

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ENVIRONMENTÁLNÍ ESTETIKA ALLENA CARLSONA
A PSYCHICKÁ DISTANCE EDWARDA BULLOUGHHA

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Autor práce: Kateřina Šmajclová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4.

2018

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

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

České Budějovice 10. května 2018

.....
Kateřina Šmajclová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce Mgr. Martinu Kaplickému, Ph.D. za jeho velkou trpělivost, cenné odborné rady a především za jeho lidský přístup. Děkuji také svým nejbližším za morální a psychickou podporu nejen během psaní této práce.

Anotace

Základním tématem této bakalářské práce je představení environmentální estetiky Allena Carlsona a teorie psychické distance Edwarda Bullougha. Pozornost je zde věnována především způsobu oceňování estetických objektů a rozdílnému nahlížení na estetickou zkušenost. Analýze je podrobena především Carlsonovo odmítnutí ideje nezainteresovanosti a konceptu psychické distance, a jejich označení za nevhodné pro estetické oceňování environmentu.

Annotation

The main theme of this bachelor thesis is introduction of environmental aesthetics by Allen Carlson and theory of psychological distance by Edward Bullough. Attention is especially paid to the methods of appreciating aesthetic objects and different ways of seeing aesthetic experience. Analysis is made mainly on Carlson's refusal of idea of disinterestedness and idea of concept of psychological distance and their marking as not suitable for aesthetic appreciation of the environment.

Obsah

1. Úvod	7
2. Environmentální estetika Allena Carlsona	9
2.1. Pojem environment	11
2.2. Rozsah environmentální estetiky	12
2.3. Carlsonovo pojetí oceňování – appreciation.....	13
2.3.1. Modely oceňování environmentu	14
2.3.2. Kognitivní model přírodního environmentu.....	17
2.4. Role kognitivity v teorii Allena Carlsona	18
2.5. Anti-formalismus	19
3. Estetická teorie Edwarda Bullougha	22
3.1. Interpretace teorie psychické distance	23
3.1.1. Mlha na moři viděna dvojím pohledem.....	23
3.1.2. Mechanismus distance	24
3.1.3. Antinomie distance	26
3.1.4. Variabilita a ztráta distance	27
3.2. Psychická distance jako forma nezainteresovanosti	29
3.3. Kritický pohled	30
4. Přístup kognitivní či estetický?	31
4.1. Carlsonova kritika nezainteresovanosti a psychické distance	31
4.2. Estetická zkušenost	33
4.3. Hranice mezi estetickým a ne-estetickým	35
5. Závěr.....	36
6. Seznam použité literatury	38

1. Úvod

V této bakalářské práci se budeme věnovat problematice kognitivního přístupu současného environmentálního estetika Allena Carlsona, a estetické teorii Edwarda Bullougha. Hlavními prameny pro naše zkoumání bude Carlsonova kniha *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture* a studie Edwarda Bullougha s názvem *„Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip*, pocházející z počátku dvacátého století.

V první části práce bude předmětem našeho zájmu především Carlsonovo pojetí estetického oceňování přírodního environmentu – pojem *„appreciation“*, a bude pro nás podstatná následující otázka: „Jsou si umění a příroda tak vzdálené, že je pro přírodu třeba nového rámce estetického hodnocení?“¹ Carlson se ve své teorii proti stejnému přístupu k těmto dvěma oblastem vymezuje, a pokouší se najít vhodné řešení, které by obsahovalo respekt vůči specifické povaze prostředí kolem nás jakožto svébytné estetické oblasti. Nejprve se ale pokusíme charakterizovat pole působnosti současné environmentální estetiky, pravou povahu estetického objektu na poli přírodní krásy, a představíme Carlsonem navrhované přístupy, jak k přírodnímu prostředí přistupovat, aby naše estetické oceňování environmentu získalo status relevance. Osvětlíme význam jím prosazovaného kognitivního přístupu a seznámíme se také s některými výrazně anti-formalistickými tezemi, kdy pro náš záměr bude představovat tu nejdůležitější z nich razantní odmítání konceptu nezainteresovanosti.

Druhá část našeho pojednání bude věnována estetické teorii Edwarda Bullougha, který v tomto kontextu symbolizuje představitele formalistického proudu v estetické teorii. Jeho teorie psychické distance je považována za reinterpretaci bezzájmového zálibení Immanuela Kanta, které má v estetické teorii neodmyslitelný význam, a proti kterému se Carlson značně vymezuje. Bulloughovu studii v krátkosti interpretujeme, seznámíme se se základními aspekty distance, a pozornost budeme věnovat především zmínkám o přírodním prostředí, totiž Bulloughem zmiňovanému příkladu lodi, která pluje mořem v husté mlze.

Třetí část práce nám bude sloužit jako prostor pro komparaci obou předchozích přístupů, a využijeme ji především pro analýzu a následné vyhodnocení výtek, které má Carlson

¹ BAKOŠOVÁ, Barbora, Kateřina PAŘÍZKOVÁ a Karel STIBRAL. Kapitoly z environmentální estetiky: současná kulturní dimenze krajiny a přírody. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 8

na adresu formalistického, nezajímavého či distancovaného přístupu. V této závěrečné části se pokusíme odpovědět na to, jak se liší povaha estetické zkušenosti Carlsona a Bullougha, co Carlson odmítáním konceptu nezajímavosti a prosazováním kognitivního přístupu ztrácí, a jakou roli v našem estetickém postoji hrají naše smysly.

2. Environmentální estetika Allena Carlsona

Environmentální estetiku sám Allen Carlson definuje jako jednu z nových oblastí estetiky, která se objevila ve druhé polovině 20. století. Hlavním tématem tohoto směru je uvědomění si, že člověk je nejen recipientem, ale především příslušníkem tohoto světa, který ho esteticky vnímá, hodnotí, a také oceňuje. Tato schopnost byla ale v minulých dobách spojována především s oblastí umění, a přírodní krása jako by byla z estetických úvah vyloučena. Dominantní pozici umění v oblasti estetiky neohrozilo v 19. století například ani hnutí romantismu. „Málokteré období přineslo k prohloubení estetického vztahu k přírodě tolik jako romantismus. Romantici vzdorovali „odkouzlení“ světa osvícenstvím a opět se snažili vrátit do přírody duchovní hodnoty.“² Ale i přes jejich zájem nahlíželi na přírodní svět spíše jako na umělecké dílo. Oblast přírodní krásy byla v minulosti považována za něco chaotického a ve srovnání s uměním byla vnímána za téma s malým filosofickým významem.

Situace více než staletého přehlížení přírodní krásy, jako důležitého odvětví filosofické estetiky, se začala postupně měnit v šedesátých letech minulého století, kdy se objevuje nový proud tzv. environmentální estetiky. Za jejího otce můžeme považovat Ronalda W. Hepburna³, který měl nepochybně vliv právě na budoucí zkoumání a přístup samotného Carlsona. „Současné spisy o estetice se téměř vždy věnují umění a velmi zřídka přírodní kráse. Estetika je dokonce některými spisovateli z poloviny století označována jako ‚filosofie umění‘ a ‚filosofie kritiky‘“⁴, komentuje situaci Hepburn. Nejen u něj dochází ve 20. století k povšimnutí, že na estetickou zkušenost s přírodou musíme nahlížet jiným způsobem, než nahlížíme na estetickou zkušenost s uměním. V oblasti přírody totiž chybí její systematický popis a její celková kategorizace je vzhledem k její nestálé povaze složitá. Navíc je zde následující poznatek: „Jakákoliv estetická kvalita je v přírodě vždy dočasná, upravitelná odkazem na další, třeba širší nebo užší kontext s větším detailem. Tento dočasný charakter estetických vlastností přírody vytváří v dobrém slova smyslu roztěkanost, ostražitost, a hledání nových stanovisek a širších spojitostí“⁵, čímž Hepburn potvrzuje dynamickou a proměnlivou povahu environmentu kolem nás.

² STIBRAL, Karel, Ondřej DADEJÍK a Vlastimil ZUSKA. Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu. Praha: Dokořán, 2009, s. 39

³ Britský filosof a estetik, narozen 16. března 1927, považován za otce environmentální estetiky.

⁴ HEPBURN, Ronald W. Aesthetic Appreciation of Nature. The British Journal of Aesthetics, 1963. vol. 3, no. 3. s. 195

⁵ Tamtéž, s. 198

Odlišnost mezi nahlížením estetické zkušenosti s přírodou a zkušenosti s uměním dle Hepburna navíc ještě umocňuje další důležitá vlastnost přírody, a totiž její prostorový přesah. Motiv se pokusíme vysvětlit následovně – u uměleckých děl nacházíme cosi nehmotného, co ohraničuje jednotlivé prvky uměleckého díla, a naše estetická zkušenost se poté odvíjí právě od tohoto díla. Tento ohraničující prvek nazývá rámeček či rám.⁶ Ovšem u přírodních objektů tomu tak není. Hepburn je označuje za „neorámované“, čili zde není nic, co by svými hranicemi určovalo, co vše se během naší kontemplanace může do výsledné zkušenosti promítnout. Pro přírodní objekty je dle něj charakteristická nedourčenost a otevřenost. Faktoru „orámovanosti“ si všiml krom Hepburna a Carlsona například i český estetik Otakar Hostinský (a to již ve druhé polovině 19. století) následovně: „Příroda sama není rozkouskována na přesně ohraničené obrázky, nezná rámečků jako nezná podstavců“.⁷ Carlson motiv rámu přebírá, a nejen z tohoto důvodu se vymezuje proti redukci oceňování environmentu na stejný způsob, který je platný v oblasti světa umění.

Podstatou Carlsonovy environmentální estetiky je estetické zkoumání širokého světa jako celku. Esteticky nehodnotíme pouze díla ve světě umění, ale činíme tak v celém světě kolem nás, čímž nemyslí pouze přírodu, ať již panenskou, nebo tu, jež byla lidmi ovlivněná, ba dokonce vykonstruovaná, ale celé naše prostředí – environment, který nás neodmyslitelně a neustále obklopuje. Právě to jsou důvody, proč na něj musíme nahlížet jinak než na umělecká díla. Pod oblastí environmentální estetiky si můžeme představit jak nedotčenou přírodu, tak okolí, jemuž jsme vystaveni každý den. Carlson nedělá rozdíly mezi exotickým, nebo naopak všedním zážitkem, podnětem pro estetické hodnocení se může stát pohled na drobné horské kvítí stejně tak jako chaos na rušném tržišti.

Povaha estetického objektu environmentální estetiky je tedy podstatně jiná, než je tomu v uměleckém světě. Umělecké dílo má svého tvůrce, návrháře, na kterého je kauzálně i konceptuálně vázáno. Je to právě umělec, kdo navrhne design a pracuje na jeho ztělesnění, zatímco prostředí je nepoddajné, není podmíněčně vázáno na lidskou iniciativu, a navíc se přirozeně mění. Ve světě umění máme krom díla samotného na pomoc i zástupce umělecké obce v podobě historiků, kritiků, kurátorů, autorů a mnoho

⁶ v původním znění „the frame of an art-object“

⁷ HOSTINSKÝ, Otakar. Umění a příroda v estetické výchově. O umění. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 538

dalších. Máme znalosti týkající se uměleckých tradic, stylů a technik, máme také povědomí o materiálu předmětu, a soubor všech těchto poznatků tvoří tzv. informace z vnější⁸, které jsou relevantní pro naše následné vhodné estetické hodnocení^{9,10}. K uměleckým dílům také zaujímáme distanční přístup, kdy se stáváme účastníky nezaujatého pozorování, během kterého s vnímaným objektem nikterak nemanipulujeme, a na naše hodnocení nemá vliv ani to, kolikrát obraz či sochu například obejdeme. Máme před sebou objekt, u kterého jsme si vědomi, co je či není jeho součástí, a víme, kde jsou jeho hranice.

S tím ovšem vyvstává na povrch otázka – co tedy, a jakým způsobem, máme na prostředí hodnotit a oceňovat?¹¹ Jako hodnotící kritéria nám díky povaze environmentu zmizely rámy, nápovědy od tvůrce a jiná interpretační vodítka. Právě tato otázka je pro teorii Allena Carlsona klíčová, a hlavní východisko pro její zodpovězení nalézá v kontextu samotného předmětu, který zakoušíme. Pozornost věnuje především informacím o jeho povaze, způsobu jeho vzniku či jeho vlastnostem, a tyto informace jsou pro nás tedy relevantní, a pro naše správné hodnocení jsou přímo nutné, jelikož díky nim docházíme k určitému typu pochopení či porozumění. Primárním se tedy stává požadavek objektivitu.

2.1. Pojem environment

Pokud zde rozebíráme význam a povahu Carlsonovy environmentální estetiky, jistě by si zasloužil alespoň krátce naši pozornost i samotný pojem environment, tedy prostředí. V minulosti byly ve spojitosti s přírodní krásou a s ohledem na její kategorizaci užívány mnohé termíny – krajina, příroda, přírodní krajina či také kulturní krajina. Krom toho, že jsou značně zatíženy svou historií, mohou dnes být pojmy jako příroda a krajina „vnímány jako nejednoznačné a matoucí“¹². Využívání pomu krajina v nás vzbuzuje konotace se scenérií, krajinomalbou, a láká nás k jistému odstupu, pomocí kterého vnímáme svět kolem nás spíše jako nějaký pohled z vyhlídky. Termín příroda v nás zas rozehrává spíše představu přirozenosti, a vylučuje tím okolí, do kterého nějakým způsobem zasáhnul

⁸ v původním znění „outside information“

⁹ v původním znění „serious appreciation“

¹⁰ Podobný princip vidí Carlson za reálný i ve světě přírody, v oblasti environmentu ale tyto informace získáváme především skrze vědecké znalosti.

¹¹ Carlsonův významný motiv „the questions of what and how to appreciate“

¹² BAKOŠOVÁ, Barbora, Kateřina PAŘÍZKOVÁ a Karel STIBRAL. Kapitoly z environmentální estetiky: současná kulturní dimenze krajiny a přírody. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 19

člověk. Pojem přírodní environment se v oblasti mimoumělecké estetiky začal užívat pro jeho neomezený rozsah, a také proto, že „jej lze snadno specifikovat tak, aby jako dílčí rámec odpovídal právě tomu prostředí, které máme v úmyslu esteticky posuzovat (přírodní environment divoké přírody, zemědělský environment, environment městských periférií (...) apod.)“¹³, zahrnuje do svého významu svět ze široka ve všech jeho podobách a je tedy schopný pojmut i ryze „lidské“ prostředí.

2.2. Rozsah environmentální estetiky

Rozsah environmentální estetiky definuje Carlson dle tří rovin. První rovina „environmentální estetiky se rozprostírá od panenské přírody až na hranici nejtradičnějších uměleckých forem“¹⁴. Do svého zájmu tedy zahrnuje oblasti od nedotčené přírody a divočiny, přes krajiny venkova a trhy, až k estetice urbanismu či architektuře města.

Druhou rovinu zájmu environmentální estetiky bychom mohli definovat pomocí velikosti. Do této oblasti spadají prostředí, která jsou velmi velká, rozlehlá, a také ta, která v nás vzbuzují až dojem monumentálnosti či představu rizika pohlcení. Za příklad je nám nabídnutý hustý prales, nekonečné obilné pole, nebo rozsáhlé centrum města. Stejně tak sem patří ale i menší a intimnější prostředí, jakým nám může být naše kancelář, obývací pokoj, či naše ložnice. „Nejsou vyloučena ani tak drobná prostředí, s jakými se setkáváme tehdy, díváme-li se na kámen, prohlížíme-li si plíseň na chlebu nebo když cestujeme s pomocí mikroskopu kapkou vody z jezera. I tyto drobné environmenty nás mohou zcela pohltit (engage), ačkoli nás fyzicky neobklopují“.¹⁵ I tato opravdu drobná prostředí nám mohou v mysli vyvstávat jako neskonale poutavá, bez ohledu na jejich fyzickou stránku.

Třetí, poslední rovina, má velkou spojitost s předešlou jmenovanou. Obsahuje v sobě jak exotická, neobvyklá prostředí, tak i ta nejvšednější, naprosto obyčejná. Carlson poukazuje na to, že okázalost není podmínkou estetického zkoumání, a objektem našeho zájmu se

¹³ KAPLICKÝ, M.: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, v: Stibral, K., Dadejík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Praha: Dokořán, 2009, s.42

¹⁴ KAPLICKÝ, M., Dadejík, O.: Kritika kognitivní estetiky přírody Allena Carlsona, v: Stibral, K., Binka. B., Dadejík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 47

¹⁵ Tamtéž, s. 48

tak může stát i pohled, který vidáme dennodenně. Už proto, že mu svůj zájem věnujeme, nemůže být přeci tak obyčejný.

Environmentální estetika by se dala shrnout jako estetika každodenního života, neboť i naše každodenní, mohli bychom říci až všední, zážitky se mohou stát objektem zájmu našeho estetického uznání. Každé prostředí, které nás obklopuje, nabízí celou škálu toho, co můžeme esteticky hodnotit, a tak je dle Carlsona rozsah tohoto oboru v podstatě neomezený. Dodává také, že „[r]ůzná prostředí světa mohou být stejně esteticky bohatá a obohacující, jako jsou ta nejlepší z našich uměleckých děl.“¹⁶

2.3. Carlsonovo pojetí oceňování – appreciation

Jak jsme již nastínili, princip estetického oceňování uměleckého díla nemůže být kvůli své výrazně odlišné povaze uplatněn jako vyhovující pro estetické oceňování environmentu. Opět zde vyvstává otázka „co a jak“ oceňovat, kterou je podstatně jednodušší zodpovědět ve světě umění. Jakožto původci uměleckého díla, jeho tvůrci, jsme si vědomi toho, co je součástí samotného díla, a co již jeho součástí není. Známe účel objektu, víme, z čeho se skládá, a snáze tak rozlišíme, kterých aspektů si máme esteticky cenit, a které jsou pro naše hodnocení naopak irelevantní. „Víme, že v koncertní síni máme oceňovat zvuk klavíru, nikoli kašláni, které ho přerušuje; víme, že obraz máme oceňovat kvůli jeho eleganci, ne kvůli tomu, že náhodou visí v Louvru.“¹⁷ Ovšem co se světem kolem nás? Způsob hodnocení, který je vyhovující pro umělecká díla, není vhodný pro oceňování environmentu, který nás obklopuje, a pokud budeme na krásu přírody nahlížet „po vzoru našeho oceňování uměleckých děl (především výtvarných), velice silně tím redukuje její specifické estetické kvality“¹⁸.

Podle Carlsona je tedy nutné najít nový způsob estetického oceňování, který bude vhodný pro oblast přírodní krásy, našeho prostředí, vzhledem k jeho specifické povaze. Krom toho si je vědomý toho faktu, že nejen v oblasti umění nemusí být každý soud vhodný a seriózní. Také na poli environmentální estetiky je možné hodnotit triviálně a povrchně. Na rozdíl mezi vážným a povrchním hodnocením i v oblasti přírodní krásy upozornil již

¹⁶ CARLSON, Allen. *Environmental aesthetics*. London: Routledge, 2002, s. 433

¹⁷ CARLSON, Allen. *Oceňování a přírodní environmentu*. In: ZAHRÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 385

¹⁸ KAPLICKÝ, Martin.: *Josef Durdík, Otakar Hostinský a Allen Carlson: o kráse přírody a krajiny*. In: Stibral, Karel, Faktorová, Veronika (eds.): *Krajina – maska přírody? Studie k estetice krajiny a environmentu*. České Budějovice: Episteme, 2015, s. 61

dříve právě Hepburn. Carlson tedy hledá vhodný model „estetického oceňování přírody, který ji nebude ani trivializovat, ani zkreslovat“¹⁹. Cestu svého hledání začíná rekapitulací a následnou kritikou současných modelů oceňování environmentu.

2.3.1. Modely oceňování environmentu

Carlson představuje krom jiných²⁰ především dva modely, které byly v minulosti považované za vhodné pro oceňování přírodního environmentu, a které sice lze zaujmout za výchozí stanovisko, ale nikoli bez výhrad. Jedná se o tzv. objektový model a model krajiny, které Carlson podrobuje kritice ohledně toho, do jaké míry jsou pro estetické hodnocení environmentu vhodné ve skutečnosti, jelikož jsou oba značně zatížené uměním. Na následujících řádcích si je ve zkratce rozebereme i my, a poté představíme Carlsonem navrhovaný vlastní model, který se mu jeví jako vhodnější řešení.

Prvním zmiňovaným přístupem je objektový model.²¹ Dle tohoto modelu je estetické oceňování environmentu blízké principu estetického hodnocení abstraktní sochy. Tato socha je vnímána jako reálný fyzický objekt, a přesto nemusí reprezentovat nic, co není přímo její součástí. Stejným způsobem můžeme esteticky oceňovat i přírodní objekty, ovšem musíme podstoupit následující kroky. Nejprve musíme objekt vnímání vyjmout z jeho vlastního prostředí (reálně či v mysli), a zabývat se pouze jím samotným. Soustředit se na jeho formu, barvy, hledat expresivní náznaky. Tento princip vnímání je klasický estetický přístup. Ve prospěch a podporu tohoto modelu hraje také fakt, že objekty přírodního environmentu „nemají reprezentující vazby ke zbytku reality“²², stejně jako právě zmíněná socha. Tento model oceňování v sobě však nese riziko, že na vnímaný přírodní objekt začneme pohlížet jako na „ready-made“ (nalezené umění) a v tu chvíli je již „oceňování přírody přehlédnuto“²³. I když se ale tomuto vyhneme, stejně se zdá být objektový model problematický. Carlson uvádí pro vysvětlení příklad kamene. Pokud se zvládneme soustředit pouze na jeho smyslové, abstraktní či expresivní kvality (jeho tvarové linie, barvu či texturu), a budeme ho oceňovat právě pro ně, opět tím opomíjíme

¹⁹ KAPLICKÝ, Martin.: Josef Durdík, Otakar Hostinský a Allen Carlson: o kráse přírody a krajiny. In Stibral, Karel, Faktorová, Veronika (eds.): Krajina – maska přírody? Studie k estetice krajiny a environmentu. České Budějovice: Episteme, 2015, s. 61

²⁰ V textu jsou pasáže věnované také dalším modelům, dočíst se můžeme například o engagement model, arousal model, mystery model a další.

²¹ v původním znění „object model“

²² CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environmentu. In: ZAHRÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 387

²³ Tamtéž, s. 388

jeho podstatu. A totiž, že přírodní objekt představuje organickou jednotu s prostředím, díky kterému vznikl, a právě prostředí vzniku vnímaného objektu je v takovém případě pro celkové estetické vnímání podstatné. Kámen můžeme dál poklidně oceňovat i na krbové římse, ovšem ochuzujeme tím sebe i objekt o estetické kvality vzniklé provázaností s jeho prostředím.

Pokud tedy zaujmeme za východisko při estetickém hodnocení environmentu objektový model, námi vnímaný (původně) celek separujeme na jakési jednotlivé části, pouhé kousky, a hodnotíme je pak odděleně každý zvlášť. Místo prostředí, kde spolu jeho části souvisí a tvoří společně komplexní celek, máme před sebou objekty, které jako bychom odřízli od jejich kontextu. „Skála jakoby ztratí svou vlastnost přírodnosti a stává se pro nás věcí bez vztahu k okolí. Zaměření se na skálu bez jejího prostředí podle Carlsona není úplně správné, neboť vytržením přírodního objektu ze svého okolí přicházíme o tzv. ‚organickou jednotu‘ skály s jejím přirozeným prostředím.“²⁴ Objektový model nás spíše svádí k tomu, abychom k nahlížení přírody zaujímali stejný postoj, jako tomu činíme při vnímání a následném hodnocení uměleckých děl, a tento způsob hodnocení tudíž není pro environment zcela vhodný. Carlson ho sám označuje jako nevyhovující vzhledem k povaze přírodního prostředí a model zavrhuje s argumentem, že nám díky němu „uniká podstatná složka přírodní krásy, protože ji fragmentujeme na menší kousky odtržené od celku“²⁵.

Druhý přístup nazývá modelem krajiny, nebo také scénérijním modelem²⁶. K jeho vysvětlení Carlson opět používá příklad ze světa umění, a to tentokrát krajinomalbu. Tento model se, stejně jako právě krajinomalba, zaměřuje na celkový vzhled prostředí a na jeho vizuální kvality, a „soustředí pozornost na ty estetické vlastnosti barvy a tvaru, které jsou viděny, a to z dálky“²⁷. I přes to, že tento model přináší opravdovou pozornost prostředí samotnému, a má nezpochybnitelný historický význam pro vnímání krajiny, způsobuje rozdělení prostředí na jednotlivé scény či jejich výřezy, a mění tak jeho podstatu, která rozhodně není scénou, ani ničím statickým či dvojrozměrným, jako je

²⁴ BAKOŠOVÁ, Barbora, Kateřina PAŘÍZKOVÁ a Karel STIBRAL. Kapitoly z environmentální estetiky: současná kulturní dimenze krajiny a přírody. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 27

²⁵ Tamtéž, s. 27

²⁶ v původním znění „landscape model“

²⁷ CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environmentu. In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 389

právě obraz. Navzdory původní líbivosti není dle Carlsona ani model krajiny vhodným přístupem, který bychom měli zaujmout pro správné estetické oceňování environmentu.

Oba modely jsou tedy označeny za neadekvátní pro estetické oceňování přírody. První z nich „vytrhává přírodní objekty z jejich širších prostředí (environmentů), zatímco ten druhý rámuje a zplošťuje přírodní objekty do scénérií“²⁸. Ani jeden z modelů není schopen pojmut povahu přírodního environmentu, a jeho oceňování tak mohou oba negativně ovlivnit.

Carlson nás nabádá, že abychom byli schopni správně oceňovat přírodní environment, je potřeba plně si uvědomit jeho povahu. K tomu je potřeba si připomenout dva aspekty. „První je, že přírodní environment je environment; druhý, že je přírodní.“²⁹ Pokud si toto uvědomíme, a znovu si položíme otázku, co a jak máme oceňovat, Carlson tvrdí, že odpověď na „co“ je logická, totiž všechno, odpověď na „jak“ by nám pak měla být také blízká, totiž „že všemi způsoby, kterými obvykle poznáváme a zakoušíme naše okolí“³⁰, a při tomto zakoušení máme k dispozici všechny naše smysly. Následovná zkušenost je tedy multi-senzorická, nikoli pouze vizuální, využití pouhého zraku by nás totiž dle Carlsona zavádělo zpět k objektovému či krajinovému modelu, které jsou pro přírodní environment omezující. Tyto odpovědi jsou ale samozřejmě postupně specifikovány, bez jistých omezení by totiž „naše zakoušení přírodního environmentu bylo pouhou „směsicí tělesných vjemů“ bez jakéhokoli významu či významnosti“³¹, která by se rozhodně nedala považovat za oceňování.

I v oblasti environmentu musíme neustále vyhodnocovat, které aspekty nabývají pro naše hodnocení estetické významnosti, a které jsou naopak vedlejší. I přes to, že přírodní objekty nejsou artefakty, a my tudíž nejsme jejich tvůrci, získáváme o nich relevantní informace díky vědeckým či všeobecným znalostem a díky našemu zdravému rozumu. „Přestože jsme tedy přírodu nevytvořili, víme toho o ní mnoho.“³² Právě tyto informace jsou dle Carlsona základním předpokladem pro vhodné estetické oceňování

²⁸ KAPLICKÝ, M., Dadejík, O.: Kritika kognitivní estetiky přírody Allena Carlsona, v: Stibral, K., Binka. B., Dadejík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 49

²⁹ CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environmentu. In: ZAHRÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 391

³⁰ Tamtéž, s. 392

³¹ Tamtéž, s. 393

³² CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environmentu. In: ZAHRÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 394

environmentu, díky vědeckým poznatkům jsme totiž schopni „objekty identifikovat jako to, co opravdu jsou“³³, což je v jeho teorii klíčový moment.

2.3.2. Kognitivní model přírodního environmentu

Těmito všemi poznatky a argumenty nás Carlson připravuje na jeho vlastní návrh řešení ohledně otázky správného oceňování přírodního environmentu. Jako vhodný přístup, který respektuje povahu prostředí, a nikterak ji neredukuje ani nezkrsluje, navrhuje tzv. model přírodního environmentu.³⁴ „Toto Carlsonovo vlastní pojetí je vybudováno v přímém protikladu ke dvěma tzv. tradičním modelům, které jsou založeny na redukováném a normativně excesivním pojetí nezainteresovanosti estetického postoje.“³⁵ Pokud tento model zaujmeme, environment se tím, že mu věnujeme pozornost, stává z nenápadného pozadí dominantním, vystupuje do popředí³⁶, a stává se vhodným pro naše estetické hodnocení. Model přijímá environment jako prostředí, v rámci kterého existujeme, a které zakoušíme pomocí našich smyslů. Neomezuje se tedy na pouhou vizuální zkušenost, kterou Carlson vyčítá předchozím zmíněným modelům. Díky našim znalostem, které vycházejí ze zdravého rozumu, či ještě lépe z vědeckých poznatků (především z oblasti přírodních věd jako je například geologie, biologie a ekologie), jsme navíc schopni rozpoznat různé druhy environmentu, jeho systémy, složky a kategorie. Díky těmto informacím jsme dle Carlsona schopni rozlišit vlastnosti esteticky důležité, a eliminovat jiné, irelevantní, které by mohly zkreslit či jinak deformovat naše oceňování environmentu a naši estetickou zkušenost.

Carlsonův model přírodního environmentu „zahrnuje jak pravdivý charakter přírody, tak naši běžnou zkušenost s ní a porozumění přírodě“³⁷, a jeví se tak jako nejvhodnější východisko, které můžeme při našem hodnocení zaujmout. Environment tedy oceňujeme

³³ KAPLICKÝ, M.: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, v: Stibral, K., Dadejík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. (Praha: Dokořán, 2009), s.45

³⁴ V původním znění „the nature environmental model“, který je jindy v překladu uváděný také jako tzv. kognitivní model.

³⁵ KAPLICKÝ, M., Dadejík, O.: Kritika kognitivní estetiky přírody Allena Carlsona, v: Stibral, K., Binka. B., Dadejík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s.49

³⁶ v původním znění „obtrusive foreground“

³⁷ KAPLICKÝ, M., Dadejík, O.: Kritika kognitivní estetiky přírody Allena Carlsona, v: Stibral, K., Binka. B., Dadejík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 50

za to, čím opravdu je, a za vlastnosti, které skutečně má. Přírodu dle této teorie musíme totiž nejprve poznat, a až poté se nám může líbit.

2.4. Role kognitivity v teorii Allena Carlsona

Pokud budeme pátrat po charakteristických rysech estetické teorie Allena Carlsona, důležitost kognitivity je zde neodmyslitelným faktorem. Krom toho, že jako vhodné řešení pro správné oceňování přírodního environmentu navrhuje svůj kognitivně environmentální model, tak také na základě vědeckých znalostí (tzn. pro Carlsona relevantních informací) definuje estetickou zkušenost, která by bez nich v jeho očích na tento přívlastek nedosáhla. „Pokud musíme mít pro estetické oceňování umění znalosti uměleckých tradic a stylů v rámci těchto tradic, pro estetické oceňování přírody musíme mít znalosti různých environmentů přírody a útvarů a prvků v rámci těchto environmentů.“³⁸ Tyto znalosti získáváme díky přírodním vědám, a právě díky nim můžeme dle Carlsona pravdivě nahlížet podstatu přírody. Krom toho, díky těmto znalostem údajně také dosahujeme většího prožitku při naší estetické zkušenosti s přírodní krásou.

Není divu, že je Carlson označován za představitele tzv. striktního kognitivismu. Pro tento směr je typické kladení důrazu na poznání a výrazné odmítání formalismu. Jistý druh informací a poznatků Carlson vnímá pro správné a vážné oceňování environmentu jako přímo podmiňující, a přírodovědec či ekolog je v jeho očích stejně kompetentní pro estetické hodnocení přírodní krásy jako je tomu ve světě umění u postav uměleckého kritika nebo například historika. Protože kdo jiný je pro oceňování přírody vhodnější než sama přírodní věda? Stejně tak jsou dle Carlsona vhodné humanitní vědy pro adekvátní oceňování lidských výtvarů, a znovu je nám připomínáno, že „seriózní oceňování přírody znamená její oceňování jako toho, čím skutečně je“³⁹. Toho ale dosáhneme právě pomocí zmíněných relevantních informací, které mají vědecký potenciál.

Díky přírodovědným, a tudíž podstatným informacím, je dle Carlsona naše oceňování přírodního environmentu navíc objektivnější. Zmiňuje také možný názor některých, že „estetické hodnocení přírodního světa je neodmyslitelně subjektivní a triviální“.⁴⁰ V

³⁸ CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environmentu. In: ZHRÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 394

³⁹ CARLSON, Allen. Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture. London: Routledge, 2002, s. 9

⁴⁰ CARLSON, Allen. Environmental aesthetics. London: Routledge, 2002, s. 426

případě takovéto kritiky, a obvinění ze subjektivismu, se podle něj ale může naše hodnocení podložit právě těmito vědeckými fakty a poznatky, a díky kognitivnímu přístupu tedy máme na své straně vědu jakožto objektivní zdroj pravdy.

Pro Carlsona je tedy primární „pojmová“ část estetické zkušenosti. Do centra estetického oceňování environmentu staví samotný objekt hodnocení a vědecké výsledky o něm, jeho správnou identifikaci na základě vědeckých kategorií. My, jakožto diváci a hodnotitelé, stojíme v pozadí, a náš vlastní prožitek je až druhotný, naše responze je podmíněna předchozím adekvátním posouzením.

Tyto argumenty zní na jednu stranu velice přesvědčivě. Pomocí kognitivního přístupu jsme schopni izolovat ty informace, které jsou o objektu nepravdivé, a také ty, které jsou pro jeho hodnocení irelevantní. Na základě toho zvládneme správně rozpoznat jednotlivé typy environmentů, ke každému typu mít „jiný soubor znalostí, jiný přístup“⁴¹, a správně mu porozumět. Naše estetické oceňování přírodního environmentu tak bude vážné, nikoli triviální, a v případě kritiky bude také hůře napadnutelné. Vystává zde však následující otázka, jak se tento Carlsonův estetický přístup k objektům přírodního světa liší od pouhého teoretického zájmu o prostředí kolem nás? K tomuto motivu se v průběhu práce samozřejmě vrátíme a povahu Carlsonovy zkušenosti rozebereme více v kontrastu s estetickou teorií Edwarda Bullougha.

2.5. Anti-formalismus

Pokud u Carlsona zmiňujeme jako důležitý rys jeho estetické teorie postoj striktně kognitivní, je nepřekvapivé a také logické, že v jeho smýšlení nalezneme anti-formalistické teze. „Formalismus, jako teorie umění a umělecké kritiky, byl podporován začátkem tohoto století⁴² Clivem Bellem, Rogerem Fryem a dalšími kritiky“⁴³, komentuje Carlson, a dodává, že pro tento myšlenkový proud je základním východiskem přesvědčení, že pro určení estetické hodnoty objektu jsou relevantní pouze jeho formální kvality. Ty jsou definovány následovně: jsou to kvality, „které objekty, nebo kombinace objektů, mají na základě toho, co konstituuje jejich formy. To zahrnuje nikoli pouze tvary,

⁴¹ KAPLICKÝ, M.: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, v: Stibral, K., Dadejčík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Praha: Dokořán, 2009, s. 47

⁴² myšleno 20. století

⁴³ CARLSON, Allen. Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture. London: Routledge, 2002, s. 31

obrazy a vzezření, ale také jejich vzory, linie a barvy.“⁴⁴ Estetická zkušenost je tedy dle formalistů „odtržená od jakýchkoli asociací s obsahem či významem díla“⁴⁵, a estetický prožitek tudíž „obsahuje pouze uznání a ocenění formy, a vylučuje pozornost k obsahu“⁴⁶. Anti-formalistická teze, kterou Carlson podporuje, je v přímém kontrastu s předchozím zmíněným, neboť pro Carlsona je důležitý především kontext předmětu, ve kterém ho zakoušíme, a nikoli jeho pouhá forma. V našem případě jde především o přírodovědné informace, které mají pro Carlsona klíčový význam.

Carlson kritizuje formalistické pojetí estetického zážitku, a odmítá tedy také Kantovské pojetí, model založený na libosti vzbuzované formou předmětu, nezávisle na účelu, známé jako nezainteresovanost. Formalismus vnímá jako nevyhovující i v uměleckém světě, natož na poli environmentu. Formalisté totiž vidí i naše prostředí ve chvíli, kdy ho vnímáme esteticky, „jako čistou formu kombinací linií a barev“⁴⁷.

Pokud přistoupíme na pravidla formalismu, znamená to, že jsme v Carlsonových očích poklesli na úroveň, kdy prostředí nahlížíme stejným způsobem, jako kdyby bylo krajinomalbou či výjevem na fotografii. Sami ho rámuje a ohraničujeme navzdory jeho povaze, a dobrovolně se z něj takto vyčleňujeme. Opět před sebou budeme mít místo dynamického a proměnlivého prostředí statický objekt, který hodnotíme pouze podle jeho vizuálních kvalit distančním způsobem. Není divu, že tento způsob nahlížení na přírodní environment, po vzoru scénériijního modelu, přes Carlsona neprojde bez námitek, a tak znovu připomíná, že „prostředí není obraz, ani zástupný, ani statický, ani dvourozměrný“⁴⁸, naopak nás obklopuje a my se v rámci něj pohybujeme. Jsme uvnitř, a naše aktivita nespočívá v pouhém vizuálním kontaktu, ale jde také o „čichání, naslouchání, dotýkání se a pociťování“⁴⁹. Formalistický způsob přístupu k přírodnímu environmentu podle něj vylučuje možnost multi-senzorické zkušenosti se světem, jehož jsme součástí, a v rámci kterého fungujeme a aktivně na něj reagujeme.

⁴⁴ CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge, 2002, s. 29

⁴⁵ Tamtéž, s. 20

⁴⁶ Tamtéž, s. 20

⁴⁷ CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge, 2002, s. 32

⁴⁸ Tamtéž, s. 34

⁴⁹ Tamtéž, s. 35

Navíc na základě pouhých formálních kvalit není možné dojít k porozumění prostředí a k jeho následnému relevantnímu estetickému hodnocení. Právě z těchto důvodů je dle Carlsona potřeba estetické oceňování environmentu od formalistického vlivu osvobodit.

3. Estetická teorie Edwarda Bullougha

Jméno Edwarda Bullougha⁵⁰ je neodmyslitelně spjato s estetickou studií z počátku 20. století, která nese jméno ‚Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip⁵¹. Poprvé vyšla v roce 1912 v časopise *British Journal of Psychology*, a jak již samotný název studie napovídá, teorie tzv. psychické distance (která je dnes také uváděná jako distance estetická) bývá skloňována především ve světě umění. Sám Bullough v úvodu svého textu zmiňuje možné významy pojmu „distance“, které nám mohou vyvstat v mysli, pokud se tento termín pronese ve spojitosti s uměním, to nám ale nebrání v tom, abychom se později pokusili význam této práce a Bulloughovo pojetí estetického postoje rozebrat v kontextu teorie environmentální estetiky Allena Carlsona, jemuž byla věnována první část našeho pojednání.

Samotnému popisu přírodní krásy v tomto textu mnoho pozornosti věnováno není. Bulloughův přístup k problematice procesu percepce se zaměřuje spíše na umělecká díla než-li na prostředí, které je kolem nás, důležitým motivem je zde vztah diváka v hledišti a herců na jevišti, jež ztvárňují dramatické dílo. I přes to je ale již ve druhém odstavci studie zmíněn významný a mnohokrát citovaný zážitek plavby na moři v husté mlze, na kterém se Bullough pokouší prvně ilustrovat význam samotného slovního spojení „psychická distance“, a díky kterému vysvětluje, k jakým změnám v našem vědomí dochází, pokud k určitým momentům ve svém životě zaujmeme estetický postoj. Ze zmiňovaného příkladu je zřejmé, že tento postoj tedy není ani podle Bullougha kauzálně spojen pouze s oblastí umění, ale týká se celého světa, jehož jsme součástí.

Spojení „psychická distance“ je považováno za přepis Kantovského pojetí estetické zkušenosti, formalistického konceptu nezainteresovanosti. Například Vlastimil Zúška ji popisuje následovně: „Estetická distance je variantou více psychologicky orientovaného konceptu ‚estetického postoje‘, mnohými estetiky pokládaného za nutnou a postačující podmínku každého estetického prožitku“.⁵² Zaznamenává zvláštní rozštěp vědomí subjektu, ke kterému se následovně dostaneme, a právě pro svou formalistickou povahu je pro nás v této práci zajímavá. Vzpomeňme totiž, že anti-formalistické teze hrají v teorii Allena Carlsona významnou roli.

⁵⁰ švýcarsko-britský filosof narozen 28. března 1880

⁵¹ Originální název studie zní ‚Psychical Distance‘ As a Factor In Art and an Aesthetic Principle.

⁵² ZUSKA, Vlastimil. Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny. Praha: Triton, 2001, s. 51

3.1. Interpretace teorie psychické distance

Na počátku své studie Edward Bullough uvažuje nad tím, co se vlastně rozumí pod pojmem „distance“. Většině z nás se v mysli vybaví jako první synonymum pojem vzdálenost, ale i tento termín může mít ve spojitosti se vztahem k jistému uměleckému dílu čtyři významy, které si představíme také my. Prvním zmiňovaným významem je skutečná prostorová distance, pod kterou se rozumí opravdová fyzická vzdálenost mezi námi, recipienty, a uměleckým dílem. Také je zde vzdálenost znázorněná v samotném díle, takzvaná reprezentovaná prostorová distance, kterou si můžeme vysvětlit například pomocí zaznamenané perspektivy či vzdálenosti mezi zobrazovanými postavami. V našem výčtu následuje distance temporální, jejímž důležitým aspektem je časovost, jelikož právě díky časové vzdálenosti mezi uměleckým dílem a vnímatelem může docházet ke změnám a proměnlivosti v hodnocení díla. Navíc časová vzdálenost mezi námi a dílem může mít znatelný vliv na náš estetický prožitek. Posledním jmenovaným typem vzdálenosti je distance psychická, která představuje hlavní téma textu, a je i primárním bodem našeho zájmu.

3.1.1. Mlha na moři viděna dvojitým pohledem

Jak již bylo řečeno dříve, Bullough si pro vysvětlení významu a fungování psychické distance vybírá moment plavby na moři v husté mlze. Je si vědom toho, že pokud jsme účastníky takovéto problematické situace, pojí se s naším zážitkem mnoho nepříjemností. Představme si, že se taková událost odehrává právě teď. „Neurčité pohyby lodí a její varovné houkání“⁵³ ve chvíli, kdy krom mlžného oparu nevidíme vůbec nic, budou mít po chvíli nepřekvapivě a dosti pravděpodobně za výsledek pocity nevolnosti, nervozity, a nejspíše také stavy úzkosti. Dojem nebezpečí je ještě umocněn tím, že vlastně nevidíme, zda nám něco hrozí, a případně co. Vnímáme jen zlověstné ticho, které drásá nervy, jak zkušeným námořníkům, tak nám, amatérům. Nejspíše se shodneme, že „pro většinu lidí jde o silně nepříjemný zážitek“⁵⁴, kterého se nepopíratelně a nejspíše i nedobrovolně přímo účastní.

Pokud se ale na rysy této události podíváme, jak říká Bullough, „objektivně“, místo děsivého zážitku před sebou máme událost až téměř poetickou. Rázem je zde „mléčně

⁵³ BULLOUGH, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 10

⁵⁴ Tamtéž, s. 10

neprůhledný závoj, jenž vás obklopuje, [...] všimněte si neobyčejné smetanové hladkosti vody pokrytecky popírající jakýkoli náznak nebezpečí, a především zvláštní osamělosti a odloučenosti od světa“⁵⁵.

Momenty strachu a úzkosti, kdy máme silné podezření a obavy, že nám hrozí nebezpečí, jsou jako mávnutím kouzelného proutku vystřídány pocitem klidu a zvláštní libosti. Místo dojmu ohrožení a stavu značné nervozity už jen pozorujeme „úchvatnou moc vzduchu vytvářejícího dojem, že se můžete dotknout nějaké vzdálené sirény pouhým vztáhnutím ruky a nechat ji zase se ztratit za onou bílou zdí“⁵⁶. Vše jako by najednou bylo mimo nás a my se jen dívali. Tato náhlá změna je zapříčiněna zvláštní transformací vztahu mezi námi jako subjektem a vnímaným objektem.

Na základě dosud zmíněného je patrné, že při takovéto události dochází k zajímavému kontrastu a převratu v nás samých. Na jedné straně je zde neodmyslitelný strach a úzkost, které ale až nelogicky střídá pocit libosti. V jednu chvíli jsme přímými účastníky plavby, a v té druhé jako bychom se na ni dívali z dálky, z bezpečí, a my snad ani nebyli její součástí. „Tento kontrast, který se často objevuje s překvapivou náhlostí, je jako chvilkové zapojení nějakého nového proudu nebo jako zákmit jasnějšího světla, [...] dojem, který někdy zažíváme v nejextrémnějších okamžicích, kdy náš praktický zájem praskne jako příliš napjatá struna a my sledujeme s udivující nezúčastněností pouhého diváka naplňování nějaké neodvratné katastrofy“⁵⁷, komentuje barvitě Bullough. Jak ale k těmto náhlým změnám dochází?

Jedná se právě o vliv psychické distance, která je vysvětlením změny našeho běžného přístupu k událostem kolem nás na přístup estetický, přesněji za tento stav vděčíme jejímu počátku – nástupu distance.

3.1.2. Mechanismus distance

Abychom osvětlili povahu a princip fungování psychické distance, či slovy Edwarda Bullougha, její mechanismus, představme si opět, že jsme bezprostředními účastníky předchozí zmiňované situace. Na jedné straně stojíme my, subjekt, a tedy naše vlastní ‚já‘. Na straně druhé jsou součástí jakéhokoliv zážitku naše takzvané afekty, pod nimiž

⁵⁵ BULLOUGH, E.: ‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11

⁵⁶ Tamtéž, s. 11

⁵⁷ Tamtéž, s. 11

je potřeba chápat cokoli, co na nás může mít v danou chvíli vliv, co na nás nějak působí, ať už fyzicky či psychicky. Může se jednat o „počitek, vjem, emocionální stav“,⁵⁸ nebo třeba o myšlenku. Objekty kolem v nás tyto afekty vyvolávají a jsou jejich původci. Mezi naším vlastním ‚já‘ – člověkem, který se nachází na palubě lodi zahalené v bílém šálu, a jeho afekty – strach, úzkost, představy ohledně toho, co vše se může stát, se nachází psychická distance. Zmíněnou změnu našeho stavu vědomí z bodu paniky do bodu okouzlení zavinilo Bulloughovými slovy vyřazení ‚jevu ze souvislostí s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext‘.⁵⁹ Pokud se odpoutáme od afektů našeho ‚já‘, výsledkem bude, že situaci uvidíme objektivněma očima. K tomu je ovšem potřeba uvědomit si a objasnit dva základní aspekty fungování distance.

Bullough popisuje mechanismus distance jako jednoduchý, ale komplexní proces, který obsahuje dva aspekty. Prvním z nich je aspekt inhibiční neboli negativní stránka distance. Tato část procesu nás odděluje „od praktické stránky věci a od našeho praktického postoje k nim“⁶⁰. Jako ilustraci pro lepší vysvětlení tohoto aspektu bych si ráda vypůjčila ikonickou situaci z československého filmu *Vesničko má středisková*⁶¹. MUDr. Skružný (v podání Rudolfa Hrušínského) projíždí úzkými silničkami venkova a recituje báseň Karla Hynka Máchy. Provoz a stav vozovky kolem sebe nevnímá, a jen se raduje z malebného výhledu. Netrvá ovšem dlouho, a i se svým vozem skončí v příkopu, čekajíc na pomoc, které se mu dostane s dodatkem: „Vy jste se zase kochal, žejo, pane doktore?“ Praktická stránka situace a její účinky byly v danou chvíli mimo postavu pana doktora, a on se na přírodní krásu díval otevřenýma očima. Svět kolem sebe vnímal esteticky.

Během naší percepce následuje po inhibičním aspektu⁶² pozitivní stránka distance, která má na svědomí „vytvoření zkušenosti na novém základě, jenž vznikl inhibičním působením distance. Z toho vyplývá, že tento distancovaný pohled není a nemůže být naším normálním náhledem“⁶³ a věčně platným přístupem k životním situacím (je potřeba někdy vnímat i praktické aspekty života, pokud nechceme být věčně vytahováni

⁵⁸ BULLOUGH, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11

⁵⁹ Tamtéž, s.11

⁶⁰ Tamtéž, s. 11

⁶¹ komedie natočená režisérem Jiřím Menzelem v roce 1985 podle scénáře Zdeňka Svěráka

⁶² Vlastimil Zuska například inhibiční aspekt distance vysvětluje spojením "put out of gear", vyřazením praktických aspektů situace totiž naše vědomí, stejně jako někdy automobil, „běží na neutráli“

⁶³ BULLOUGH, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11

z příkopů). Během naší percepce se vztah mezi námi a zakoušeným objektem, díky předchozím zmíněným aspektům distance, „mění z běžného, utilitárního vztahu ve vztah jiný, specifický.“⁶⁴

Klíčové je pro nás ale získání zmíněné ‚nové zkušenosti‘, která v nás doznívá a obohacuje nás. Tento moment pro nás bude v závěrečné části práce velice důležitý právě v souvislosti s Carlsonovou teorií a jeho kritikou distance a konceptu nezainteresovanosti.

3.1.3. Antinomie distance

Na základě dosud řečeného začíná být jasné, že proces psychické distance ve své podstatě obsahuje jistý rozpor, předpokládá totiž zvláštní osobně neosobní vztah. Toto tvrzení může na první pohled vypadat nejspíše jako oxymóron, ale má své opodstatnění.

V této souvislosti se pod spojením „neosobní vztah“ recipienta k předmětu svého vnímání rozumí to, že je potřeba na zakoušený předmět nahlížet objektivně, tudíž je na nás kladen požadavek, abychom vyloučili svůj tzv. osobní faktor. V žádném případě to ale neznamená, že se uchýlíme ke stanovisku, kdy máme k předmětu vztah „čistě intelektuálně zaujatý“⁶⁵. Naopak, Bullough dodává, že náš vztah k předmětu může být dokonce často emocionálně zabarvený. Svůj neosobní status získal díky tomu, že jeho osobní charakter „byl tak říkajíc odfiltrován. Byl očištěn od praktické, konkrétní povahy svého působení“⁶⁶. Srozumitelnější formulace pro lepší pochopení situace tedy bude, že se jedná o vztah sice osobní, ale distancovaný.

Opusťme nyní příklad s mlhou na moři a přesuňme se k další modelové ukázce z textu Edwarda Bullougha. Představme si, že sedíme v hledišti divadla a před námi se odehrává představení Othella⁶⁷. Sledujeme inscenaci dramatického díla, odehrává se před námi příběh, pozorujeme postavy herců. Díky psychické distanci jsme schopni alespoň na čas deaktivovat svůj praktický postoj, který jinak zaujímáme v našem běžném životě (tudíž oddělíme naše ‚já‘ od jeho počitků), a nahradíme ho již zmíněným postojem estetickým, který je podmiňující pro náš estetický zážitek z představní. Stav na scéně na nás působí

⁶⁴ PTÁČKOVÁ, B. – STIBRAL, K. Estetika na dlani. Olomouc: Rubico, 2002, s. 106

⁶⁵ BULLOUGH, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. Estetika, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 12

⁶⁶ Tamtéž

⁶⁷ Tragická divadelní hra Williama Shakespeara o osudu chorobného žárlivce Othella, který byla poprvé hrána 1. listopadu 1604 v Londýně.

„jako osoby a události normální zkušenosti, až na to, že té stránce jejich působení, která by nás normálně zasáhla přímo osobně, není dovoleno se uplatnit“.⁶⁸ Víme, že jsme v divadle, a díky tomu, že jsme od herců distancováni, se pro nás stávají fiktivními. Ocitáme se v situaci, kdy k dění před námi zaujímáme distancovaný postoj, ale zároveň jako bychom s ním střídavě splývali a neustále se do něj vcíťovali. Je před námi totiž otázka, zda uspějeme „v udržování distance mezi průběhem hry a svými osobními pocity“⁶⁹, neboť na udržení tohoto stavu závisí intenzita našeho výsledného prožitku a také hodnocení a úspěch samotného díla. Požadavek zní jasně, při naší recepci, ale „i při tvorbě je tudíž nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.“⁷⁰

3.1.4. Variabilita a ztráta distance

Každý člověk má rozdílnou schopnost se distancovat od dění kolem něj či jinak řečeno disponuje rozdílným distančním limitem. Bullough tento jev označuje jako variabilitu distance a vysvětluje ji následovně. Někteří jedinci jsou způsobilí více než jiní psychickou distancí mezi nimi a estetickým objektem udržet. Navíc i u jedné a té samé osoby se její schopnost distance může značně lišit dle povahy zakoušeného objektu. Tato dovednost je tedy podstatně proměnlivá a individuální, může se odvíjet dle našeho charakteru, životních zkušeností, našich vědomostí, a do značné míry závisí i na našem zdravotním stavu. Obecně mívá větší schopnost pro snížení a udržení distance spíše umělec než běžný divák, ale nemusí to být pravidlem. Naopak nižší schopnost distancovat se, a vnímat dění skrze estetický postoj, mají například děti. Svůj odstup neudrží, distancí ztratí, a jak trefně dodává Vlastimil Zuska⁷¹, následně dochází k upřímným zvoláním typu „Pozor, za tebou je čert!“, kterým varují Kašpárka. Od diváka se očekává, že se co nejvíce přiblíží hře, která se před ním právě odehrává, ale zároveň nesmí se zobrazovanou situací či s osudy postav splynout zcela.

V průběhu naší kontemplance se totiž estetická distance neustále pohybuje mezi dvěma póly, které představují aktuální stav našeho vnímání. Bullough je nazývá pod-distancováním a pře-distancováním, a dosažení či překročení obou těchto hranic znamená, že jsme svou schopnost distance neudrželi a ztratili. K oběma situacím může

⁶⁸ BULLOUGH, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 12

⁶⁹ Tamtéž, s. 13

⁷⁰ Tamtéž, s. 14

⁷¹ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 53

dojít vinou nás, subjektu, ale také vinou estetického objektu, neboť i „forma prezentace někdy ohrožuje udržování distance, ale častěji působí jako významná podpora.“⁷²

Jako stav pod-distancování Bullough označuje příliš malou vzdálenost recipienta od estetického objektu, a tento typ ztráty distance je převážně zaviněn stranou subjektu, kdy se do objektu začneme až přílišně vcítovat, a místo něj vidíme spíše sebe a své vlastní pocity. Pokud má divák, který sleduje zmíněného Othella, ve svém osobním životě například partnerské problémy spojené s nedůvěrou, bude pro něj nejspíše daleko těžší udržet si od osudů na jevišti ideální odstup, kdy dílu ani nepropadne, ale ani se mu přílišně nevzdálí. I přes to, že ho jeho životní zkušenost činí nejvíce způsobilým pro ocenění ztvárněných emocí postav, bude pro něj „ocenění hry pravděpodobně tím posledním. Ona shoda totiž pouze způsobí, že si naléhavě uvědomí svou vlastní žárlivost. Náhlým převrácením perspektivy už neuvidí Othella domněle zrazeného Desdemónou, ale sebe samého v analogické situaci se svou ženou.“⁷³ Dalším příkladem pod-distancování může být situace, kdy vnímaná fikce začne v našem vědomí nabývat status skutečnosti, a my ji nevědomky zaměňujeme za realitu. „Jestliže se začneme příliš strachovat o osudy protagonistů příběhu, znamená to, že začínáme ztrácet estetickou distanci.“⁷⁴

Druhým Bulloughem zmiňovaným momentem je pře-distancování, které můžeme interpretovat naopak jako „přílišné oddálení od estetického objektu, rovnající se ztrátě estetického zájmu“⁷⁵. Dílu před námi se nedokážeme přiblížit, ať už kvůli bloku v nás samotných, či kvůli nějaké vadě vnímaného objektu. „Problém předistancování však není, na rozdíl od poddistancování, převážně záležitostí vnímatele, ale záleží velkou měrou také na estetickém objektu a jeho bázi.“⁷⁶ U dramatického díla se nedokážeme vcítit do osudů postav například z důvodů jejich nevěrohodného výkonu, zkrátka jim to „nevěříme“, a na scéně zbyde jen herec, jehož výkon stroze analyzujeme. Stav pře-distancování bývá označován také jako „tzv. chladný přístup k estetickému objektu“⁷⁷.

Již jsme nastínili, jaké mohou být důvody pro neudržení distance, způsoby její ztráty a některé možné následky. Otázkou ovšem zůstává, co děje během vnímání estetického

⁷² BULLOUGH, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 21

⁷³ Tamtéž, s. 13

⁷⁴ PTÁČKOVÁ, B. – STIBRAL, K. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002, s. 107

⁷⁵ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 53

⁷⁶ Tamtéž, s. 54

⁷⁷ Tamtéž, s. 53

objektu, pokud se naše vědomí pohybuje v rámci mezi zmíněných pólů, a nepřekročí hranici pod-distancování ani pře-distancování? V průběhu procesu estetické distance nastává určitý stav sebereflexe, neboť dochází k rozdělení našeho vědomí na dvě části, totiž k rozštěpu subjektu na jeho reflektující a reflektované ‚já‘, který Zuska popisuje následovně: „Právě estetický objekt umožní vnímateli, aby se v rámci sebereflektujícího dlení v estetické distanci dostal sám sobě „pod kůži“ a, aby se třeba díky vcítění do románových či filmových postav (...) ocitl v situacích, v nichž se otevírá problémům, před kterými by ho jinak jeho ego obrana zaštitila“⁷⁸.

3.2. Psychická distance jako forma nezainteresovanosti

Pojem nezainteresovanost si můžeme ve zkratce vysvětlit pomocí další zdánlivě protimluvné formulace, totiž jako tzv. zájem bez zájmu, kdy se kontempace vnímaného předmětu sice na zájmu nezakládá, ale náš zájem vzbuzuje. Vychází z estetické teorie Immanuela Kanta, rozebírané v jeho Kritice soudnosti⁷⁹, ve které je tento krok podmiňující pro naše souzení a pro estetickou zkušenost. Nezainteresovaný postoj popisuje Vlastimil Zuska jako „přesun zájmu, pozornosti, zaměření na jiné aspekty světa, a tedy potlačení zájmu o „před-estetické“ kvality, hodnoty, faktory, vlastnosti objektů, s nimiž se setkáváme.“⁸⁰ Pro tento koncept je klíčová naše „ztráta zájmu o praktickou, užitnou či třeba ekonomickou hodnotu objektu“⁸¹, čímž se náš zájem přesune k jeho hodnotě estetické.

Na základě dosud řečeného je spojitost mezi konceptem nezainteresovanosti a estetickou distancí nepopíratelná, oba přístupy totiž vyžadují „vyjmutí estetického objektu z praktických souvislostí“⁸² a soustředění se na objekt samotný. Vzpomeňme na probíraný inhibiční aspekt psychické distance, kdy zakoušený objekt či situaci osvobodíme od jejich praktické stránky a od afektů našeho ‚já‘, a na distanční rozpor v podobě osobně neosobního vztahu k zakoušenému předmětu.

„Estetická distance, případně nezainteresovanost, vymanění se z diktátu Vůle, estetická kontempace a další příbuzné koncepty, souhrnně zařaditelné pod pojem estetický

⁷⁸ ZUSKA, Vlastimil. Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 57-58

⁷⁹ KANT, Immanuel: Kritika soudnosti. Praha: Odeon, 1975, část Kritika estetické soudnosti

⁸⁰ ZUSKA, Vlastimil. Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 46

⁸¹ Tamtéž, s. 46

⁸² Tamtéž, s. 47

postoj,⁸³ jsou prostorem estetického zážitku, rámcem, který může právě náš estetický zážitek vyplnit. Pokud bývá estetický postoj charakterizován jako „speciální mentální postoj vůči“⁸⁴ prožívanému, a je popisován jako ‚objektivní‘, pak tyto podmínky splňuje také psychická distance, kterou Bullough vnímá jako faktor společný pro všechny estetické zážitky.

3.3. Kritický pohled

Ani teorie psychické distance se nevyhnula značené kritice. Krom názorů a výtek Allena Carlsona, kterým se budeme věnovat v následujícím oddílu práce, je zde i další hlas plný nesouhlasu. Mezi největší odpůrce Bulloughovy teorie můžeme zařadit například George Dickieho, který se na toto téma vyjadřuje ve svém textu *The Myth of the Aesthetic Attitude*⁸⁵. Psychickou distancí považuje za nejsilnější verzi estetického postoje, jelikož je nám předkládána jako zvláštní stav naší mysli, který podmiňuje náš estetický zážitek. Ve své kritice argumentuje Dickie tím, že psychická distance a odstranění praktické stránky věci, koncept nezainteresovanosti, estetický postoj, a celý tento slovník, nereflektuje žádný jiný, zvláštní druh pozornosti, ale jedná se podle něj spíše o její pouhou změnu, či o naši nepozornost. Bulloughovi vyčítá jednoduchost, monotónnost, a obviňuje ho z psychologismu (situace, kdy se snaží převést estetické principy, kvality a fenomény na mentální stav vnímatele). Zajímavé ovšem je, že Dickie nepolemizuje nad Bulloughovým vlastním textem, ale nad studií S. Dawsonové, která je dalším kritikem teorie psychické distance. Ta například princip distance kritizuje a komentuje kousavým postřehem: „Srazíme se s ledovcem, není to nádherné?“⁸⁶.

V nadcházející části práce se budeme věnovat kritice distancovaného přístupu, kterou provádí právě Allen Carlson, a pokusíme se osvětlit, zda je tato kritika oprávněná.

⁸³ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 59

⁸⁴ BULLOUGH, E.: ‚Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 12

⁸⁵ Toto dílo kritizoval později například i český estetik Vlastimil Zuska v publikaci ‚Mýtus o mýtičnosti estetického postoje‘.

⁸⁶ DAWSON, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, *Australasian Journal of Philosophy*, 1961, s.159

4. Přístup kognitivní či estetický?

V předchozích částech našeho pojednání jsme již představili základní teze environmentálního estetika Allena Carlsona, a také jsme interpretovali klíčové momenty teorie psychické distance Edwarda Bullougha. Na základě dosud řečeného vyplývá, že hlavním bodem, ve kterém se zmíněné přístupy neshodnou, je právě nezainteresovaný postoj během našeho estetického vnímání daného objektu. Ať jsme již mluvili o dramatickém díle, prostředí kolem nás, či artefaktu vystaveném v galerii, jsou zde před námi, ohledně přístupu k nim, dvě pomyslné barikády. Na jedné straně máme Carlsonův striktně kognitivní postoj, který je dle něj nutný pro relevantní estetické oceňování a vůbec možný vznik estetické zkušenosti. Na straně druhé máme Bulloughův (případně Kantův) osobně neosobní vztah, zájem bez zájmu či vztah osobní, ale distancovaný, kdy je pro zaujetí estetického postoje požadováno odhlédnutí od praktických souvislostí, kontextu a znalostí, které by se mohly k zakoušenému předmětu vztahovat.

Jak se ovšem Carlson proti konceptu nezainteresovanosti ve spojitosti s jeho environmentální estetikou vymezuje, co svým odmítáním tohoto typu estetického postoje ztrácí, a o co svou kritiku opírá, si rozebereme právě v následující části této práce.

4.1. Carlsonova kritika nezainteresovanosti a psychické distance

Jak již bylo řečeno, Carlson v rámci své teorie výrazně odmítá Kantovskou koncepci nezainteresovaného zálibení, kterou kritizuje za její neosobní přístup, a teorii psychické distance vnímá jako reinterpetaci právě nezainteresovaného postoje. Jistý odstup, který je v konceptu obsažen, nás dle něj vede spíše k oceňování vizuálních a formálních vlastností environmentu, a tím sklouzáváme ke způsobu hodnocení, na který jsme naučeni v případě krajinomalby a uměleckých děl celkově. „Ačkoli se Bullough zmínil o hodnocení mlhy na moři, jeho hlavním příkladem byl Othello, a psychická distance byla navržena tak, aby fungovala především pro hodnocení umění.“⁸⁷

Carlson na jednu stranu potvrzuje, že především v osmnáctém století vedl koncept nezainteresovanosti ve spojitosti s přírodou k velkému estetickému zájmu o ní. Esteticky byly vnímány nejen malebné vesničky, ale i doposud opomíjené divočiny byly hodnoceny

⁸⁷ CARLSON, Allen. Environmental aesthetics. London: Routledge, 2002, s. 424

jako vznešené. Na straně druhé ovšem dodává, že právě díky povaze nezajímavého postoje byl tento zájem upřen především na jejich formální kvality, což mělo za následek pouhé povrchní oceňování, neboť se tímto přístupem vystavěla mezi vnímatelem a vnímaným jakási bariéra. Nezajímavost chápe „především jako izolaci daného objektu od vztahů k objektům jiným“⁸⁸, a tato „izolace objektu od vztahů k jeho prostředí (environmentu) může zabraňovat a podle Carlsona také zabraňuje jejich oceňování na základě toho, jaké opravdu jsou.“⁸⁹ To totiž záleží na kontextu, a pokud ho pozměníme, nebo ho naprosto odřízneme (například pomocí zmíněného nezajímavého přístupu), jejich pravou povahu již nepoznáme a dojde k „estetickému oceňování objektů na základě toho, co nejsou.“⁹⁰

Vzpomeňme, že pro Carlsona je hlavním předpokladem pro estetické oceňování nahlížení environmentu, případně jiného estetického objektu, to, že díky objektivním znalostem získaným pomocí vědy a zdravého rozumu, budeme schopni plně pojmut povahu předmětu, a díky jeho správné identifikaci a kategorizaci ho budeme hodnotit a oceňovat jako právě to, čím skutečně je. Toto rozpoznání je podle něj pro naše estetické oceňování klíčové, ovšem s nezajímavým přístupem neslučitelné.

Psychická distance pro Carlsona představuje zvláštní psychický stav oceňovatele, s čímž má problém, jelikož otázka estetické relevance se podle něj musí soustředit více na povahu předmětu hodnocení než na stav jejího oceňovatele. Navíc, proces oceňování vnímá jako přístup, který vyžaduje naši aktivitu, a který reaguje na rozdílné povahy námi vnímaných objektů či environmentů, kdežto nezajímavý postoj k předmětu našeho hodnocení připodobňuje k pasivnímu a tupému zírání, připomínající prázdný kraví pohled.⁹¹ Ideu nezajímavosti Carlson spojuje, kvůli kladení důrazu na formální vlastnosti vnímaného objektu, s již představovaným objektovým a scénérijním modelem oceňování, které (jak bylo řečeno v první části této práce) označuje za nevyhovující principy pro estetické hodnocení environmentu.

⁸⁸ KAPLICKÝ, M.: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, v: Stibral, K., Dadejčík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Praha: Dokořán, 2009, s.45

⁸⁹ Tamtéž, s. 45

⁹⁰ Tamtéž, s. 45

⁹¹ V původním znění je Carlsonem tato barvitá metafora uváděna slovním spojením „the blank cow-like stare“.

Ve své kritice teorie psychické distance bere Carlson v potaz ale pouze redukující, negativní aspekt distance, totiž fakt, že se během naší percepce od určité stránky předmětu vnímání vzdálíme. Co ovšem ignoruje, je následovný, pozitivní aspekt principu fungování distance, kdy dochází k vytvoření zkušenosti na novém základě, a že tuto novou zkušenost esteticky prožíváme. Tento stav by přitom nebyl bez předchozího vyvázání vnímaného objektu z jeho praktických souvislostí možný, neboť bychom k němu zaujímali stále jiný postoj, než jakým je postoj estetický (například praktický či teoretický, jako je tomu právě v případě Carlsona). Estetická distance je procesem aktivním, proměnlivým a reflektujícím, nikoli tedy stavem pasivním, jak se nás Carlson pokouší přesvědčit.

4.2. Estetická zkušenost

Vzhledem k rozdílným přístupům obou zmíněných představitelů nebude překvapivé, že každý z nich pojímá jinak i moment estetické zkušenosti. Carlson se ve své teorii soustředí především na takové náležitosti estetického oceňování, které ho činí vážným a vyhovujícím vzhledem k povaze environmentu, a koncept estetické zkušenosti s ním propojuje. Nezapomínejme navíc na důležitost znalostí z oblastí přírodního světa, které jsou u Carlsona pro estetickou zkušenost a správné estetické hodnocení podmiňující. „Můžeme scénu, bez potřebné znalosti a nechápaje to, co prožíváme, (...) prožívat esteticky?“⁹² Je jasné, že Carlson na tuto otázku odpovídá rozhodně ‚ne‘, a jsou to tedy právě přírodovědné poznatky, které z naší zkušenosti dělají podle jeho teorie zkušenost estetickou.

Oproti tomu u Bullougha je pro vznik estetické zkušenosti podmiňující udržení psychické distance, kdy se během jejího trvání změní náš postoj k vnímanému objektu z praktického na estetický, a vznikne tak prostor, který může zaplnit naše jedinečná estetická zkušenost.

Carlson ve spojitosti s estetickým oceňováním také podotýká důležitost našeho smyslového vnímání. Nevyjadřuje se pouze o zraku a sluchu, ale zmiňuje relevantnost všech ostatních smyslů, neboť právě jejich pomocí prostředí kolem nás zakoušíme, a naše výsledná estetická zkušenost má tedy multi-senzorickou podobu. Naopak o estetické zkušenosti formalistické povahy míní tak, že „obsahuje pouze uznání a ocenění formy a

⁹² CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge, 2002, s. 18

vylučuje pozornost k obsahu⁹³, přičemž se spoléhá pouze na distanční smysly, kterými jsou zrak a sluch. „Příležitostně může on [divák] stanout tváří v tvář přírodním objektům jako statický, nezúčastněný pozorovatel; ale daleko více je typické, že objekty jej obklopí ze všech stran. V lese jej obklíčí stromy; je obklopen kopci nebo stojí uprostřed planiny. Pokud se v této scéně vyskytne pohyb, pozorovatel se sám může pohnout a jeho pohyb může být důležitým prvkem jeho estetické zkušenosti⁹⁴, komentuje aktivní princip své teorie Carlson.

Nezainteresovaný pohled kritizuje za pasivní přístup, a především za kladení důrazu na formální aspekty situace, kdy je primární vyzdvihování distančních smyslů a opomíjení smyslů kontaktních. Jak již bylo ale řečeno, estetický postoj vycházející z psychické distance není pasivním procesem, kdy jsme odkázáni pouze na vizuální stránku objektu. Bullough roli dalších smyslů při zakoušení daného situace nepřehlídí, jak ho Carlson obviňuje, ale zdůvodňuje, že „podkladem pro zamítnutí nižších smyslů vždy byla ta skutečnost, že zprostředkovávají pouze příjemné počitky.“⁹⁵ Jejich pomocí tedy spíše pocítíme příjemnou atmosféru než-li docílíme estetické zkušenosti, neboť „kontakt s předmětem, s prostředím, je u těchto smyslů příliš těsný a zabraňuje relativnímu odpoutání od smyslovosti, které je nutnou podmínkou vytvoření estetického objektu;“⁹⁶ jak doplňuje Vlastimil Zuska.

Faktem zůstává, že nezainteresovanost je „faktorem, který odlišuje estetickou zkušenost od zkušeností jiných (například praktického či teoretického zaměření)“⁹⁷, a který „osvobozuje naše vnímání od utilitárně-manipulativních záměrů;“⁹⁸ zatímco specifičnost zkušenosti Allena Carlsona jako by se v jeho teorii ztrácela. Zůstává před námi tedy následující otázka: Co činí z jeho zkušenosti s přírodním prostředím zkušenost estetickou?

⁹³ CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge, 2002, s. 20

⁹⁴ Tamtéž, s. 35

⁹⁵ BULLOUGH, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 23

⁹⁶ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd. Praha: Triton, 2001, s. 52

⁹⁷ BAKOŠOVÁ, Barbora, Kateřina PAŘÍZKOVÁ a Karel STIBRAL. *Kapitoly z environmentální estetiky: současná kulturní dimenze krajiny a přírody*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 14

⁹⁸ Tamtéž, s. 14

4.3. Hranice mezi estetickým a ne-estetickým

Carlson věnuje velkou pozornost výkladu adekvátního způsobu oceňování přírodního environmentu. Jsou před nás předkládány argumenty, proč by se na přírodní svět kolem nás mělo nahlížet jiným způsobem, a především, proč vůči němu máme uplatňovat jiný typ hodnocení. Základním požadavkem je respektovat povahu environmentu, přičemž je tedy nutné přírodu nejprve poznat takovou, jaká opravdu je, a už sama tato podmínka je dosti problematická. Carlson své úsilí představuje především ve vlastním modelu oceňování, který sice respektuje a nijak nedeformuje povahu přírodního environmentu, ale zdá se, že jeho hlavním úskalím je právě vysoce kognitivní přístup. Tím se ale dostáváme k následující otázce: „Čím jsou estetické objekty podle jeho kognitivní estetiky specifické, jaký specifický statut mají a především, jak se způsob, kterým je třeba k nim přistupovat, liší od přístupů ne-estetických?“⁹⁹

Carlson svou koncepcí vlastně vypouští krok, kdy vůči vnímanému předmětu zaujmeme estetický postoj, a nahrazuje ho naším objektivním vědeckým přístupem. Jak se ale tedy liší jeho přístup od postoje teoretického, a v čem je jiný jeho estetický přístup od mimo-estetického intelektuálního zájmu? „Proč je oceňování, tak jak je předkládá Carlson, estetické a ne pouze vědecky poučné?“¹⁰⁰ Právě toto jsou nejčastější kritické ohlasy vůči Carlsonově environmentální estetice. V případě Carlsonova přístupu totiž naše estetická zkušenost neobsahuje „žádný svébytný vhled do povahy světa, který nás obklopuje, a naší přítomnosti v něm. Toto privilegium by bylo plně přenecháno kompetenci věd.“¹⁰¹

Hranice mezi estetickým a ne-estetickým přístupem k prostředí kolem nás se v jeho teorii ztrácí. Carlson si je tohoto rozporu vědom a sice připouští, že jeho „environmentální model může být považován za nepříliš adekvátní estetickému oceňování přírody, protože nepojímá tento typ ocenění „úplně výstižně“¹⁰², ale více ho neřeší. Vysvětlení specifčnosti svého estetického oceňování obchází, a jednoznačná a srozumitelná odpověď na předchozí otázky se nám tedy nedostává.

⁹⁹ KAPLICKÝ, M.: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, v: Stibral, K., Dadejčík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Praha: Dokořán, 2009, s. 44

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 48

¹⁰¹ Tamtéž, s. 49

¹⁰² KAPLICKÝ, M., Dadejčík, O.: Kritika kognitivní estetiky přírody Allena Carlsons, v: Stibral, K., Binka, B., Dadejčík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 51

5. Závěr

Oblast přírodní krásy byla po dlouhou dobu opomíjená a environmentální estetika jí věnuje pozornost, kterou si bezpochyby zaslouží. Za jeden z velkých kladů teorie Allena Carlsona můžeme považovat to, že do rozsahu svého zkoumání nepočítá pouze „klasické“ přírodní objekty a celky, ale že je svým přístupem schopen pojmut i jiná prostředí, která nás v průběhu našeho života neodmyslitelně obklopují. Přesně tak totiž svou environmentální estetiku vysvětluje, totiž jako estetiku každodenního života. Vnímat esteticky přeci můžeme i během toho, kdy jsme v naší kanceláři či v centru světové metropole, a Carlson uděluje i těmto prostředím statut estetické zajímavosti. Hustý les, tržště, divočina, skála či kapka vody, to vše je jeho teorie schopna obsáhnout díky zařazení pod jeden jediný pojem, kde není žádné nadvlády přirozeného nad upraveným či vytvořeným, totiž pod pojem „přírodní environment“.

Jako další klad jeho přístupu můžeme vnímat upozornění na rozdílnou povahu uměleckých děl a přírodního environmentu, kdy ve světě přírodní krásy musíme počítat s absencí rámců, vodítek, tvůrců či intence, a je nutné si také uvědomit její proměnlivost v čase. Na základě těchto odlišností tedy Carlson považuje za nutné hledat vhodný přístup, díky kterému budeme schopni přírodní environment oceňovat vážně a hluboce, totiž přístup, který dokáže specifikace prostředí kolem nás pojmut se všemi jeho aspekty a nezkrusovat přitom jeho pravou povahu.

Naději sice nachází ve svém kognitivním modelu přírodního environmentu, ale právě ve snaze docílit vážného a seriózního estetického oceňování začíná díky dominantnímu vědeckému pohledu z jeho přístupu esteticko mizet. Carlson nám v průběhu své práce sice říká „mnoho o rozdílu mezi oceňováním umění a oceňováním přírody, o estetickém oceňování těchto jevů nám však říká velmi málo.“¹⁰³ Přítomnost a využívání přírodovědných znalostí splňuje jeho základní požadavek, totiž přistupovat k prostředí jako k tomu, čím opravdu je, ale kombinace našeho intelektuálního zájmu a naší běžné zkušenosti s ním má za výsledek spíše přístup teoretický a praktický, než-li estetický. Znalost informací, kontextu, povahy vnímaného environmentu, to jsou faktory klíčové pro Carlsonovu teorii, a jeho pojetí environmentální estetiky tedy sice „získává

¹⁰³ KAPLICKÝ, M.: Carlsonova environmentální estetika: problematika estetického hodnocení přírody a umění, v: Stibral, K., Dadejčík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Praha: Dokořán, 2009, s. 48

svébytnost vůči oblasti umění, avšak pouze za cenu plné podřízenosti oblasti přírodních věd.“¹⁰⁴

Carlsonovo odmítání nezajímavého postoje nás vzhledem k souvislostem nemohlo příliš překvapit, neboť v sobě nezahrnuje žádný z elementárních rysů jeho teorie. Nezajímavost, a tedy i Bulloughovu psychickou distanci vnímá jako kombinaci jím kritizovaných modelů objektu a krajiny, a pro jejich lhostejnost k asociacím, které se k zakoušenému prostředí pojí, je zavrhuje. Bulloughovu verzi nezajímavosti obviňuje z nutnosti izolace vnímatele od objektu, kdy vnímaný objekt vytrhneme z jeho prostředí a narušíme tak jeho organickou jednotu, a následným rámováním a ignorováním kontextu nám ke vnímání zbydou jeho pouhé formální kvality.

Zatímco Carlson považuje za zdroj objektivitu zrak přírodních věd, pro Bullougha je objektivním pohledem právě ten distancovaný. Teprve přístup, který nebude zatížen zájmem o vnímaný předmět či prostředí, nám bude schopen zprostředkovat prostor pro naši estetickou zkušenost, a tento typ zkušenosti pak nebude možné zaměnit například s pouhým teoretickým přístupem. Krásu Bullough totiž vnímá jako libost distancovanou. Právě vytvoření zkušenosti díky udržení odstupů mezi naším ‚já‘ a jeho afekty, a možnost tuto zkušenost esteticky prožít, je fakt, který Carlson přehlíží a zároveň nechápe. V potaz bere pouze moment, kdy se od předmětu vnímání vzdalujeme, a estetický prožitek něčeho, čemu nerozumíme, je pro něj naprosto vyloučený.

Právě to je důvodem, proč má jeho výsledná zkušenost podobu vědeckou spíše než estetickou. Hranice estetična a ne-estetična v teorii Allena Carlsona tedy zůstává dále nejasná a nezřetelná, a „[s]vébytnost estetického posuzování přírody tak stále čeká na své objasnění.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ KAPLICKÝ, M., Dadejík, O.: Kritika kognitivní estetiky přírody Allena Carlsona, v: Stibral, K., Binka. B., Dadejík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s.53

¹⁰⁵ Tamtéž, s.53

6. Seznam použité literatury

BAKOŠOVÁ, Barbora, Kateřina PAŘÍZKOVÁ a Karel STIBRAL. Kapitoly z environmentální estetiky: současná kulturní dimenze krajiny a přírody. Brno: Masarykova univerzita, 2015.

BULLOUGH, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. Estetika, Vol. 32, No. 1, 1995

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

CARLSON, Allen. Environmental aesthetics. London: Routledge, 2002.

DAWSON, Sheila: „Distancing“ as an aesthetic principle, Australasian Journal of Philosophy, 1961.

DICKIE, George: The Myth of the Aesthetic Attitude. In: American Philosophical Quarterly, Vol. 1, No. 1., 1964.

HEPBURN, Ronald W. Aesthetic Appreciation of Nature. The British Journal of Aesthetics, 1963. vol. 3, no. 3. s. 195-209

HOSTINSKÝ, Otakar. Umění a příroda v estetické výchově. O umění. Praha: Československý spisovatel, 1956.

KANT, Immanuel: Kritika soudnosti. Praha: Odeon, 1975.

PTÁČKOVÁ, B. – STIBRAL, K. Estetika na dlani. Olomouc: Rubico, 2002.

STIBRAL, Karel, Ondřej DADEJÍK a Vlastimil ZUSKA. Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu. Praha: Dokořán, 2009.

STIBRAL, Karel a Veronika FAKTOROVÁ. Krajina - maska přírody?: Studie k estetice krajiny a environmentu. České Budějovice: Episteme, 2015.

Stibral, K., Dadejík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Praha: Dokořán, 2009.

Stibral, K., Binka, B., Dadejík, O. (eds.): Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí. Brno: Masarykova univerzita, 2009.

ZAHRÁDKA, Pavel. Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, 2010.

ZUSKA, Vlastimil: Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny. Praha: Triton, 2001.

ZUSKA, Vlastimil. Mímésis - fikce - distance: k estetice XX. století. 2. vyd. Praha: Triton, 2002.