omylu novým zjištěním, se tedy s novým a novým estetickým přehodnocením v podstatě neztrácí, ačkoli se po mnoha takových přehodnoceních asi neubráníme dojmu, že žádné ohromující překvapení už nás nečeká.

Nyní se pokusím ukázat na některé zajímavé důsledky, které takto strukturovaná situace může mít pro samotné estetické hodnocení.

4.2 Charakteristiky klamavého estetického oceňování

Prvním bodem, na nějž bych chtěla poukázat, je omezení výběru interpretačního rámce, který v tomto druhu estetické zkušenosti můžeme uplatnit. Nejde jen o narativy skutečně vědecké, ale jedná se o všechny popisy přírody, které jsou obecně považovány za „realistické“ nebo „popisy podle pravdy“. Pro základní výběr takových možností se můžeme obrátit ke Carlsonovi a pěti tématům, které na rozdíl od rámce symbolického, uměleckého či mytologického považuje za přijatelná vodítka pro estetickou interpretaci krajiny.¹⁸³ Jedná se o myšlenkový materiál spojený s formálními vlastnostmi, s komonsensuálními poznatky o krajině, s přírodními vědami, s historií krajiny a s jejím aktuálním využitím.¹⁸⁴ U všech těchto druhů popisu na rozdíl od popisů „fantazijních“ předpokládáme, že pracují s „fakty“, o nichž můžeme rozhodnout, jsou-li platné či nikoli, a tedy vstup nového zjištění (nové informace) do estetické zkušenosti má za následek aspoň částečné přehodnocení nebo posunutí důrazu v tom, co hodnotíme. Carlsonův výběr představuje jen několik z mnoha způsobů popisu, které můžeme v takovéto zkušenosti uplatnit. Jde prostě o to, aby myšlenkovou komponentou zkušenosti byly takové poznatky, o nichž můžeme rozhodnout, jsou-li pravdivé či ne. Rovnou tedy můžeme vyloučit témata jako umění a symbolika, u nichž žádný nárok na pravdivost (ve vědeckém slova smyslu) ani nelze předpokládat. Jinak je to s oblastí mytologie nebo náboženství, jejichž příběhy můžeme aspoň v určitém údobí života pokládat za pravdivé popisy přírody a světa vůbec. V takové situaci však pravděpodobně nebudeme s to jasně nahlédnout vztah mezi těmito nevědeckými výklady a výkladem vědeckým a nebudeme vnímat mytologii nebo náboženství jako „méněcenné“ co do pravdivosti. Za těchto předpokladů pak i nevědecké popisy můžou v estetické zkušenosti fungovat stejně jako popisy „podle pravdy“ a můžou nám poskytnout stejný zážitek omylu a poučení. I v rámci mytologického výkladu krajiny samozřejmě můžeme dospět k novým a nečekaným poznatkům. Pokud budeme mytologii chápat jako věrohodný popis světa, pravděpodobně tím pozměníme i naše dosavadní pojetí přírody a návaznosti na to i její estetické hodnocení. Pokud budeme za věrohodného popisovatele přírody považovat naopak vědu a common sense, změní se pouze naše představy o přírodní mytologii, nikoli o přírodě samotné. Jisté je, že všechny popisy přírody, které předem nepovažujeme za věrohodné, tj. za schopné přibližovat nám pravdu o přírodě, nebudou s to poskytnout nám prožitek omylu a následného poučení, o němž mluvíme.

¹⁸³ Allen Carlson, *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 127.

¹⁸⁴ Tamtéž, str. 127-128.

4.3 Proměnlivost a neopakovanost estetické zkušenosti

Z nastíněné situace dále vyplývá, že estetickou zkušenost musíme pojmut jako nikdy neukončený proces, v němž průběžně esteticky hodnotíme, aniž by jedno z této řady hodnocení mělo výsadní pozici. Snahu zajistit estetické zkušenosti přírody objektivitu tedy nelze opodstatňovat stálostí a opakovaností, jež objektivní estetickou zkušenost údajně charakterizuje a díky níž má tato zkušenost údajně navrch nad zkušeností neobjektivní. Je překvapivé, že na opakovanost jako na údajnou výhodu objektivní estetické zkušenosti nepoukazuje jenom Carlson, ale také Hepburn,¹⁸⁵ jehož pojetí estetické zkušenosti je oproti Carlsonovu mnohem dynamičtější a dokonce se zdá, že s proměnlivostí počítá jako s distinktivním rysem estetické zkušenosti přírody.

Podobně i Malcolm Budd poukazuje na to, že když esteticky oceňujeme některou část přírody jako příslušníka určitého přírodního druhu a toto zařazení přitom není správné, nesprávnost určení podkopává aspekty, které esteticky oceňujeme, „protože nadále už nám není na daném objektu dostupný“¹⁸⁶ a estetickou emoci, kterou jsme pociťovali v souvislosti s tímto aspektem, musíme odmítnout jako mylnou. Budd však píše, že daný aspekt není dostupný jako součást oceňovaného předmětu, tedy že není dostupný v objektivní estetické zkušenosti, což nemusí znamenat, že není dostupný vůbec. Nabízející se možnost, že daný mylně objektivní aspekt můžeme podržet v mysli a nadále jej oceňovat ve srovnání s novým, opraveným výkladem předmětu, Budd nerozebírá, ale nástin jeho úvah takovou možnost nevyklučuje. Také z jeho popisu proměňujících se poznatků o Mléčné dráze a jejich postupného zapojování do jejího estetického ocenění vyplývá, že nestálost estetické zkušenosti není jejím defektem, ale naopak zdrojem jejího potenciálně nekonečného obohacování.¹⁸⁷ V tomto ohledu Budd – obdobně jako před ním Hepburn – poukazuje na nutnou slučitelnost nabývaných poznatků s percepční zkušeností, pokud tyto poznatky mají být pro estetickou zkušenost relevantní. Nezdá se však naznačovat, že by se jednotlivá rozdílná „čtení“ téhož přírodního předmětu musela vzájemně vylučovat, jakkoli v závěru článku mluví výslovně o odmítnutí výkladu, který jsme shledali nepravdivým.¹⁸⁸ Můžeme shrnout, že nové poznatky o přírodě podle Budda vstupují do estetické zkušenosti a proměňují ji s tím, že poznatky, které v danou chvíli považujeme za pravdivé a interpretace s nimi spojené, mají vůči ostatním výkladům výsadní postavení, což ovšem neznamená, že by tyto „méně správné“ výklady byly naprosto esteticky irelevantní. Na rozdíl od Carlsona a Hepburna však Budd rozhodně nepoukazuje na opakovanost zkušenosti (tj. na možnost prožít znovu tutéž zkušenost beze změny) jako na výhodu objektivní, tedy „správné“ estetické zkušenosti. Objektivní zkušenost považuje za hodnotnou ne proto, že by byla stálá, neměnná a opakovatelná, ale spíš proto, že odpovídá skutečnému charakteru oceňované věci. Na totéž se ostatně odvolávají i Carlson a Hepburn, ti ovšem jako další „přidanou hodnotu“ objektivní zkušenosti výslovně uvádějí její stálost a opakovanost.

Přístup dvou posledně jmenovaných autorů je podle mého názoru podmíněn předpokladem neměnného a jediného „skutečného“ charakteru přírodního předmětu, který esteticky oceňujeme. Carlson výslovně poukazuje na to, že věda jako obecně uznávaný garant pravdy má v tomto ohledu výjimečné postavení mezi různorodými interpretacemi světa, zatímco Hepburn nejspíš nepovažuje za nutné na takovou samozřejmost výslovně upozorňovat. Oba však svorně předpokládají, že vědecký popis přírody vystihuje její „skutečnost“, neměnnou pravdu o ní. Ať už příroda sama projde jakkoli zásadními proměnami, věda ji vždy bude popisovat jakožto proměnlivou, a tím bude zachycovat její

¹⁸⁵ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ str. 29.

¹⁸⁶ Malcolm Budd, „The Aesthetic Appreciation of Nature as Nature,“ str. 23. Budd vedle dostatečné informovanosti o přírodě zdůrazňuje také správné vnímání.

¹⁸⁷ Tamtéž, str. 20.

¹⁸⁸ Tamtéž, str. 23.

stále platnou charakteristiku. Objektivní estetická zkušenost přírody, která je podložena vědecky uchopitelnými a prokazatelnými fakty, bude pak údajně právě tak stálá, jako (údajně) absolutní stanoviska vědy.

Otázkou je, proč by neměnnost poznatků, které do estetické zkušenosti zapojujeme, měla zaručovat neměnnost této zkušenosti jako celku. Předchůdné znalosti o oceňovaném můžeme sice chápat jako zásadní „předpoklady“ vznikající estetické zkušenosti, nevidím však důvod, proč je pokládat za jediné její určovatele. Navíc jak v Hepburnově, tak i v Buddově náhledu se tato myšlenková složka musí pevně prolínat s percepčním materiálem zkušenosti, takže ve hře jsou přinejmenším dva značně rozdílní a přitom srovnatelně významní činitelé. Budd ve svém eseji poukazuje na důležitost „správného vnímání“ pro platnost estetické zkušenosti. Jedině když danou přírodninu bezvadně vnímáme a na tomto základě správně určíme druh, k němuž náleží, můžeme mluvit o správné estetické zkušenosti.¹⁸⁹ Ani percepční složku zkušenosti tedy nemůžeme považovat za zcela neproblematickou. Jak si Budd vlastně představuje „správné vnímání“ je však nezodpovězenou otázkou. Rozhodně si v tomto případě nemůžeme vystačit s termínem fyziologického vnímání, protože kromě subjektivních předpokladů musíme počítat i s objektivními podmínkami vnímaného. Pokud například budeme s fyziologicky funkčními smysly pozorovat krajinu ve slábnoucím světle zapadajícího slunce, naše vjemy budou pravděpodobně značně rozdílné od těch, které bychom měli „za bílého dne“. Pokud by nám šlo přednostně o správné určení přírodovědeckých kategorií, do nichž pozorované jevy náleží, asi bychom se nespolehali na toto pozorování (byť by mohlo být esteticky zajímavé a hodnotné) a počkali bychom do rána, až budou k pozorování „příznivější podmínky“. Tento příklad myslím šikovně ukazuje, jak jednou vznesený požadavek vědecké správnosti a přesnosti nepozorovaně prorůstá celou estetickou zkušeností: chceme-li zařadit přírodninu do správné vědecké kategorie, potřebujeme k tomu nejspíš i podmínky vyhovující vědeckému pozorování. Jestliže už u požadavku správnosti v určování vědeckých kategorií můžeme pochybovat o jeho opodstatnění, požadavek vědeckých, nebo dokonce tzv. laboratorních podmínek pozorování pro estetickou zkušenost se už jeví jako zcela nesmyslný. K tomuto bodu by jistě měla co říct například Cheryl Fosterová, která ambientní složku estetické hodnoty – tedy její „atmosférickou“, diskursivnímu popisu unikající příměs – považuje za naprosto *nutnou* protiváhu složky narativní, má-li být estetické hodnocení kompletní.¹⁹⁰ Netřeba zdůrazňovat, že atmosféra, chápaná dejme tomu jako „neopakovatelné a slovy neuchopitelné kouzlo okamžiku,“ je z vědeckých pozorování cíleně vytěšňována. Ve světle těchto úvah se tedy požadavek „vědeckosti“ estetického hodnocení ukazuje jako vysloveně kontraproduktivní.

Samotný požadavek opakovatelnosti, který Carlson s Hepburnem uvádějí jako domnělou přednost objektivní estetické zkušenosti, je opět silně inspirován vědeckými experimenty a tzv. objektivním pozorováním. Opakovatelnost je kritériem úspěchu experimentu, jímž ověřujeme platnost vědecké teorie. Je však známo, že každý experiment musí být promyšlenou abstrakcí, aby vůbec bylo možné jej zopakovat, ba aby mělo vůbec smysl jím dokazovat platnost teorie.¹⁹¹ Má smysl očekávat totéž od estetické zkušenosti, z níž často chceme zachytit naopak co možná nejbohatší rozsah podnětů? I estetickou zkušenost je jistě možné redukovat tak, aby bylo možné ji opakovat, ale jakou hodnotu bychom z takových redukováných opakování mohli vytěžit? Zatímco úspěšným opakováním vědeckého

¹⁸⁹ Tamtéž.

¹⁹⁰ Cheryl Foster, „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics,“ str. 131. Fosterová mluví o „indexikálním klamu“ spíše jako o selhání estetické teorie než o selhání samotné estetické zkušenosti. Ambientní složka je v estetické hodnotě vždy zastoupena, ale teorie, která jí nevěnuje dostatek pozornosti, nepochybně navádí vnímatele k tomu, aby ji opomenul. Nadhodnocení narativní složky na úkor složky ambientní znamená posunout těžiště celkové estetické hodnoty extrémně na stranu diskursivního popisu, což má nutně za následek její ochuzení.

¹⁹¹ Nelson Goodman, *Způsoby světavorby*, str. 21.

experimentu potvrzujeme platnost teorie, opakováním estetické zkušenosti nepotvrzujeme nic (a o žádné potvrzení nám ani nejde).

Můžeme shrnout, že ze zapojení platných vědeckých poznatků do estetické zkušenosti ještě neplyne její opakovatelnost. Kromě toho opakovatelnost estetické zkušenosti – pokud by byla možná – ještě nezaručuje její objektivitu nebo pravdivost. Opakování estetické zkušenosti vůbec je téměř neproveditelné, pokud chceme zachovat její estetickou specifitu. Aby se nám mohlo podařit estetickou zkušenost zopakovat, muselo by se jednat o zkušenost značně okleštěnou, jejíž opakování by mělo pochybnou estetickou hodnotu.

Neopakovatelnost a proměnlivost estetické zkušenosti přírody však ještě neznamená, že tato zkušenost nemůže být objektivní v tom smyslu, jakým o objektivitě uvažují zkoumaní autoři. Poznátky, které do estetické zkušenosti zapojujeme a které jsou určující pro estetické vlastnosti, jež hodnotíme, mají sice jen omezenou platnost (nikdy nevíme, kdy budeme nuceni změnit svá původní přesvědčení), prakticky to však na věci nic nemění. Dokud nezjistíme, že naše původní předpoklady byly mylné, považujeme je za pravdivé (objektivní) a odvozujeme od nich estetickou zkušenost, kterou aspoň po určitou dobu můžeme označit za objektivní. Pokud bychom odmítli přiznat objektivitu i „dočasně“ platným poznatkům, nemohli bychom mluvit o objektivitě ani v oblasti vědy nebo v jakékoli jiné oblasti lidského snažení, protože ani tam nemáme záruku, že všechny dosavadní výdobytky nebudou časem přehodnoceny. Stačí se obrátit k oblasti umění, na níž se v hledání objektivit odvolává především Carlson. Jak by mohlo určování estetických vlastností díla za pomoci uměleckohistorických kategorií a za předpokladu jistého umělce záměru zajistit estetickému soudu „přísnější“ objektivitu, než jakou zajišťují vždy nejisté vědecké poznatky soudům o přírodě? Obě teoretické oblasti (přírodní vědy, vědy o umění) se vyvíjejí a jejich kategorie se proměňují společně s tímto vývojem. Záměr umělce, na nějž se autoři odvolávají jako na nejsilnější argument pro ostré rozlišení estetických soudů o umění a na druhé straně o přírodě, je samozřejmě důležitou charakteristikou umění, ale k objektivitě estetických soudů o umění nijak jednoznačně nepřispívá. Neustálá otevřenost estetické zkušenosti s přírodou tedy neznamená, že s ní nemůžeme spojovat pravdivost. Právě naopak: řekněme dočasná platnost každé estetické zkušenosti nás může vést k uvědomění, že s vědeckou a vlastně s jakoukoli objektivitou se to nemá jinak. Všechny naše náhledy a přesvědčení jsou možná platná jen relativně a všechna fakta jsou platná možná jen provizorně. Právě v estetické zkušenosti přírody, která je neohraňovaná a vyloženě otevřená změnám, můžeme tuto skutečnost zakusit ne už jako zneklidňující nevyhnutelnost, ale naopak jako nevyčerpatelný zdroj potěšení – potěšení z obohacování o nové, netušené náhledy, které se nevejdou do konvenčních popisů světa. A nejenom to.

4.5 Priorita vědeckého výkladu

Když se vrátíme k Buddovu výkladu o neustále se rozrůzňujících popisech Mléčné dráhy, nemůže nám uniknout, že Budd sice představuje poslední popis jako nejpřesnější, nejpravdivější a nejobjektivnější, na druhou stranu však poukazuje také na to, že čím bohatší bude arsenál myšlenkového materiálu, který do estetické zkušenosti můžeme zapojit, tím bude bohatší i tato zkušenost.¹⁹² „Myšlenkovým materiálem“ Budd rozumí koncepci přírody, které má daný vnímatel k dispozici a dokáže je vhodným způsobem zapojit do estetické zkušenosti. Pokud si vnímatel osvojil správné porozumění přírodě, otevírá se mu tím cesta k „relevantním myšlenkám, emocím a obrazům, které jsou nedostupné těm, kteří toto porozumění nemají,“ vysvětluje Budd.¹⁹³ Pokud bychom si „správné porozumění přírodě“ vykládali jako soubor

¹⁹² Malcolm Budd, „The Aesthetic Appreciation of Nature as Nature,“ str. 20.

¹⁹³ Tamtéž.

správných (vědecky platných) poznatků o ní, znamenalo by to, že všechny ostatní koncepce s jejich důsledky pro estetickou zkušenost jsou irelevantní, tedy že k estetické hodnotě nepřispívají, ale ani jí nejsou na škodu. Budd není zcela jednoznačný v otázce, zda vědecky nesprávné koncepce považuje za esteticky relevantní. Ačkoli v závěru článku tvrdí, že nesprávné poznatky je nutno odvrhnout jako zdroj neplatné estetické hodnoty,¹⁹⁴ ve výkladu o Mléčné dráze mluví o různě rozvinutých koncepcích přírody (srovnává dětské představy o přírodě s více či méně vědeckým náhledem dospělého člověka), jako by byly sice nerovnocenné, ale vzájemně se nevyklučovaly.¹⁹⁵ Zdá se, že vědecky správnější koncepce považuje za prioritní, ale zároveň si je vědom toho, že různá primitivnější pojetí jsou nevyhnutelná, máme-li se k těm vědeckým vůbec dopracovat.¹⁹⁶

Jeho výklad tedy přímo nenaznačuje, že by vědecky nesprávná pojetí přírody považoval za možný zdroj obohacení estetické zkušenosti. To je však myšlenka, která se po všech dosavadních úvahách sama nabízí. Jakmile nahlédneme, že platnost poznatků do estetické zkušenosti zapojených nemůžeme být definitivní a přestaneme očekávat, že s jejich pomocí jednou provždy stanovíme neměnnou objektivní estetickou hodnotu oceňované části přírody, vlastně nám nezbyvá, než uznat za zdroj estetické hodnoty i „překonané“ koncepce, které jsme už nahradili (možná i několika) „správnějšími“ náhledy. Fakt, že tyto předchozí koncepce považujeme v daném okamžiku za vědecky neplatné, nijak neruší jejich význam pro konstituující se estetickou hodnotu. Ba naopak: kroky, které vedly k odhalení „pravdy“, nabývají na hodnotě právě tím, že posloužily pokroku. Pokaždé, když zjistíme, že naše dosavadní představy o přírodě nebyly vědecky správné, posuneme se obvykle k jiné, správnější koncepci, naše předchozí přesvědčení však jednoduše nepřijdou vniveč. Začneme je vnímat jako něco možná nedokonalého, co jsme právě překonali – a tím jsou pro nás hodnotná. Dalo by se tedy říct, že estetická zkušenost s přírodou nabývá na hodnotě s každou netriviální koncepcí, kterou do ní vložíme. Koncepci, kterou v danou chvíli považujeme za správnou, můžeme porovnávat se všemi, které ji předcházely, čímž vyvstane řada dílčích srovnání, které výrazně obohatí estetickou hodnotu. Takový přístup navíc zvýrazní otevřenost této zkušenosti a možnosti našeho poznávání vůbec, takže jsme neustále udržováni v očekávání a můžeme být znova a znova překvapováni novými zjištěními.

Tato situace by se dala přirovnat k četbě nikdy nedokončeného literárního díla, při níž neustále vstřebáváme další a další informace a zahrnujeme je do vznikajícího obrazu, na jehož základě pak hledáme osmyslení. Podobně, jako jsou pro celkové osmyslení díla důležité i všechny v průběhu četby vyvrácené domněnky např. o dalším vývoji děje nebo nepotvrzené představy o charakterovém vykreslení postav, jsou pro estetické hodnocení přírody podstatné i všechny domněnky o přírodě, které jsme uznali za neplatné. Napětí mezi těmito prvky může posilovat estetickou hodnotu tím spíš, že téměř vždy je vztaženo k tomu výkladu přírody (tj. obvykle její vědecký popis), který právě považujeme za platný. Na rozdíl od literárního díla však v oceňování přírody nemůžeme čekat, že se nakonec přece jen dozvíme, jak se věci mají. Ani v estetické recepci literatury sice nikdy nejsme s to hodnotit dílo definitivně a zcela vyčerpávajícím způsobem, např. známý Iserův koncept „míst nedoučenosti“¹⁹⁷ ukazuje, že to

¹⁹⁴ Tamtéž, str. 23.

¹⁹⁵ Tamtéž.

¹⁹⁶ Podobný náhled zastává Marcia M. Eatonová. Pro ni je však prioritou ochrana životního (přírodního) prostředí, takže obrazotvornost se v estetickém oceňování přírody musí podřizovat faktům přinejmenším v tomto směru. Cílem je „využít požitek, který člověk čerpá z bujení obrazotvornosti, spojit jej se solidním kognitivním porozuměním tomu, co je důležité pro udržitelné prostředí, a tímto vytvořit postoje a preference, které dají vzniknout kýžené péči.“ Viz Marcia M. Eaton, „Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature“, str. 155.

¹⁹⁷ Viz např. Wolfgang Iser, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, str. 27. Myšlenku přejímá od Romana Ingardena, viz Roman Ingarden, *Literary Work of Art*, str. 246-254. O související roli

není možné. Dokonce ani opakovaná četba nedokáže osvětlit všechny nejasnosti. Očividný rozdíl oproti estetické zkušenosti s přírodou však tkví v tom, že text díla má vždy jednoznačný počátek a konec. Ať už naše interpretace text jakkoli přesahují, pořád se všechny vztahují k tomuto omezenému a neměnnému podkladu. Tato vlastnost textu se může zdát jako málo významná, když si vzpomeneme například na vlivný esej T. S. Eliota s názvem *Tradice a individuální talent*. Jeho zde rozvíjený poznatek, že každé nové (nově vytvořené) literární dílo mění všechna díla dosud vytvořená,¹⁹⁸ tedy že posouvá jejich interpretaci, by mohl oba druhy estetické zkušenosti přiblížit v tom smyslu, že v literatuře stejně jako v přírodě můžeme být neustále překvapováni a nuceni měnit svá dosavadní hodnocení. V přírodě však na rozdíl od literatury nemáme k dispozici žádný neměnný podklad, který by nabýval na významu a estetické hodnotě jen díky různým interpretacím. Stabilita samotného literárního textu je právě tím, co je dáno záměrem jeho autora, a ten v přírodě chybí. Přírodní předmět na rozdíl od „fyzického“ textu literárního díla navíc není neměnný v závislosti na čase a prostoru, jeho percepční vlastnosti se proměňují, a ty jsou pro estetickou zkušenost stejně relevantní, jako myšlenkové (tedy nevnímání) složky oceňování, které k předmětu vážeme. Pro recepci literárního díla percepční vlastnosti textu naopak nejsou zásadní.

Srovnání estetické zkušenosti přírody s estetickou recepcí literatury by jistě zasloužilo hlubší propracování, které však není úběžníkem mých úvah, a proto se mu na tomto místě nebudu věnovat. V této práci jsem chtěla poukázat pouze na to, že jakási „zklamaná očekávání“, která mohou plynout z toho, když jsme pod vlivem nových informací nuceni změnit své dosavadní estetické hodnocení přírodního objektu nebo prostředí, nemusejí být nutně zdrojem oslabení estetické hodnoty, ale naopak, jak ukazuje srovnání s estetickou recepcí literárního díla, vítaným impulsem k jejímu obohacení. Toto obohacení může být v přírodě o to výraznější (tj. ve srovnání se zkušeností literárního díla), že příroda je v mnoha ohledech neohraničená, a především že není spoutána záměrem autora. Hepburn zřetelně poukázal na mnohé výhody této situace, neopomněl však upozornit ani na nebezpečí úplného zahlcení, ztracení se v nekonečnu možností a ztráty celkového smyslu, která je stinnou stránkou přírodní nespoutanosti. Ve vztahu k vědeckým poznatkům, které do estetické zkušenosti s přírodou zapojujeme, by to mohlo znamenat úplnou skepsi a nedůvěru v jakákoli přesvědčení, která se na přírodu vztahují, z toho plynoucí pocit zmatku a negativní estetické hodnocení, případně neschopnost vůbec esteticky hodnotit. Pokud se však předem smíříme s tím, že víra v naše přesvědčení je sice dočasná, ale přesto se vyplatí, žádná taková demotivace nám snad nehrozí.

4.6 Estetická hodnota přírody a indexikální klam

Jaké estetické vlastnosti tedy můžou figurovat v takto vystavěném estetickém hodnocení přírody? Po tom, co bylo v předchozím odstavci řečeno, bychom mohli být v pokušení dát za pravdu Carlsonovu pojetí pozitivní estetiky přírody (*positive aesthetics of nature*¹⁹⁹), v němž je veškerá příroda esteticky hodnocena kladně už jen proto, že je tím, čím je.²⁰⁰ Pokud

anticipace v procesu recepce literárního díla viz také Zdeněk Mathauser, *Literatura a anticipace*, obzvláště kapitola „Anticipace v díle“, str. 43-104.

¹⁹⁸ Thomas S. Eliot, „Tradition and Individual Talent“, str. 37.

¹⁹⁹ Viz Allen Carlson, *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, str. 72-101.

²⁰⁰ Podobnou myšlenku – především v souvislosti s estetickým oceňováním lesů – vyjadřuje Holmes Rolston III když tvrdí, že „stejně jako mraky, mořská pobřeží a hory, lesy nejsou nikdy ošklivé, jsou jenom více nebo méně krásné (...) dokonce i lesy zdevastované, které jsou v procesu samovolné regenerace, stále mají kladné estetické vlastnosti.“ Viz Holmes Rolston III, „Aesthetic Experience of Forests“, str. 164. Důvodem těchto nevyvratitelných estetických předností je hodnota života jako takového, která v přírodě (lese) přetrvává. Příroda tak nemůže být „skutečně ošklivá, aniž by byla ošklivá trvanlivost a síla,“ píše Rolston III tamtéž. Je otázkou, zda v pozitivní estetice přírody nesplývá estetická hodnota s etickou – to je také obvyklým zdrojem kritiky tohoto přístupu.

bychom estetické hodnocení přírody odvozovali především od toho, zda ji hodnotíme „podle pravdy“, tj. zda opíráme naši estetickou zkušenost s přírodou o vědecky platné poznatky, skutečně by to vypadalo, že v estetickém oceňování přírody prakticky nemůžeme dospět k negativnímu hodnocení. Všechny mýlky, nepřesnosti a slepé uličky postupně odkryté v našich představách o přírodě k závěrečnému estetickému hodnocení vlastně přispívají kladně, protože je jednak obohacují a jednak kontrastují se správnějšími alternativami, čímž jim dávají lépe vyniknout. Domněnky o tom, že vědecky nesprávně podložená estetická zkušenost je vadná a její estetická hodnota je chatrná, se z tohoto stanoviska ukazují jako neopodstatněné. To ovšem neznamená, že veškeré estetické hodnocení přírody proto musí být pozitivní, tedy že v estetickém oceňování přírody můžeme prožívat jenom samou estetickou libost. Zmíněná úskalí, která plynou z otevřenosti a nestálosti přírody a poznatků o ní, mohou jakoukoli estetickou zkušenost zcela znemožnit – když je potenciální recipient zahlcen všemi neurčitostmi nad únosnou míru, takže zcela resignuje na estetické oceňování a zaměří se raději na to, aby se v situaci prakticky nebo teoreticky zorientoval.

V navrženém přístupu k estetickému oceňování přírody tedy hojnou měrou pracujeme s myšlenkovou složkou. Estetická hodnota je v něm konstituována mj. srovnáváním několika narativů, které jsou ukotveny v různých kontextech a mají rozdílnou „pravdivostní hodnotu“. Je otázkou, zda se navržené pojetí estetické zkušenosti přírody vyhýbá tzv. „indexikálnímu klamu“, na nějž upozornila Cheryl Fosterová.²⁰¹ Různost narativů, které toto pojetí vpouští do estetické zkušenosti jako relevantní a z hlediska konstituce estetické hodnoty v podstatě rovnocenné činitele, rozhodně přitahuje teoretickou i estetickou pozornost k narativům jako myšlenkové složce estetické zkušenosti přírody a celkově zvyšuje jejich význam. Právě přehnaný důraz kladený na narativní výklady přírody je společným rysem většiny současných přístupů k estetice přírody, který Fosterová oprávněně považuje za problém. Indexikální klam však spočívá v tom, že estetická zkušenost přírody je popisována především jako proces „čtení“ přírody, jako by byla indexem, tj. indexikálním znakem podle rozlišení C. S. Peirce. Indexy jsou takové znaky, „jejichž vztah k jejich objektům spočívá v jisté faktické korespondenci (*correspondence in fact*)“²⁰², definuje Peirce. Fosterová však vychází z jiné (patrně starší) Peircovy definice, která index vymezuje jako znak, který odkazuje ke svému předmětu tím, že „je v dynamickém spojení (včetně prostorového)“²⁰³ nejen se samotným předmětem, ale také se smyslem, který udržuje v paměti ten, kdo znak interpretuje.²⁰⁴ Tato definice na rozdíl od předchozí naznačuje, že onen „dynamický vztah“ mezi indexem a jeho předmětem zdaleka nemusí spočívat jen ve faktické korespondenci. Toto volnější pojetí dovoluje Fosterové, aby za případy indexikálního klamu považovala i přístupy, které vnášejí do estetické zkušenosti přírody ne zcela „faktické“ narativy převzaté např. z mytologie a náboženství. Přímý vztah k faktům se v jejím chápání indexikality trochu ztrácí, přinejmenším to naznačují příklady, které k tomu uvádí. Později v textu, když přejde k definici ambientní dimenze, poukazuje na to, že různé narativy můžeme hodnotit co do „faktické a sociální přesnosti“²⁰⁵, což opět naznačuje, že do narativní dimenze vpouští i takové narativy, které

²⁰¹ Fosterová v článku „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“ upozornila na přehnaný důraz na narativní složku estetické zkušenosti, který je charakteristickým rysem a společným problémem většiny současných kognitivních přístupů v environmentální estetice. Narativní složka je podle Fosterové jedním rozměrem estetické hodnoty, v plnohodnotném estetickém hodnocení však musí být vyvažována složkou ambientní. Ambientní dimenzi Fosterová popisuje jako jakýsi atmosférický rozměr zkušenosti, který vnímatel prožívá víceméně pasivně, beze snahy konceptuálně jej uchopit. Právě nepoddajnost ambientního vůči diskursu je možná důvodem, proč je ambientní rozměr zkušenosti teoreticky zanedbáván. Tato nedostatečnost teorie má však neblahé důsledky pro samotnou estetickou zkušenost, což Fosterová považuje za problém.

²⁰² Albert Atkin, „Peirce’s Theory of Signs.“

²⁰³ Charles S. Peirce, „Logic as Semiotic: The Theory of Signs,“ str. 13.

²⁰⁴ Albert Atkin, „Peirce’s Theory of Signs.“

²⁰⁵ Cheryl Foster, „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics,“ str. 133.

nelze označit za fakticky (vědecky) platné, ale kterým přesto přisuzujeme jistou platnost vzhledem ke kulturnímu kontextu, v němž žijeme. Indexikální klam tedy nehrozí jenom tehdy, když se v teorii o estetické zkušenosti přírody příliš výrazně opíráme o faktický výklad přírody, ale pokaždé, když v této zkušenosti většinu prostoru vyhradíme imaginativnímu, dalo by se říci konceptuálnímu uchopení přírody. „Úhledné kognitivní balíky“²⁰⁶, do nichž vměstnáme přírodní jevy, nemusejí mít nutně podobu vědecky platných a ověřitelných faktů o přírodě, ale jakýchkoli diskursivně uchopitelných konceptů, které se k přírodě vztahují třeba i prostřednictvím konvence či podobnosti. Kognitivní stránka narativu je zdá se tím, co Fosterová považuje za určující pro charakter narativní dimenze estetické hodnoty. Vztah k poznávání se později vyjeví jako zásadní kritérium pro samotné rozlišení mezi narativní a ambientní dimenzí.²⁰⁷ Fosterová sice toto rozlišení výslovně vztahuje ke způsobu časového prožívání, následně však z rozdílů mezi dvěma navrženými způsoby prožívání času vyvozuje důsledky pro uchopitelnost příslušné stránky zkušenosti prostřednictvím jazyka (znaků, konceptů), čímž je kognitivní potenciál obou složek zkušenosti vlastně určen.²⁰⁸ Ten rozměr zkušenosti s přírodou, který se odráží v narativní složce její estetické hodnoty, je konceptuálně snáze uchopitelný a poskytuje tak prostor pro uplatnění konceptů a konceptuálních rámců všeho druhu. „Myšlenková složka“ estetické zkušenosti s přírodou, jak ji uvažuje Hepburn, je zhodnocována jednoznačně právě v této narativní složce estetické hodnoty, stejně jako všechny vědecké a další koncepce, o nichž uvažuje Carlson nebo Budd. Všichni tři pánové přikládají značný význam pravdivosti poznatků, které do zkušenosti zapojujeme, protože pouze takové konceptuální popisy, které nejlépe odpovídají vlastní povaze přírody, mohou být základem pro její patřičné estetické ocenění. Fosterová stejně jako tito autoři hledá způsob, jak dospět k „autentickému“ estetickému hodnocení přírody, v němž učiníme zadosť tomu, co oceňujeme. Aby bylo estetické hodnocení přírody autentické, nesmí opomenout nic, co je pro přírodu příznačné, a právě to se částečně vzpírá konceptuálnímu uchopení. Proto Fosterová zavádí pojem ambientu, který tuto unikavou jinakost přírody obkružuje. Bez ambientu je příroda neúplná, a proto i její estetické hodnocení musí ambient zohlednit.

4.7 Ambientní dimenze a metafyzická imaginace

Nejblíže k pojmu ambientní dimenze je z ostatních tří autorů jednoznačně Hepburn, jehož pojem „metafyzické imaginace“²⁰⁹ má obsahově relativně blízko k tomu, co Fosterová označuje ambientní dimenzí estetické hodnoty. Přestože Hepburn s tímto pojmem vpouští do estetické zkušenosti přírody iracionalitu a pojmovou neuchopitelnost, stále se neubrání tomu, aby se k těmto aspektům stavěl opatrně až skepticky. Jeho nedůvěra se projevuje v opakovaném upozorňování na jistou ošidnost metafyzické imaginace, která vyplývá údajně z toho, že metafyzická imaginace často dovoluje postavit vedle sebe dva naprosto odlišné náhledy na svět, které se třeba i navzájem vylučují, a představit je jako „srovnatelně živoucí (*equally vivid*)“²¹⁰ což v podstatě znamená, že dva neslučitelné výklady světa jsou metafyzickou imaginací představovány jako stejně přesvědčivé, a rozhodnutí o tom, který z nich je pravdivější, autentičtější či patřičnější, je velmi obtížné.

²⁰⁶ Tamtéž.

²⁰⁷ Nesmíme však zapomenout na to, že obě složky se v estetické zkušenosti vzájemně doplňují ba prolínají a vytvářejí tak celek, který nelze redukovat na jednotlivé složky. Tak i kognitivní rozměr estetické zkušenosti jako celku je specifický, protože „pole významu, které vzniká zakoušením obou dimenzí současně, má neredukovatelnou kognitivní dimenzi.“ Viz Ondřej Dadejčík, Vlastimil Zuska, „More Than a Story: The Two-dimensional Aesthetics of the Forest,“ str. 47.

²⁰⁸ Cheryl Foster, „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics,“ str. 132.

²⁰⁹ Hepburn, Ronald W. Hepburn, „Landscape and Metaphysical Imagination,“ str. 191-204.

²¹⁰ Tamtéž, str. 195.

V závěru eseje Hepburn odhaluje spíše teoretickou blízkost mezi metafyzickou imaginací a zkušeností vznešena. Pojem vznešena má za sebou bohatou historii a ani v současnosti není teoreticky zanedbáván, přesto se podle Hepburna dosud nikomu nepodařilo spoutat tento pojem koherentní a přesvědčivou definicí.²¹¹ Nejlepším možným přístupem k obtížně definovatelnému pojmu je podle Hepburna jakási „kritická otevřenost“, která sice dovoluje tyto pojmy udržovat, ale zároveň nás neustále upozorňuje na to, že je nelze jednoznačně pojmově uchopit a vybízí nás k obezřetnosti. Zkušenost vznešena má s metafyzickou imaginací společný přesah dílčích pojmových rozlišení směrem k jednotnému pozadí, na němž tato rozlišení vystávají, proto nás nemůže překvapit, že právě tyto druhy zkušenosti samy nejsou snadno pojmově uchopitelné.

Tyto Hepburnovy poznámky jsou jistě k věci, je však příznačné, že se týkají filozofické, tedy teoretické práce s pojmy. Naznačují, že Hepburn se zkrátka nedokáže oprostít od parametrů vědy tam, kde to situace vyžaduje. K tomu nasvědčuje i jeho poukaz na to, že pokud je metafyzický náhled na přírodu, který do estetické zkušenosti zapojujeme, nekoherentní, může „podkopat onu metafyzicko-imaginativní komponentu“.²¹² Jako příklad takového selhání uvádí nepodložený předpoklad, že svět je udržován ve svém bytí neustálou vůlí Boha. Taková metafyzická imaginace je údajně neudržitelná, protože se neslučuje s mnoha dosavadními pozorováními, které existenci Boha vyvracejí. V závěru eseje Hepburn uvádí několik teoreticky přijatelných výkladů pojmu vznešena – odkazuje především na „prožitek“ nekonečna, s nímž je vznešeno tradičně spojováno, zajímavější výklad však opírá o srovnání mezi omezeností naší představivosti a na druhé straně schopností estetického oceňování, která meze představivosti přesahuje.²¹³ Tyto závěrečné poznámky vystihují podstatu metafyzické imaginace asi nejlépe, Hepburnova možná přehnaná snaha přistoupit k tomuto pojmu vědecky však podle mého názoru jeho zevrubnému vysvětlení spíš brání, než aby mu napomáhala. Hepburnovy požadavky na koherenci a jednoznačnost nemůže pojem metafyzické imaginace splnit bez toho, aby ztratil podstatnou část svých charakteristických vlastností. Samotná Hepburnova obava z toho, že význam metafyzické imaginace bude přeceněn, se s ohledem na unikavost a „křehkost“ toho pojmu jeví jako neopodstatněná. Takový pojem máme sklon naopak zanedbávat a podceňovat pro jeho nepoddajnost, jak poukazuje Fosterová.²¹⁴

Navíc musíme být obezřetní při srovnávání Fosterové ambientní dimenze s Hepburnovou metafyzickou imaginací. Fosterová sice sama poukazuje na blízkost těchto pojmů v tom, že oba údajně zachycují zkušenost něčeho, co svým dosahem vystupuje za běžné konceptuální rámce,²¹⁵ toto srovnání však zdá se předpokládá nepřesný výklad Hepburnova pojmu. Jako ukázkový materiál metafyzické imaginace Hepburn uvádí různé metafyzické výklady světa (*views of the world*), které sice pracují s velmi abstraktními pojmy (nekonečno, Bůh, kosmos, obnova života)²¹⁶, ale přesto tyto pojmy nepřekračují ani nerozpouští. Ačkoli obsah takových pojmů nedokážeme uchopit prostřednictvím obrazotvornosti, pořád jsou to pojmy myslitelné, na čemž je postavené také jedno z vysvětlení zážitku vznešena, na něž Hepburn poukazuje. Fosterová naopak ve vysvětlování pojmu ambientní dimenze poukazuje na dočasné oproštění se od poznávacího impulsu a tichou, pokornou resignaci na teoretické i jiné zvládnání světa. Zdůrazňuje také pasivitu tohoto způsobu prožívání, přičemž prožitek metafyzické imaginace může obnášet naopak horečnou intelektuální aktivitu, v níž se snažíme uchopit přírodu v co nejširším měřítku. Ačkoli tedy

²¹¹ Ronald Hepburn, „Landscape and Metaphysical Imagination,“ str. 201.

²¹² Tamtéž, str. 200.

²¹³ Tamtéž, str. 202.

²¹⁴ Cheryl Foster, „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics,“ str. 128.

²¹⁵ Tamtéž, str. 133.

²¹⁶ Ronald W. Hepburn, „Landscape and Metaphysical Imagination,“ str. 196.

Hepburn zachycuje prožitek metafyzické imaginace pomocí podobných pojmů, které Fosterová spojuje s prožitkem ambientu (oba mluví o nevyjádřitelnosti, neuchopitelnosti těchto prožitků a o odkazu k nekonečnu, který obsahují), každý z autorů k těmto pojmům přistupuje jinak: Hepburn vidí v nevyjádřitelnosti a neuchopitelnosti výzvu, které se vnímatel aktivně zhostí i za cenu neúspěchu, Fosterová představuje tyto rysy ambientu naopak jako popud k tomu, abychom od všech takových snah aspoň dočasně upustili. Ačkoli oba pojmy obsahují některé společné prvky, mezi nimiž Fosterová vidí spojitost, přímé srovnávání ambientní dimenze estetické hodnoty s metafyzickou imaginací nebo s kategorií vznešena by bylo zavádějící.

Závěr

V této práci jsme se pokusili nastínit úvahy A. Carlsona a R. W. Hepburna o pravdivosti v estetickém oceňování přírody. Ukázalo se, že jejich stanoviska k tomu motivu jsou navzdory zdánlivé podobnosti značně rozdílná. Tyto názorové odlišnosti vyplývají z rozdílného způsobu smýšlení každého z autorů.

Carlson uvažuje pravdivost estetického oceňování (estetického soudu) ve smyslu jeho objektivitu. Estetické oceňování je objektivní jednak v tom smyslu, že se vztahuje k objektivním – skutečným – vlastnostem oceňované přírody, jednak v tom smyslu, že je intersubjektivně platné. Estetický soud je naopak nepravdivý a neobjektivní, pokud je podložen vědecky neplatnými poznatky, z čehož také plyne, že neplatí všeobecně. Carlsonovo pojetí estetického soudu o přírodě by se z trochou nadsázky dalo přirovnat k logickému vyvozování, v němž z platných předpokladů (vědecky platné poznatky o přírodě) vyvozujeme platný závěr (objektivní estetické hodnocení). Nelze si nevšimnout, jak statické a schematické toto pojetí estetického oceňování je. Tyto vlastnosti jsou charakteristické i pro Carlsonovy představy o vědeckém poznávání přírody, které jsou v jeho úvahách implicitně obsaženy. Vzhledem k tomu nás nemůže překvapovat, že Carlson nahlíží vztah mezi objektivitou estetického soudu a estetickou hodnotou značně rigidně: jakékoli narušení objektivitu estetického soudu má za následek zhroucení estetické hodnoty. Jediný vývoj, který toto pojetí estetického oceňování připouští, spočívá v naprostém estetickém přehodnocení poté, co nahradíme dosavadní poznatky jinými, které v danou chvíli považujeme za vědecky platné.

Na nedostatky Carlsonova pojetí jsme již poukázali, na tomto místě tedy jenom otevřeme dosud nevyslovené, ale o to zásadnější otázky: představuje Carlson model skutečně *estetického* oceňování? V čem podle jeho názoru spočívá jeho estetičnost a které estetické rysy má objektivní pravdivost, kterou pro ně uvažuje?

Hepburn uvažuje pravdivost estetického oceňování ve dvou základních významech. Jednak jako serióznost estetického oceňování, kterou můžeme chápat také jako autentičnost prožitku. Tato subjektivní pravdivost je ohrožována nezbytnými zárodky trivializace, které jsou v estetické zkušenosti nutně přítomny. Pokud se v estetickém oceňování necháme strhnout těmito zrádnými proudy, naše estetické oceňování ztratí na hodnotě. Pokud těmto svodům odoláme a uchováme si od nich odstup, naše estetické oceňování bude tím hodnotnější. Ve světle tohoto vymezení nám nemůže uniknout, že právě Carlsonovo neproblematické pojetí estetického oceňování vykazuje rysy trivializace a naivity, jakkoli zdůrazňuje svou domnělou hloubku. „Naivně seriózní, a tedy triviální,“ mohl by k tomu poznamenat Hepburn.²¹⁷

Vedle toho Hepburn uvažuje ještě pravdivost, kterou jsme označili jako objektivní. Ta je vázána na inherentní odkaz k pravdě obsažený v prožitku „uvědomování si“. Tato objektivní pravdivost je dána platností poznatků, které si takto esteticky „uvědomujeme“. Pokud zjistíme že, tyto poznatky nejsou platné, původní prožitek „uvědomování si“ se promění natolik zásadně, že můžeme mluvit o zcela nové zkušenosti. Význam této proměny na estetické hodnocení není u Hepburna zcela vyjasněn, proto jsme se v poslední části této práce zaměřili právě na prožitek „uvědomování si“ a pokusili se rozvinout úvahy o něm právě ve směru estetického hodnocení. Došli jsme vlastně k jakési syntéze subjektivní a objektivní pravdivosti, které jsme sledovali u Hepburna. Odkaz k pravdě, který je obsažen v prožitku „uvědomování si“, může mít jen dočasnou platnost, na což můžeme v estetickém oceňování narazit. Pokud jej však nahlížíme v rámci seriózního estetického oceňování přírody, nemůže tato relativita ohrozit estetickou hodnotu – ba naopak, může ji posílit.

²¹⁷

Ronald W. Hepburn, „Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature,“ str. 10.

Vraťme se však ještě k otázce, zda jsme se v těchto nových úvahách o estetické zkušenosti přírody dokázali vyhnout indexikálnímu klamu. Uvedený rozbor a srovnání Fosterové úvah o tomto pojmu myslím ukázaly, že zásadním rozlišovacím rysem obou dimenzí je mj. postoj k poznávání, který v těchto dvou „polohách“ zaujímáme. Zatímco narativní dimenze odráží snahu ovládnout přírodu skrze konceptuální poznání, ambientní dimenze je obrazem dobrovolného zřeknutí se poznávacích a ovládacích nároků. Pokud nahlédneme rozlišení ambientního a narativního z tohoto úhlu, ukáže se, že ani dlouhý a v podstatě neukončený řetězec narativů v estetické zkušenosti přírody ještě nemusí znamenat, že tato zkušenost neposkytuje dostatek prostoru ambientní dimenzi. Vědomí, že žádný z těchto narativů nelze považovat za definitivně platný výklad přírody, silně nahrává pokornému a tichému postoji k přírodě, o němž mluví Fosterová v souvislosti s ambientní dimenzí. Taková estetická zkušenost nabízí naopak celou řadu možností, jak nahlížet na přírodu (a na svět vůbec), v této řadě však není žádná hierarchie, která by se přirozeně nabízela. Ačkoli se všechny dřívější, méně „zralé“ výklady mohou jevit jako méněcenné oproti výkladu, který právě považujeme za vědecky platný, tento rozdíl v hodnotě je skutečně jenom zdánlivý, o čemž jsme se přesvědčili pokaždé, když jsme v průběhu estetické zkušenosti pod vlivem nových informací museli od dosavadního výkladu přejít k jinému. Díky tomu také víme, že obdobný posun můžeme očekávat kdykoli v budoucnu, i když ve skutečnosti je takový krok vždy něčím překvapivým a vlastně neočekávatelným. V nevyčerpatelné možnosti překvapování můžeme také vidět jednoznačnou pobídku k pokoře a resignaci na úsilí polapit definitivně platný výklad přírody, což opět potvrzuje, že ambientní dimenze není v takové zkušenosti nijak utlačovaná narativem. Situace by se dala popsat tak, jako by různé narativy postavené rovnocenně vedle sebe udržovaly mezi sebou „mezery“, které jsou prostorem pro ambient. Těmito „mezerami“ také prosvítá ono jednotné základní pozadí, na němž vyvstávají všechny dílčí konceptualizace, o kterém mluví Hepburn.

Takto pojatá estetická zkušenost přírody nás podněcuje k tomu, abychom uznali omezenost vlastních poznávacích sil vůči přírodě a nahlédli všechny snahy ji poznat nebo ovládnout jako směšně chabé. „Úhledné kognitivní balíky“, o nichž mluvila Fosterová, v této zkušenosti sice figurují, jejich úhlednost už nás však neuklidňuje, nevyvolává pocit přehledného a „zvládnutého“ světa, ale naopak působí nepatřičně a rozčiluje nás svou falešnou uhlazeností, která ve skutečnosti jenom překrývá jejich nedokonalost. Antropomorfní tendence vůči přírodě, o nichž nejobširněji mluvil Hepburn, nejsou už prostředkem ke smíření člověka s přírodou, ale dávají nám na srozuměnou, že ani při nejupřímnější snaze nejsme schopni skutečně překročit sami sebe. Potenciál pro sebepoznání, jež Hepburn v přírodě odhalil, je tedy třeba chápat v silném smyslu, jako ohledávání hranic lidskosti. Překročit tyto hranice se nám může podařit vlastně jen náhodou, když upřímně upustíme od snahy je překročit, jak naznačují Fosterové úvahy. Postupným tříbením našeho estetického oceňování přírody tak můžeme dospět k vnitřnímu obohacení, které bude pravděpodobně překračovat „dosah estetického“. Rozlišení mezi závažným a triviálním se pak v naší zkušenosti může ukázat jako překonané. Pak už nebudeme hodnotit Grand Teton jako majestátní, ani jako baculatý, a nebudeme hledat košík vypraného prádla v kupovitě oblačnosti, ale vrátíme se k prostému náhledu, jako se to přihodilo jakémusi Zenrinu Kushûovi před mnoha sty lety:

„Modré hory jsou samy o sobě modré hory; bílé mraky jsou samy o sobě bílé mraky.“²¹⁸

²¹⁸ „The blue mountains are of themselves blue mountains; The white clouds are of themselves white clouds,“ 青山自青山、白雲自白雲. Viz Alan Watts, *The Way of Zen*, str. 222.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BATESON, Gregory, *Mind and Nature: A Necessary Unity*, (New York: E. P. Dutton, 1979) ISBN 0-525-15590-2.

BAUDELAIRE, Charles, *Čas je hráč*, přeložili Karel Čapek, Jaroslav Fořt, Jaroslav Goll, Vladimír Holan, František Hrubín, Svatopluk Kadlec, Vladimír Mikeš, Vítězslav Nezval, Jiří Pelán a Ivan Slavík (Praha: Československý spisovatel, 1986).

BRADY, Emily, „Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, č. 2 (1998) ISSN 0021-8529, str. 139-147.

BRADY, Emily, „Interpreting Environments,“ *Essays in Philosophy. A Biannual Journal*, roč. 3, č. 1, (2002) ISSN 1526-0569, článek 16.

BUDD, Malcolm, „The Aesthetic Appreciation of Nature as Nature,“ in BUDD, Malcolm, *The Aesthetic Appreciation of Nature*, (Oxford: Clarendon Press, 2003) ISBN 0199259658, str. 1-23.

BUDD, Malcolm, „The Aesthetics of Nature,“ *Proceedings of the Aristotelian Society*, roč. 100 (2000) ISSN 0066-7374, str. 137-157.

BUDD, Malcolm, „The Aesthetics of Nature: A Survey,“ in BUDD, Malcolm, *The Aesthetic Appreciation of Nature*, (Oxford: Clarendon Press, 2003) ISBN 0199259658, str. 110-152.

CARLSON, Allen, „Aesthetics and Engagement,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 33, č. 3 (1993) ISSN 0021-8529, str. 220-227.

CARLSON, Allen, „Appreciation and the Natural Environment,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 37, č. 3 (1979) ISSN 0021-8529, str. 267-275.

CARLSON, Allen, „Beyond the Aesthetic,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 52, č. 2 (1994) ISSN 0021-8529, str. 239-241.

CARLSON, Allen, „Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 53, č. 4 (1995) ISSN 0021-8529, str. 393-400.

CARLSON, Allen, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 40, č. 1 (1981) ISSN 0021-8529, str. 15-27.

CARLSON, Allen, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*, (New York, NY, USA, Routledge, 2002) ISBN 0-415-30105-10.

CARLSON, Allen, *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*, (New York, NY, USA: Columbia University Press, 2008) ISBN 978-0-231-14041-9.

CARLSON, Allen, „Nature and Positive Aesthetics,“ *Environmental Ethics*, roč. 6, č. 1 (1984) ISSN 0163-4275, str. 5-34.

DADEJÍK, Ondřej, ZUSKA, Vlastimil, „More Than a Story: The Two-dimensional Aesthetics of the Forest,“ *Estetika: the Central European Journal of Aesthetics*, roč. 47, č. 1, (2010) ISSN 0014-1291, str. 27-50.

EATON, Marcia M., „Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, č. 2 (1998) ISSN 0021-8529, str. 149-156.

ELIOT, Thomas S., „Tradition and the Individual Talent,“ *Perspecta*, roč. 19 (1982) ISSN 0079-0958, str. 36-42.

- FOSTER, Cheryl, „Aesthetic Disillusionment: Environment“, Ethics, Art,“ *Environmental Values*, roč. 1, č. 3, (1992) ISSN 0963-2719, str. 205-215.
- FOSTER, Cheryl, „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 52, č. 2 (1998) ISSN 0021-8529, str. 127-137.
- FUDGE, Robert S., „Imagination and the Science-Based Aesthetic Appreciation of Unscenic Nature,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 59, č. 3 (2001) ISSN 0021-8529, str. 275-285.
- GODLOWITCH, Stan, „Evaluating Nature Aesthetically,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56 č. 2 (1998) ISSN 0021-8529, str. 113-125.
- GOODMAN, Nelson, *Způsoby světatvorby*, přeložil Vlastimil Zuska, (Bratislava: Archa, 1996) ISBN 80-7115-120-3.
- HEPBURN, Ronald W., „Aesthetic and Religious: Boundaries, Overlaps and Intrusions,“ in HEPBURN, Ronald W., *The Reach of the Aesthetics: Collected Essays on Art and Nature*, (Aldeshot: Ashgate, 2001) ISBN 0-7546-0434-9, str. 96-112.
- HEPBURN, Ronald W., *Christianity and Paradox: Critical Studies in Twentieth-Century Theology*, (London: Watts, 1966).
- HEPBURN, Ronald W., „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty,“ in HEPBURN, Ronald W., „Wonder“ and Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighboring Fields, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984) ISBN 0-85224-488-6, str. 9-35.
- HEPBURN, Ronald W., „Emotions and Emotional Qualities,“ in HEPBURN, Ronald W., „Wonder“ and Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighboring Fields, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984) ISBN 0-85224-488-6, str. 75-87.
- HEPBURN, Ronald W., „Landscape and the Metaphysical Imagination,“ *Environmental Values*, roč. 5, č. 3, (1996) ISSN 0963-2719, str. 191-204.
- HEPBURN, Ronald W., „Nature Humanized: Nature Respected,“ *Environmental Values*, roč. 7, č. 3, (1998) ISSN 0963-2719, str. 267-279.
- HEPBURN, Ronald W., „Nature in the Light of Art,“ in HEPBURN, Ronald W., „Wonder“ and Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighboring Fields, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984) ISBN 0-85224-488-6, str. 36-55.
- HEPBURN, Ronald W., „Restoring the Sacred: Sacred as a Concept of Aesthetics,“ in HEPBURN, Ronald W., *The Reach of the Aesthetics: Collected Essays on Art and Nature*, (Aldeshot: Ashgate, 2001) ISBN 0-7546-0434-9, str. 113-129.
- HEPBURN, Ronald W., „Trivial and Serious in the Aesthetic Appreciation of Nature,“ in HEPBURN, Ronald W., *The Reach of the Aesthetics: Collected Essays on Art and Nature*, (Aldeshot: Ashgate, 2001) ISBN 0-7546-0434-9, str. 1-15.
- HEPBURN, Ronald W., „Truth, Subjectivity, and the Aesthetic,“ in HEPBURN, Ronald W., *The Reach of the Aesthetics: Collected Essays on Art and Nature*, (Aldeshot: Ashgate, 2001) ISBN 0-7546-0434-9, str. 16-38.
- HOWARTH, Jane M., „Nature's Moods,“ *The British Journal of Aesthetics*, roč. 35, č. 2, (1995) ISSN 0007-0904, str. 108-120.
- INGARDEN, Roman, *Literary Work of Art*, přeložil George G. Grabowicz, (Evanston: Northwestern University Press, 1973) ISBN 0-8101-0418-0.

ISER, Wolfgang, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, (Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1989) ISBN 0-8018-3792-8.

JONAS, Hans, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001) ISBN 0-8101-1749-5

MATHAUSER, Zdeněk, *Literatura a anticipace*, (Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1980).

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studie I*, (Brno: Host, 2007) ISBN 978-80-7294-239-8.

PEIRCE, Charles S., „Logic as Semiotic: The Theory of Signs,“ in INNIS, Robert E. (Ed.), *Semiotics: An Introductory Anthology*, (Bloomington: Indiana University Press, 1985) ISBN 0-253-35162-6, str. 1-23.

ROLSTON, Holmes III, „Aesthetic Experience of Forests,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, č. 2 (1998) ISSN 0021-8529, str. 157-166.

ROLSTON, Holmes III, „Does Aesthetic Appreciation of Landscapes Need to Be Science-Based?,“ *The British Journal of Aesthetics*, roč. 35, č. 4 (1995) ISSN 0007-0904, str. 374-386.

SIBLEY, Frank, „The Aesthetic Concepts,“ *The Philosophical Review*, roč. 68, č. 4 (1959) ISSN 0031-8108, str. 421-450.

SPARSHOTT, Francis E., „Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment,“ *Journal of Aesthetic Education*, roč. 6, č. 3 (1972) ISSN 0021-8510, str. 11-23.

STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, PEPRNÍK, Michal, *Kauza les: environment jako estetický problém*, (Olomouc, Univerzita Palackého, 2010) ISBN 978-80-244-2572-6.

WALTON, Kendall L., „Categories of Art,“ *The Philosophical Review*, roč. 79, č. 3, (1970) ISSN 0031-8108, str. 334-367.

WARNOCK, Mary, *Imagination and Time*, (Oxford, Blackwell, 1996) ISBN 0-631-19019-8.

WATTS, Alan, *The Way of Zen*, (New York: Vintage Books, 1999) ISBN 0375705104.

ZANGWILL, Nick, „Formal Natural Beauty,“ *Proceedings of Aristotelian Society*, roč. 101, (2001) ISSN 0066-7374, str. 209-224.

ATKIN, Albert, „Peirce’s Theory of Signs,“ in ZALTA, Edward N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (2013) [online], dostupné z:

<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/> [cit. 2016-05-05]

CARLSON, Allen, „Environmental Aesthetics,“ in ZALTA, Edward N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (2016) [online], dostupné z:

<http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/environmental-aesthetics/> [cit. 2016-05-05]

DADEJÍK, Ondřej, „Otec environmentální estetiky R. W. Hepburn,“ *Společnost pro estetiku* [online], dostupné z:

<http://www.estetikapol.cz/blog/2013/03/otec-environmentalni-estetiky-ronald-w-hepburn/> [cit. 2016-05-05]

GILL, Michael B., „Lord Shaftesbury [Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury],“ in ZALTA, Edward N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (2011) [online], dostupné z:

<http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/shaftesbury/> [cit. 2016-05-05]

SHELLEY, James, „18th Century British Aesthetics,“ in ZALTA, Edward N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (2014) [online], dostupné z:

<http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/aesthetics-18th-british/> [cit. 2016-05-05]