

Karel Stibral, Veronika Faktorová (eds.)

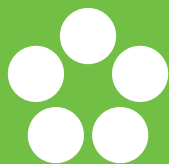
Krajina – maska přírody?

Studie k estetice krajiny a environmentu



EPISTEME

Nakladatelství Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích



E P I S T E M E

Nakladatelství Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích

NATURA

Krajina – maska přírody?

Studie k estetice krajiny a environmentu

Karel Stibral, Veronika Faktorová (eds.)

KAREL STIBRAL, VERONIKA FAKTOROVÁ (EDS.)

**České Budějovice
2015**



E P I S T E M E

Nakladatelství Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích

NATURA

Krajina – maska přírody?

Studie k estetice krajiny a environmentu

2015

Karel Stibral, Veronika Faktorová (eds.)

Publikace vznikla na základě finanční podpory ze strany Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy (RVO). Vychází též s podporou Společnosti pro estetiku při Radě vědeckých společností AV ČR.

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Krajina – maska přírody? : studie k estetice krajiny a environmentu / Karel Stibral, Veronika Faktorová (eds.). – Vydání 1. – České Budějovice : Jihočeská univerzita, 2015. – (Episteme)

Anglické resumé

ISBN 978-80-7394-569-5 (brožováno)

502.5 * 101 * 001.2 * 502.1 * 111.852

- krajina – filozofické pojetí
- krajina – mezioborový kontext
- příroda a kultura
- estetika
- kolektivní monografie

101 - Filozofie [5]

Recenzenti

doc. PhDr. Alice Jedličková, CSc.

Mgr. Michal Andrlé, Ph.D.

Mgr. Lenka Svobodová, Ph.D.

© layout Radka Folprechtová

© autoři jednotlivých statí

© autoři fotografií

© Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2015

ISBN 978-80-7394-569-5

OBSAH

Krajina: slovo, pojem, koncept	7
Karel Stibral, Veronika Faktorová	
Krajina jako maska přírody: estetika subverze vs. estetika konformity	25
Ondřej Dadejík, Vlastimil Zuska	
Příroda – maska krajiny	45
Tereza Hadravová	
TAJGA BEZDĚZSKAJA	
Obrazová příloha	
Josef Durdík, Otakar Hostinský a Allen Carlson: o kráse přírody a krajiny	59
Martin Kaplický	
Co štětec nezachytí? Vztah krajiny a jejího zobrazení v rámci teorie malebna	77
Karel Stibral	
Může být krajina půvabná?	103
Jan Staněk	
Obrysy novočeské literární krajiny	117
Martin Tomášek	
Krajina mezi vědou a uměním, univerzálním a národním. Reprezentace Fingalovy jeskyně	155
Veronika Faktorová	
Summary	181
Biografie autorů	187

KRAJINA: SLOVO, POJEM, KONCEPT

KAREL STIBRAL, VERONIKA FAKTOROVÁ

Pojem krajiny je dnes mimořádně frekventován, a to jak v „běžné“ řeči, tak v odborném uvažování. Vědeckému zkoumání je podrobován zvláště v textech různých přírodovědeckých disciplín od biologie po geografii. Neměli bychom ale pominout, co uvádí ve svém rozsáhlém díle *Krajina a paměť* (1995) Simon Schama: „[...] krajiny jsou na prvním místě kulturním jevem, nikoliv přírodním; jsou to konstrukty imaginace projektované do dřeva, vody a kamene.“¹ Schamův pokus porozumět pojmu krajina z perspektivy společenských věd je sice zásadní, avšak nikoliv ojedinělý. Téma se postupně daří zpracovávat v mnoha humanitních oborech a disciplínách, a to i v českých zemích.² V této publikaci bychom chtěli přispět k tomuto zkoumání, přičemž v centru naší pozornosti se ocitly především estetické postoje ke krajině. Pro novověkého člověka je tento typ postoje mimořádně charakteristický. I když se odvoláváme na přírodovědné přístupy a výzkumy nebo čistě praktický vztah k přírodě, estetická dimenze krajiny je pro většinu z nás něco nepominutelného. Konkrétním příkladem budiž spor o Šumavu, kde řada diskusí podporovaná daty z přírodovědecké oblasti končí zjištěním, že suchý les se většině místních lidí i návštěvníků „prostě“ nelíbí. I naše hymna je koneckonců založena na líčení krás naší krajiny, nikoliv jejího užitku, biodiverzity či řekněme promyšlenosti infrastruktury.

V oblasti filozofické estetiky přitom došlo k jistému paradoxu – estetikové již téměř před půl stoletím pojem krajiny v podstatě odmítli a svou pozornost zaměřili na estetiku prostředí či přírody. Zvláště představitelé nově ustaveného proudu environmentální estetiky,³

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

2 Od starších prací jako LIBROVÁ, Hana. *Láska ke krajině?* Brno: Blok, 1988 po novější jako například MALURA, Jan, TOMÁŠEK, Martin, eds. *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: FF OSU, 2012. Velká pozornost je věnována krajině v archeologii, která právě v této oblasti některými metodami (např. spoluprací s paleobotanikou) již přesahuje k přírodním vědám, viz např. GOJDA, Martin. *Archeologie krajiny. Vývoj archetypů kulturní krajiny*. Praha: Academia, 2000.

3 K environmentální estetice viz blíže příslušné kapitoly Vlastimila Zusky, Ondřeje Dadejika a Martina Kaplického, citace základních prací z této oblasti viz pozn. 1

promýšlející specifika estetického postoje k přírodě oproti estetickému postoji k umění, dospěli k závěru, že specifika (přírodního) prostředí⁴ jsou zakrývána právě pohledem na něj jako na krajinu. Oprávněně upozorňovali na to, že toto pojetí je poměrně nedávné (navazuje na přístup zformovaný v průběhu renesance, kdy se také pojem krajina v různých evropských jazycích stabilizuje), a nadto bylo v podstatě ustaveno výtvarným uměním (původně byl tento pojem používán pro výpomocné, krajinné pozadí obrazu), popř. literární tradicí. Takový v rámci umění zformovaný přístup ovšem značně ovlivnil náš pohled na přírodu i naše estetické oceňování přírodních scénérií, které mělo základní opěrné body nikoliv v zážitku s přírodou jako přírodou⁵, ale v zážitku s uměním. Uměním, které má vždy nějaké rámce, podstatce, preferuje určité kompozice, jisté typy pohledů, jistou existenci v čase atd.⁶ Krajina se stala jakousi *maskou*, která nám může estetické ocenění *přírody* zakrývat.

Na tento základní problém poukazuje hned první příspěvek Vlastimila Zusky a Ondřeje Dadejíka a v různých rovinách na něj navazují

u kapitoly Martina Kaplického. Zde připomeňme alespoň shrnující texty z reprezentativních monografií k estetice: CARLSON, Allen. *Environmental Aesthetics*. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver, eds. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2002, s. 423–436; FISHER, John A. *Environmental Aesthetics*. In: LEVINSON, Jerrold, ed. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 667–678; v českém jazyce: DADÉJÍK, Ondřej. *Environmentální estetika*. In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 373–353; viz též příslušné kapitoly Barbory Bakošové a Kateřiny Pařízkové v Barbora BAKOŠOVÁ, Kateřina PAŘÍZKOVÁ, Karel STIBRAL. *Kapitoly z environmentální estetiky: současná kulturní dimenze krajiny a přírody*. Brno: Masarykova univerzita 2015.

- 4 Prostředí samozřejmě může být i zcela nepřirodní. Přesto zde uvádíme spojení „přírodní prostředí“, protože základní texty environmentální estetiky se dovolávaly právě rozdílu mezi uměním a přírodou, která je v mnoha úrovních něco jiného než lidská díla.
- 5 Srov. důraz na ocenění přírody jako přírody v textu Malcolma Budda. BUDD, Malcolm. *Estetické oceňování přírody*. In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 391–406.
- 6 Analýzu na toto téma nalezneme již v základním textu Ronalda Hepburna. HEPBURN, Ronald. *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*. In: WILLIAMS, Bernard, MONTEFIORE, Allan. *British Analytical Philosophy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 285–310. Systematický a promyšlený výčet rozdílu mezi uměním a přírodou viz SEPÁNMAA, Yrjö. *The Beauty of Environment. A General Model for Environmental Aesthetics*. Denton – Texas: University of North Texas, 1986.

další studie této kolektivní monografie. Prostřednictvím literární metafory přistupuje k titulnímu tématu krajiny jako masky text Terezy Hadravové, který současně polemicky reaguje na Zuskovy a Dadejickovy základní teze. Martin Kaplický ve své studii následně konfrontuje Carlsonovu environmentální estetiku s problematikou estetického ocenění přírody u našich starších estetiků Josefa Durdíka a Otakara Hostinského. Historickým pozadím utváření jak samotného pojmu krajiny, tak různých typů krajin – masek, které byly spjaty s rozličným přírodním prostředím, se pak zabývají studie z dějin estetiky Karla Stibrala, Jana Staňka i práce pohybující se spíše na hraně literární vědy a estetiky od Veroniky Faktorové a Martina Tomáška. Historické zaměření těchto příspěvků odpovídá naší snaze obrátit pozornost k době, kdy byl pojem krajiny tzv. „v kurzu“, a aktualizovat tak některé momenty, které tehdy začaly být promýšleny, avšak možná zbytečně „zapadly“ za obzor naší pozornosti. Příspěvky Veroniky Faktorové a Martina Tomáška se opírají o evropský i český, převážně literární materiál z 19. století, jenž se zdá být dobrým podkladem k analýze pojmu krajiny v jeho konstitutivním a určujícím období, neboť podstatnou roli zde sehrála právě literatura.

Metodologicky se tedy naše publikace pohybuje v rámci samotné estetiky jako disciplíny, neboť zahrnuje jak texty řadící se do systematické větve (ovlivněné zejména analytickým a fenomenologickým přístupem), tak do historie estetiky. Tyto historické studie jsou pak kontinuálně doplněny kapitolami z literární historie, ovšem s akcentem právě na vnímání či oceňování přírodního prostředí a krajiny.

Již řadu let probíhá v českém prostředí v rámci konferencí⁷ i různých publikačních výstupů diskuse nad estetikou přírody či environmentu, téma krajiny však dosud zůstalo poněkud upozaděno.⁸ Věříme, že naše kniha by mohla přispět k otevření této problematiky. Jistě si v ní neklademe za cíl nějaké vyčerpávající pokrytí problémů, které kolem diskuse nad krajinou či termínem, který by ji měl nahradit, postupně vykrystalizovaly, avšak doufáme, že přinejmenším

⁷ Viz série konferencí *Krása–krajina–příroda I–IX*, 2006–2015.

⁸ Pochopitelně toto téma okrajově zaznělo i na konferencích většího dosahu jako *Tvář naší země – krajina domova*, konané poprvé r. 2001 z podnětu Ivana Dejmalá a Václava Havla.

naznačí různé cesty, jimiž se můžeme v úvahách o krajině ubírat. Jakkoliv totiž souhlasíme s kritikou environmentálních estetiků, rádi bychom i pomocí tohoto menšího svazku v jistých ohledech „vrátili“ pojem krajiny „do hry“. Již jen proto, že stále nabízí možnost zabývat se různými aspekty našeho vztahu k přírodě či prostředí.

Než se dostaneme k vlastním textům, podívejme se podrobněji na pojem, který zde problematizujeme. To nám možná později umožní lépe se orientovat v tom, z jakých vrstev je vlastně ona „maska“ složená.

Proměny krajiny

Ve staré řečtině se pojem krajina nevyskytoval. Nejblíže mu byl snad výraz *meros* ve smyslu díl/kus světa (majetkoprávní i topografický) či termín *chóra* (naše země, nějaký prostor vymezený hraničními kameny). Případně se užívaly pojmy *fýsis* (příroda, přirozenost) a *Gáia* (Země, Matka země). V latině nalezneme paralely dnešního slova krajina v termínech *regio*, *locus*, popř. *terra*. Pro krajinu ve smyslu území/kraj mohlo být použito *regio*, *locus*, *terra*, *finis*. Ve smyslu čistě výtvarném, jako „krajinomalba“, se objevovalo od zahradního umění (*ars topiaria*) odvozené *topia*. Jeho základem bylo řecké *topos* (místo), zdobnělina *topion* (místečko), neutrum plurálu *topia*.⁹

V pozdějších evropských jazycích můžeme sice dnešní označení pro krajinu zaznamenat již v raném středověku, mělo však zcela jiný význam. Například v Británii označovalo slovo *landscipe* nebo *land-scaef* původně člověkem vymezená území v terénu. Teprve na konci 15. století se v holandštině objevuje výraz *landschap*, který se blíží dnešnímu pojetí krajiny. Pojem byl ovšem přisouzen obrazu krajiny, nikoliv krajině reálné. Zastupoval ekvivalent italského termínu *pa-rrerga* (*parergoia*, *parergon*), jenž znamenal „výpomocné“ scénérie na pozadí obrazů představujících krajinu (v Itálii se v prvních dekádách 16. století dokonce rozšířilo užívání pojmu pro označení žánru). Z holandštiny se tento význam rozšířil do francouzštiny i angličtiny, do posledně jmenované až na konci 16. století.¹⁰ Také v němčině mělo

⁹ Děkujeme za tyto informace Zdeňku Kratochvílovi a Luboru Kysučanovi.

¹⁰ Srov. GOMBRICH, Ernst Hans. The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape. In: *týž. Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London:

slovo krajina (*Landschaft*, příp. *Lantschaft*) původně význam právní a administrativně-správní, ve smyslu určitého teritoria, geografického areálu s určitou hospodářsko-politickou vazbou na nějaké centrum, například kus kraje s městským centrem. Nejčastějším latinským ekvivalentem tohoto významu bylo slovo *provincia*.¹¹ Teprve později slovo *Landschaft* přejala význam krajiny zobrazené, nebo též vnímané tak, jak to učilo výtvarné umění.¹²

I význam českého slova krajina prošel delším vývojem. Slovo je staroslovanského původu, odvozené ze základu „kraj“. Mohlo mít dva významy – plnilo buď roli předložky ve smyslu „blízko, u, podél“, anebo nominálního akuzativu s předložkovou funkcí ve smyslu „na kraji, u kraje“, například jako „krajina řeky“, tj. břeh. Současně již v prvních písemných dokladech nalézáme využití slova krajina pro označení určitého správního, politicky a právně jednotného celku ve smyslu latinského *regio*, *provincia*, nebo dokonce *natio*. Později začaly být výrazy jako kraj či krajina používány ve smyslu oblasti, kde se nachází domov, jako ekvivalent výrazů „dědina“ či „vlast“. Takový význam se udržel až do počátku 16. století, kdy se naopak slovo začalo používat pro označení oblastí sousedních, hraničních nebo cizích. Současně se používalo také pro nížiny a roviny – v kontrastu k horám – i pro okolí měst a některé části království. Tyto významy dlouho přetrvávaly, teprve v 18. století evidujeme použití pojmu krajina ve smyslu toho, co je vidět z hory. Častěji se slovo vyskytovalo i ve smyslu geografického určení či charakteru určitého místa (např. bažinatá krajina). V první polovině 19. století se významová škála rozšířila o podobu „naše krajina“, synonymické spojení ke slovu vlast. V češtině samozřejmě, stejně

Phaidon Press, 1966, s. 114, s. 116. K tomu rovněž ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 28–30; SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. Praha: Argo, Dokořán, 2007, s. 8–9; ROGER, Alain. *Art et anticipation*. Paris: Arts esthétiques, 1997, s. 15; nebo též. *Paysage et environnement: pour théorie de la dissociation*. In: LE DANTEC, Jean-Pierre, ed. *Jardins et paysages*. Paris: Éd. Larousse, 1996, s. 606. Tyto významy shrnuje i heslo Landscape, Definition and Etymology udávané na <https://en.wikipedia.org/wiki/Landscape>, dostupné k 30. 9. 2015.

11 Tyto významy udává německý slovník Jacoba a Wilhelma Grimmových. GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 12, L–M. Leipzig: Hirzel, 1885, s. 131–133. Online dostupné na <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>, k 30. 9. 2015.

12 Slovník bratří Grimmů dokládá první výskyt tohoto významu rokem 1518. Tamtéž, s. 131.

jako v dalších evropských jazycích, může krajina označovat krajino-malbu.¹³

Z tohoto krátkého nástinu historie pojmu krajina je patrné, jak širokou paletu významů zvažovaný výraz v různých dobách i v různých jazycích zahrnoval (a to pomíjíme současnost, která z krajiny učinila předmět terminologického vymezování v rámci speciálních věd, viz výše zmíněné estetické diskuse o vhodnosti pojmu). Obecně je ale zřejmé, že pojem „patří“ do značné míry novověku a pro jeho užívání/vnímání se postupem doby stal zásadní (i když ne výlučně) vizuální vjem, resp. estetický postoj. Hned mezi prvními vymezeními předkládá takové pojetí krajiny r. 1885 i německý slovník bratří Grimmů. V něm se uvádí následující (volně přeložená) definice: krajina je „určitý celek země či oblast jisté polohy a přírodní povahy“, která je zvláště „v novějších pramenech“ vždy spjatá s „dojmem, jenž vyvolává pohled na ni“.¹⁴ Vymezení je doloženo citáty z Goethova díla, které zdůrazňují vizuálně-výtvarné pojetí krajiny, tedy krajiny ukazující se očím poutníka jako poutavý obraz (například „cesta byla povětšinou špatná a kamenitá, přesto nám každý krok ukázal krajinu, která by pro malbu nebyla bezcenná“).¹⁵ Do éry novověku skutečně nenalzáme příliš dokladů o tom, že by člověk hleděl na terén kolem sebe jako na krajinu, to znamená, že by ji vnímal nikoliv jako sled míst či objektů, ale jako určitý „koncept, pojímaný jako kus země nezanedbatelného rozsahu, který lze obsáhnout pohledem a hodnotit jako tvar či jako soustavu tvarů“.¹⁶

13 Etymologii významů krajiny v českém jazyce zakládáme na následujících zdrojích: MATOUŠEK, Václav. *Čechy krásné, Čechy mé. Proměny krajiny Čech v době industriální*. Praha: Agentura Krigl 2010, s. 179–180; JUNGSMANN, Josef. *Slovník česko-německý Josefa Jungmanna*. Díl II. K–O. Praha: Knížecí arcibiskupská knihtiskárna, Josefa Fetterlová z Wildenbrunu, 1836, [heslo krajina, s. 160–161]; MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010 [heslo krajina, s. 288].

14 GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 12, L–M. Leipzig: Hirzel, 1885. s. 131. Online dostupné na <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>, k 30. 9. 2015. Příslušný díl s heslem krajina je z roku 1885, slovník však začal vznikat o třicet let dříve, všech 32 dílů bylo dokončeno až v roce 1961.

15 Tamtéž.

16 ŠPIČKA, Jiří. Příroda jako estetický konstrukt? In: týž. *Petrarca v Provence. Údolí, město, hora*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 113.



Salomon Gessner: *Krajina s hradem*, druhá polovina 18. století. Exemplární ukázka zobrazení našeho prostředí či okolní přírody doplněné lidskými prvky ve formě krajiny v práci významného švýcarského malíře a básníka. © Archiv Alšovy jihočeské galerie.

Tato tendence nabývá na významu teprve postupem doby. Ještě u Petrarky se neobjevuje nic, co by se blížilo tomuto pojetí krajiny, byť básník ve svých dopisech zmiňuje různé přírodní prvky (lesy, prameny, pole, kopce), vždy však bez nějakých prostorových vztahů nebo vzájemných kompozičních souvislostí, které by utvářely celistvý obraz „obsáhnutelný pohledem“.¹⁷ Vnímání určitého výseku okolí jako celku, a nikoliv souhrnu objektů je důležité a zdá se, že právě výtvarná umění mohla hrát na tomto „scelení“ zásadní význam. Pravděpodobně tomu tak nebylo ještě i nějaký čas po Petrarkovi, jakkoli se v šestnáctém století objevuje krajinomalba jako žánr. Například Ernst Hans Gombrich byl ještě ke „krajinným“ výjevům z 16. století poměrně skeptický: „Krajinky 16. století, přese všechno, nejsou

¹⁷ Tamtéž.

„pohledy“ (*views*), ale z velké části nahromadění jednotlivých článků, které jsou spíše konceptuální než vizuální.“¹⁸ Tuto proměnu můžeme srovnávat i ve vztahu ke konkrétním lokalitám či terénům. Martin Luther při svém průjezdu Alpami hovoří pouze o „neplodné a hornaté zemi“ a hromadí výčet nebezpečných míst.¹⁹ Naopak Johann Joachim Winckelmann ve století osmnáctém již Alpy hodnotí jako „hroznou a příšernou krajinu“, která poskytuje množství pozoruhodných „výjevů“. ²⁰ V průběhu 18. století roste toto zaměření na okolí jako na krajinu prakticky exponenciálně, od výčtu či ocenění jednotlivých míst se posunujeme k propracovanému zobrazení či popisu scenérií po vzoru uznávaných malířských autorit. Pozorování a prožitek krajiny, připodobňovaný k dojmu z malby, je již takřka povinnou položkou. Pro ilustraci uveďme pasáž z cestopisu z roku 1794 spisovatelky Ann Radcliffeové: „Na západě, v září zapadajícího slunce, se rozplýval obzor krajiny v odstínech tak jemných, jasných a světle růžově zbarvených, že by je mohl namalovat jen Claude [Lorrain].“²¹

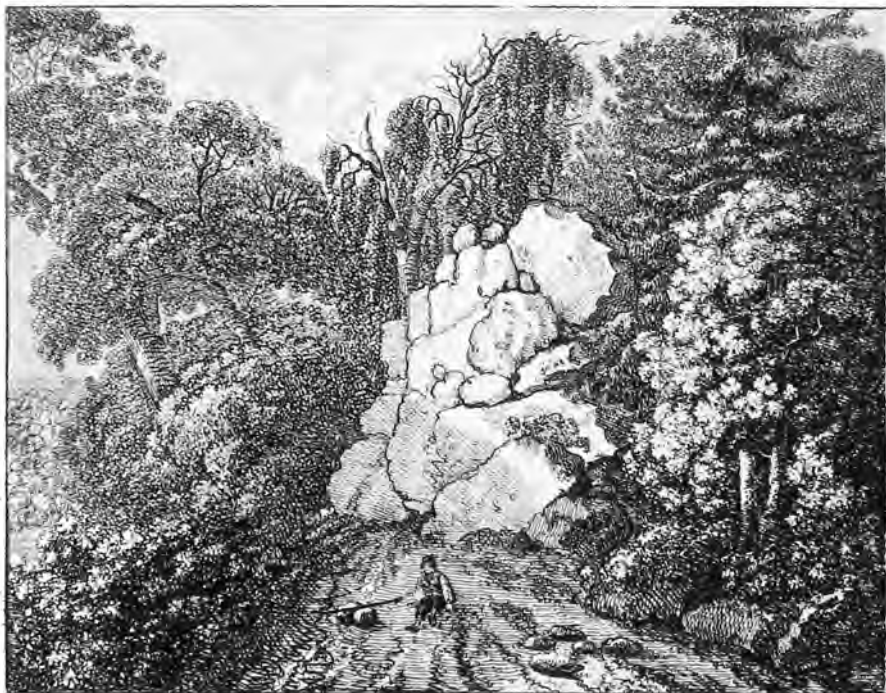
Přestože má pojem krajiny nejednoznačnou definici, pro účely této práce se přece jen pokusíme jednu pracovní navrhnout, při vědomí její omezené platnosti: krajina je zrakově vnímatelná část suchozemského povrchu země, která má horizont a je nahlížena jako celek z distance. Z této definice plyne, jak ostatně reflektuje i běžný jazyk, že moře není krajina, stejně tak jako nebe, byť jejich estetické kvality

18 GOMBRICH, Ernst Hans. The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape. In: týž. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon Press, 1966, s. 113.

19 VOBBERG, Herbert. *Im Heiligen Rom, Luthers Reiseindrücke 1510–1511*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1966, s. 17–23.

20 Cit. podle HACKL, Wolfgang. *Eingeborene im Paradies. Die literarische Wahrnehmung des alpinen Tourismus im 19. und 20. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer, 2004, s. 23. Všimněme si také, že tyto velehory Winckelmann hodnotí z estetického hlediska negativně, přičemž ve stejné době zejména mezi britskými cestovateli roste vyslovené nadšení nad jejich děsivou krásou, respektive vznešeností, abychom připomněli dva pojmy tehdy frekventované. Paralelně s Winckelmannem nabývá na síle naopak jejich kladné estetické ocenění. Viz již pionýrská práce NICOLSON, Marjorie Hope. *Mountain Gloom, Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. New York: W. W. Norton, 1959.

21 RADCLIFFE, Ann. *A Journey Made in the Summer of 1794, through Holland and the Western Frontier of Germany: with a Return down the Rhine: to which Are Added Observations during a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland, and Cumberland*. London: G. G. and J. Robinson, 1795, s. 158. Přeložila V. F.



Můžeme být v přírodě, aniž bychom se museli nutně dívat do krajiny, hledíme pouze na místo či třeba zákoutí. Zde lept Christopha Natheho *Krajina s pocestným před skálou*, kolem roku 1790, naznačující horizont krajiny pouze na samém okraji výjevu. Pokud by absentoval, jednalo by se o pohled do lesního zákoutí. © Archiv Alšovy jihočeské galerie.

jsou nezpochybnitelné a k určitým krajinám patří – moře k pobřežní krajině, jasné nebe k Itálii atp. Pro svou proměnlivost a neurčitost ovšem nemohou být uchopeny stejně strukturovaně jako krajina suchozemská (dívám-li se z lodi na moře či vleže na nebe, určité nemluví o pohledu do krajiny). O pohledu do krajiny ovšem nemůžeme hovořit, ani když jsme v hustém pralese – nevidíme krajinu, pouze určité místo. U takového vymezení pojmu nehraje zásadní roli opozice přírodní/lidský původ scenérie, většinou je kombinací obého. Může ale zahrnovat i obě krajnosti (krajina zcela „divoká“/městská krajina, krajina zastavěná). To, co je krajina, vychází ze zrakové zkušenosti (viz i „původ“ ve výtvarném umění), další smysly nejsou „konstitutivní“

vzhledem k naší zkušenosti s krajinou. I když pochopitelně v naší zkušenosti dotváří dojem z konkrétní krajiny (drsnot skal, vůně luk, chlad ledovců aj.). Nepřítomnost jiných než zrakových kvalit však nesnižuje naši ochotu přistoupit k určitému výseku přírody jako ke krajině.

Samozřejmě, jsme si vědomi toho, že pojem krajina se zcela jinak používá zejména v přírodních vědách. Otevřeme-li českou wikipedii,²² můžeme se dočíst, že „Krajina je odborný geografický a ekologický pojem, který vědeckým způsobem popisuje vybranou část zemského povrchu s typickou kombinací přírodních a kulturních prvků a charakteristickou scénérií. Geografická krajina je dokonalým výřezem krajinné sféry“.²³ Teprve níže se lze dočíst, že tento termín slouží i jako označení pro žánr v malířství. Jako by slovo z běžného jazyka s bohatou historií bylo zcela převrstveno užitím (byť jistě oprávněným a frekventovaným) v rámci přírodních věd.

Všimněme si rovněž předpokladu propojení přírodních a kulturních prvků, s nimiž pracuje velká část obdobných definic.²⁴ Krajina, alespoň tak, jak je tento pojem obecně zaveden, ale jistě nemusí nutně obsahovat lidské prvky, byť takových terénů bylo i je málo. Copak v Antarktidě, v Amazonii či v pustých Himalájích nenarazíme na krajinu? Kulturní prvek potřebný pro konstituci krajiny musíme hledat jinde, je jím totiž kulturou ovlivněné lidské „oko“.

22 Oproti tomu anglické, francouzské či německé heslo takový „scientocentrický“ přístup neuplatňuje. V německé verzi dokonce hned na začátku přijde ke slovu i poukaz na estetiku: „Slovo krajina se používá především ve dvou významech. Jednak označuje kulturou ovlivněné, subjektivní vnímání okolí jako estetického celku (*ästhetische Ganzheit*, filozoficko-kulturněhistorický pojem krajiny), jednak, především v geografii, se používá k označení území, které je vymezeno přírodovědecky zjištěnými charakteristickými znaky od jiných oblastí (geografický pojem krajiny)“, srov. <https://de.wikipedia.org/wiki/Landschaft> (dostupné k 30. 9. 2015). Přeložil K. S.

23 Citace hesla Krajina na: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Krajina> (dostupné k 30. 12. 2015).

24 Viz např. Sklenička, který uvádí i různé definice vycházející z odlišných pojetí krajiny. SKLENIČKA, Petr. *Základy krajinného plánování*. Praha: N. Skleničková, 2003, s. 8–15. Kombinaci přírodních i lidských prvků uvádí i definice krajiny podle zákona: „Krajina je část zemského prvku s charakteristickým reliéfem, tvořená souborem funkčně propojených ekosystémů a civilizačními prvky.“ (Zákon o ochraně přírody a krajiny, § 3, písm. m, č. 114/1992 Sb); dostupné na <http://www.mzp.cz/www/platnalegislativa.nsf> (dostupné k 12. 11. 2014). Krajina je zde vymezována spolu s pojmy biotop, ekosystém a přírodní stanoviště.

Od krajiny (raději) dále?

Toto „oko“ zatížené kulturou je tím, co okolní skrumáž, ale třeba také síť či tkanivo objektů formuje do specifického tvaru, často právě do tvaru krajiny, nebo má tendenci se dívat na její části jako na oddělená místa či objekty.²⁵ Na základě této skutečnosti navrhovali zakladatelé environmentální estetiky přejít od pojmu krajina k pojmu environment, prostředí, jehož význam zdůrazňoval i samotný název myšlenkového proudu, k němuž se hlásili.²⁶ Pojem prostředí (environment) měl konotace založené na zkušenosti s uměním do značné míry eliminovat, jeho použití vyplývalo především z toho, že prostředí je nikoliv objektem, ale pozadím, na němž se právě objekty teprve ukazují. Navíc – minimálně pro Carlsona – i lépe odpovídal tendenci či víře v to, že pro estetický zážitek s přírodou by se člověk měl opírat spíše o zkušenosti z přírodních věd.²⁷ V tomto ohledu environmentální estetika v podstatě následovala část přírodních věd, zejména biologie, s výjimkou *landscape ecology*, nijak pojem krajiny nepoužívala a byly pro ni vhodnější termíny jako *prostředí*, *biotop*, *habitat* atp.

Oproti tomu avantgardy 20. století se spíše než k smyslově vnímatelné přírodě obrátily k jiným předmětům zájmu (například světu techniky a strojů, organismu města aj.), nebo naopak hlubším principům a proměnily značně i chápání pojetí obrazu (zvláště „klasická“ krajinomalba se zdála být „mrtvá“). Na konci šedesátých let se pak umělci v rámci různých proudů (land art, body art, akční umění, atd.) z různých důvodů obrátili k přírodě, nicméně ne již v podobě krajiny, ale spíše environmentu, prostředí, o kterém mluví estetikové. Tito umělci postupně natolik posunuli chápání umění a uměleckého díla, že řada (byť ne všechna)²⁸ vymezení, se kterými pracovali někteří

25 Viz Carlsonova kritika krajinářského a objektového modelu postoje k přírodě, zmíněná i v textu Martina Kaplického otištěném v této knize, s. 61–65.

26 O etablování a promýšlení pojmu environment v českém kontextu i publikace, na níž spolupracovala řada autorů této knihy, STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, PEPRNÍK, Michal, eds. *Kauza les. Environment jako estetický problém*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

27 Viz text Martina Kaplického, s. 66.

28 Environmentálními estetiky často citované rámce či podstavce díla dnešního umění pracující s přírodou samozřejmě nemá, ale stále je zde rámec v podobě zařazení do kontextu uměleckých děl. Připomeňme ale, že například estetické ocenění uměleckého díla je stále rozdílné již z důvodu odlišnosti tvůrců – přírodu

environmentální esteticí odlišující estetický zážitek přírody od umění, přestala platit (jmenujme například omezení vnímání uměleckého díla na jeden až dva smysly, fyzickou ohraničenost uměleckého díla, stabilitu v čase; k nejzazšímu rozostření hranic došlo především včleněním „sil přírody“ do uměleckého díla).²⁹ Tento proměněný vztah k přírodnímu okolí v rámci současných výtvarných umění sice z prostorových důvodů do naší knize nezařazujeme, ale reflektuje ho obrazová příloha, ke které průvodní text psali Radka Schmelzová a Petr Meduna.

Vrátíme-li se k pojmu enviromentu v estetických pojednáních a jeho vztahu k pojmu krajina, je možné se ptát, jak dalece zde byl jeden omezující pojem nahrazen druhým a jak dalece (a někdy i nadbytečně) nový termín nahrazuje pojem přírody. Ostatně ne všichni esteticí přijali zavedení tohoto pojmu, jmenujme například práci Martina Seela *Estetika přírody (Eine Ästhetik der Natur)*,³⁰ která je napsána prakticky bez odkazů na environmentálně-estetické anglosaské autority. Pojem prostředí (environmentu) byl od počátku poněkud vágní a problematický i snahou se zbavit subjektivity, která do našeho estetického ocenění přírody nutně vstupuje.

Stojí také za zmínku, že ho minimálně částečně odmítli i geografové a někteří přírodovědci, zabývající se estetickým vnímáním přírody, kteří většinou pracují nadále s pojmem krajiny. Již zakladatel zkoumání našich estetických postojů ke krajině geograf Jay Appleton (*The Experience of Landscape*, 1975)³¹ se proto přiklání k používání

vnímáme buď jako výtvar nezáměrných sil, nebo naopak sil Tvůrce, který kvalitativně převyšuje lidského umělce.

29 Vzpomeňme již jedno z emblematických a prvních děl land artu, Smithsonovo *Spirálové molo (Spiral Jetty)*, 1970 – dodnes), které se neustále v čase mění v závislosti na vodách solného jezera v Utahu, a to jak poměrně radikálně v barevnosti, tak i v podobě přechodného mizení pod hladinou. Některá díla např. Andy Goldsworthyho jsou vytvořena z předmětů nalezených na břehu moře, jako kamení, písek či větve, přičemž po příchodu přílivu se dílo nejen mění, ale i nenávratně destruuje.

30 SEEL, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

31 APPLETON, Jay. *The Experience of Landscape*. London: John Wiley & Sons, 1975. Appleton v původním vydání uvádí z „moderních“ estetiků jen Hepburna, zato ale poměrně obsáhle cituje starší práce věnující se estetice od Burkea, Kanta, Price, Ruskina i sekundární literaturu k tomuto okruhu. Ani později ovšem termín krajiny neopouští (viz revidované vydání z r. 1996 či též. *The Symbolism of Habitat. An Interpretation of Landscape in the Arts*. Seattle and London: University of Washington, 1990).

tohoto tradičního pojmu, ačkoliv znal texty Hepburna, později ale i Carlsona a dalších environmentálních estetiků (podotkněme, že Appleton pojmy krajina a prostředí dokonce místy volně zaměňoval). Také Appletonův kritik Steven C. Bourassa, autor knihy příznačně nazvané *Estetika krajiny* (*The Aesthetics of Landscape*, 1991)³², nestoupil od pojmu krajina, i když se zabýval možnostmi využití jiných pojmů. Environment byl pro něj rovněž příliš široký, neboť zahrnoval i věci, které nevnímáme a ani nemusíme vnímat, především ale obsahoval objektivistické, vědecké konotace (zejm. souvislost s raným geografickým užitím krajiny). Krajina jako pojem podle něj jednoduše lépe vyhovuje důrazu na lidské vnímání okolí a subjektivní přístup.³³ Důraz estetiků kladený na problematičnost pozadového charakteru prostředí (Sparshott, Cooper) zůstal bez nějaké výraznější reakce už proto, že v přírodních vědách je prostředí etablovaným pojmem s poměrně odlišnými konotacemi, určitě nikoliv ve smyslu pozadí.

Ačkoliv je ve vztahu k pojmu environment vyslovována řada výhrad a může se jevit jako pojem sporný, jeho význam tkví právě v možnosti kritického zamýšlení se nad krajinou jako v posledních několika staletích preferovanou maskou přírody, tedy tématem naší knihy. Podobnou reflexi jistě může vzbudit i pojem příroda, jenž je jedním – snad spolu s kulturou – z významově nejširších výrazů, které se v jazycích vyskytují. Při bližším pohledu se ukazuje, že příroda je termín příliš široký a současně a priori vylučující lidské artefakty (alespoň pokud ho chceme používat v opozici vůči lidským dílům, jinak by byl synonymem pro „vše“, a tudíž nepoužitelný). Definovat ho je – jak ukazuje například Picht³⁴ – vlastně nemožné.³⁵ V naší publikaci se ovšem

32 BOURASSA, Steven C. *The Aesthetics of Landscape*. London – New York: Belhaven Press, 1991.

33 Tamtéž, s. 9. Oproti tomu se objevuje i tendence zdůrazňovat pojem přírody. Rachel a Stephen Kaplanovi, zkoumající estetické preference krajiny či prostředí, v titulu své knihy uvádějí právě tento pojem: KAPLAN, Rachel, KAPLAN Stephen. *The Experience of Nature. A Psychological Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

34 PICHT, Georg. *Der Begriff der Natur und seine Geschichte*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1989.

35 Také v estetické literatuře často citovaný článek Arthura Lovejoye jen pro literaturu 18. století uvádí hned několik desítek významů užívání pojmu *nature*, a to ve značně široké a protichůdné škále významů. LOVEJOY, Arthur O. „Nature“ as Aesthetic Norm. In: týž. *Essays in the History of Ideas*. New York: Putnam, 1960, s. 69–77. Text vyšel poprvé v *Modern Language Notes*, 1927, 42, s. 444–450.

pojmu příroda nemůžeme vyhnout, protože právě ona těžko uchopitelná příroda je to, co je maskováno, neboli co nosí masku krajiny.

Ze stejného důvodu by nás mohly zaujmout i další pojmy – environmentu i krajině blízké místo, které je jako pojem využíváno a promýšleno v literárněvědném kontextu³⁶ a které v estetice nikdy nenašlo významného zastánce,³⁷ nebo s celou trojicí základních termínů (příroda/environment/krajina) se překrývající pojem divočina.³⁸ Analýza těchto pojmů by však již překročila téma této knihy, v níž se budeme soustředit na v řadě oblastí nadužívaný, avšak podle našeho soudu jen zdánlivě vyčerpaný pojem krajiny.

Závěrem bychom rádi poděkovali těm, bez kterých by tato kniha nevznikla, a to především Ministerstvu školství, které prostřednictvím Grantové agentury Filozofické fakulty Jihočeské univerzity podpořilo finančně většinu nákladů spojených s přípravou a tiskem celé publikace, jednotlivým autorům, Společnosti pro estetiku při AV ČR za finanční podporu, Kateřině Vaškové za jazykovou korekturu, Ondřeji Dadejíkovi, Janu Staňkovi a Martinu Kaplickému za cenné rady, Nickovi Orsillovi a Derekovi Patonovi za revizi anglických anotací, Ladislavu Nagyovi, řediteli nakladatelství EPISTEME, Národní knihovně v Praze, Jihočeské vědecké knihovně v Českých Budějovicích a Alšově jihočeské galerii (zejména Aleši Seifertovi, řediteli AJG, a Janu Ivanegovi) za poskytnutí reprodukcí, Petru Medunovi, Jiřímu Sádlovi, Petrovi Pokornému a Janu Daňhelovi za poskytnutí fotografií do přílohy a všem recenzentům za podněty, bez nichž by nevznikla definitivní podoba našich textů.

36 Pěkným příkladem takového postupu je kniha RIGBY, Kate. *Topographies of the Sacred. The Poetics of Place in European Romanticism*. Charlottesville – London: University of Virginia Press, 2004. V českém prostředí připomeňme knihu HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha – Jinočany: H & H, 1997.

37 Výjimkou tu mohou být – alespoň v rámci geografie – často citované práce humanistického geografa Yi-Fu Tuana, například TUAN, Yi-Fu. *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Englewood Cliffs – New Jersey: Columbia University Press, 1974.

38 Pojem divočiny si zejména v anglosaské oblasti vydobyl značnou pozornost a svým způsobem nahrazuje místy pojem přírody ve smyslu území/místa, kde probíhají procesy zcela či téměř bez zásahu člověka. Zejména v americkém myšlení má otázka divočiny dlouhou a dalo by se říci i konstitutivní – ve smyslu významu pro to, co znamená být Američanem – tradici. Viz např. NASH, Roderick Frazier. *Wilderness and the American Mind*. New Haven – London: Yale University Press, 2001 (původní vydání 1967, toto doplněné).

LITERATURA

- ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- APPLETON, Jay. *The Experience of Landscape*. London: John Wiley & Sons, 1975.
- APPLETON, Jay. *The Symbolism of Habitat. An Interpretation of Landscape in the Arts*. Seattle and London: University of Washington, 1990.
- BAKOŠOVÁ, Barbora, PAŘÍZKOVÁ, Kateřina, STIBRAL, Karel. *Kapitoly z environmentální estetiky: současná kulturní dimenze krajiny a přírody*. Brno: Masarykova univerzita 2015.
- BOURASSA, Steven C. *The Aesthetics of Landscape*. London – New York: Belhaven Press, 1991.
- BUDD, Malcolm. Estetické oceňování přírody. In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 391–406
- CARLSON, Allen. Environmental Aesthetics. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver, eds. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2002, s. 423–436.
- DADEJÍK, Ondřej. Environmentální estetika. In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 373–353.
- FISHER, John A. Environmental Aesthetics. In: LEVINSON, Jerrold, ed. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 667–678.
- GOJDA, Martin. *Archeologie krajiny. Vývoj archetypů kulturní krajiny*. Praha: Academia, 2000.
- GOMBRICH, Ernst Hans. The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape. In: GOMBRICH, Ernst Hans. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon Press, 1966.
- GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 12, L–M. Leipzig: Hirzel, 1885. s. 131–133.
- HACKL, Wolfgang. *Eingeborene im Paradies. Die literarische Wahrnehmung des alpinen Tourismus im 19. und 20. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer, 2004.
- HEPBURN, Ronald. Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In: WILLIAMS, Bernard, MONTEFIORE, Allan, eds. *British Analytical Philosophy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966, s. 285–310.
- HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha – Jinočany: H & H, 1997.
- JUNGSMANN, Josef. *Slovník česko-německý*. Díl II. K–O. Praha: Knížecí arcibiskupská knihtiskárna, Josefa Fetterlová z Wildenbrunu, 1836.

- KAPLAN, Rachel, KAPLAN Stephen. *The Experience of Nature. A Psychological Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- LIBROVÁ, Hana. *Láska ke krajině?* Brno: Blok, 1988.
- LOVEJOY, Arthur O. „Nature“ as Aesthetic Norm. In: LOVEJOY, Arthur O. *Essays in the History of Ideas*. New York: Putnam, 1960, s. 69–77.
- MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010.
- MALURA, Jan, TOMÁŠEK, Martin, eds. *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2012.
- MATOUŠEK, Václav. *Čechy krásné, Čechy mé. Proměny krajiny Čech v době industriální*. Praha: Agentura Krigl 2010.
- NASH, Roderick Frazier. *Wilderness and the American Mind*. New Haven – London: Yale University Press, 2001.
- NICOLSON, Marjorie Hope. *Mountain Gloom, Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. New York: W. W. Norton, 1959.
- PICHT, Georg. *Der Begriff der Natur und seine Geschichte*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1989.
- RADCLIFFE, Ann. *A Journey Made in the Summer of 1794, through Holland and the Western Frontier of Germany: with a Return down the Rhine: to which Are Added Observations during a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland, and Cumberland*. London: G. G. and J. Robinson, 1795.
- RIGBY, Kate. *Topographies of the Sacred. The Poetics of Place in European Romanticism*. Charlottesville – London: University of Virginia Press, 2004.
- ROGER, Alain. *Art et anticipation*. Paris: Arts esthétique, 1997.
- ROGER, Alain. *Paysage et environnement: pour théorie de la dissociation*. In: LE DANTEC, Jean-Pierre, ed. *Jardins et paysages*. Paris: Éd. Larousse, 1996.
- SEEL, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- SEPÁNMAA, Yrjö. *The Beauty of Environment. A General Model for Environmental Aesthetics*. Denton – Texas: University of North Texas, 1986.
- SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. Praha: Argo, Dokořán, 2007.
- SKLENIČKA, Petr. *Základy krajinného plánování*. Praha: N. Skleničková, 2003.
- ŠPIČKA, Jiří. *Příroda jako estetický konstrukt?* In: ŠPIČKA, Jiří. *Petrarca v Provence. Údolí, město, hora*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014.

STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, PEPRNÍK, Michal, eds. *Kauza les. Environment jako estetický problém*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

TUAN, Yi-fu. *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Englewood Cliffs – New Jersey: Columbia University Press, 1974.

VOßBERG, Herbert. *Im Heiligen Rom, Luthers Reiseindrücke 1510-1511*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1966.

elektronické zdroje

<https://en.wikipedia.org/wiki/Landscape> (dostupné k 30. 9. 2015)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Landschaft> (dostupné k 30. 9. 2015)

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Krajina> (dostupné k 30. 9. 2015)

<http://www.mzp.cz/www/platnalegislativa.nsf> (dostupné k 12. 11. 2014)

<http://woerterbuchnetz.de/DWB/> (dostupné k 30. 9. 2015)

KRAJINA JAKO MASKA PŘÍRODY: ESTETIKA SUBVERZE VS. ESTETIKA KONFORMITY

ONDŘEJ DADEJÍK, VLASTIMIL ZUSKA



Obr. 1. Václav Hollar (1607–1677), *Krajina ve tvaru lidského obličeje*, datum neznámé.
© The Wenceslaus Hollar Digital Collection, University of Toronto.

V uvažování o přírodě, krajině, ochraně přírody i třeba územních plánech, stavbě komunikací a průmyslových zón se nám z pohledu estetiky naskýtají dvě zásadní otázky. Za první, co dnes je či může být předmětem estetiky krajiny, a za druhé, jakým způsobem může uvažování o estetické dimenzi krajiny prospět „ochraně jejího rázu“. Krajinou se obvykle rozumí prostor či terén, v němž dochází k více či méně problematickému prostupování přírody a lidské kultury. Napětí vycházející z polaritý těchto dvou komplexních pojmů (a toho, co reprezentují) je pak nejen jádrem našeho uvažování o estetické hodnotě krajiny, ale především, jak posléze ukážeme, konstitutivní složkou této hodnoty samotné. Lokalizace místa, které estetická hodnota zaujímá v hodnotové struktuře tak komplexního útvaru, jakým je krajina,

a místo krajiny jako esteticky hodnotového objektu v hierarchii hodnot dané společností však skýtá řadu úskalí, a vyžaduje proto několik vstupních pojmových rozlišení. Ta se týkají tří, z pozice současných estetických diskusí, ústředních pojmů – přírody, krajiny a prostředí (environmentu). Některé ze současných modelů estetického hodnocení přírody a krajiny zdůrazňují řadu potíží, které tyto tradiční termíny vyvolávají, a argumentují pro přechod k třetímu zastřešujícímu termínu prostředí. Poukážeme na nebezpečí, která s sebou tento zdánlivě nevyhnutelný posun přináší, a předložíme několik důvodů, proč je třeba tuto redeskripci – vzhledem k přírodě jako prostředí, které je domovem lidských, ale i ne-lidských životních forem – vykonávat opatrněji.

Vzestup a pád krajiny

Jak uvádí v úvodu své knihy o ideji kultury Terry Eagleton, patří předmět jeho zájmu – pojem kultury – mezi dvě nebo tři interpretačně nejsložitější slova v anglickém jazyce.¹ Jeho obvyklý protipól – pojem přírody – který je předmětem našeho zájmu, pak bývá podle Eagletona zpravidla pasován na termín nejsložitější.² Pro účely následující úvahy tedy budeme pracovat se základní opozicí: u pojmu přírody osciluje význam velmi neurčitě mezi přírodou jako absolutní sférou bytí (tedy významově v překryvu s pojmy univerzum či svět), která přesahuje dosah lidských cílů a záměrů, a přírodou jako vnímatelným a manipulovatelným prostředím kolem nás, v němž jednotlivé objekty, jejich seskupení či výseky celku vystupují na pozadí skutečně, či zdánlivě neartificiálních kontextů. Pro náš záměr se nejprve zaměříme na význam druhý, aniž bychom zcela ztratili ze zřetele ten první. *Krajinu* si totiž spojujeme výhradně s oním druhým významem pojmu přírody, a to opět v dvojím smyslu. Buď ve smyslu uměleckého žánru, krajinomalby, jenž se v rámci evropského (především) výtvarného umění osamostatňuje v průběhu sedmnáctého století, nebo tímto termínem odkazujeme k samotnému terénu, v němž, jak bylo řečeno, dochází k vzájemnému pronikání přírodních a kulturních elementů.

1 EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Brno: Host, 2001, s. 9.

2 Tamtéž.

Rovněž u pojmu krajiny se nejprve zaměříme na druhý význam, aniž bychom jej zbavili vazby k významu prvnímu.

Jedná-li se o krajinu jako místo, v němž žijeme nebo do něhož přicházíme, je jeho artefaktualita či „umělost“ faktem, který dnes není třeba, zvláště ve středoevropských podmínkách, rozsáhle dokládat. Zdá se, že příroda jako rámec umožňující vnímat cokoli v něm obsažené jako přírodní, nedotčené lidským vlivem, byla ze zde tematizovaného pojmu krajiny prakticky vyloučena. Jednotlivé přírodní objekty či celky se zdají být prostřednictvím kulturně vázaného rámce krajiny nenávratně „kultivovány“. Nedávný objev lidmi nedotčeného území na Nové Guiney, žurnalisty promptně označený za „ráj“, tedy něco (lidmi) neposkvrněného, dosvědčuje nostalgii po prvotní, nekrajinné přírodě, zdroji nečekaného, překvapivého, chaotického a přirozeného. Dokládá nostalgii po všeobklopujícím přirozeném či přírodním prostoru, který se dnes stále více proměňuje v ostrůvky rezervací *uvnitř* prostoru lidského či kulturního. Tato transformace lidského životního prostředí vyžaduje podle některých autorů rozsáhlé konceptuální revize (měli bychom například mluvit spíše o *humanscape* nežli o *landscape*).³ Z hlediska současných estetických zkoumání je tento problém prvním z hybných motivů tzv. redeskripce *přírody* v prostředí (*environment*) a bývá považován dokonce za součást nástupu nového paradigmatu – paradigmatu, jehož projevem je mj. relativně nové, čile se rozvíjející odvětví estetiky prostředí, resp. environmentální estetiky.⁴ Příroda, považovaná v případech předchozích paradigmat v různém smyslu za neredukovatelný, bytostně přítomný vnějšek lidského světa, je tímto vtahována dovnitř a jejím interpretačním rámcem se stává svět primárně lidských záměrů a cílů. Přírodní objekty či celky tvořené těmito objekty jsou pak uvažovány pouze jako jeden z hodnotných aspektů environmentálního komplexu, jenž zasluhuje naší ochrany, zpravidla formou jeho konzervace či jeho (člověkem) řízeného rozvoje.

Na našem vlastním používání termínu *krajina* si můžeme ověřit fakt, že jím v běžném jazyce primárně míníme samotné prostředí, a to

3 BERLEANT, Arnold. *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*. Lawrence: University Press of Kansas, 1997, s. 8.

4 Srov. BERLEANT, Arnold. The Environment as an Aesthetic Paradigm. *Mutual Connections and Inspirations. Dialectics and Humanism*, 1988, 15 (1–2), s. 95–106.

většinou prostředí, v němž stále převažují přírodní prvky nad kulturními. V tomto ohledu výše zmíněné změny dokonávají vyprázdňování termínu *krajina* v tomto významu, což ostatně ukazuje i jeho rostoucí aplikovatelnost na zjevně *nepřírodní* oblasti (městská krajina, průmyslová krajina apod.). Kde se však vynořil tento termín a proč jej tak nostalgicky spojujeme s onou převahou přírodních elementů?

Z tohoto hlediska je třeba zdůraznit, že v novověkých dějinách se významové ohnisko pojmu krajiny postupně přesunuje z krajiny ve smyslu historicky vzniklé formy pojmání (resp. nahlížení) a reprezentace onoho rozmanitého *přírodního vnějšku*, za jejíž vrchol je považováno osmnácté a především devatenácté století, právě na (původně přírodní) prostředí či terén samotný. Podle jedné ze současných tezí, jak uvádí William J. T. Mitchell, skomírá v současnosti krajina v onom prvním smyslu, tj. jako nástroj (umělecké) interpretace, na okraji zájmu jak tvůrců, tak diváků,⁵ zatímco krajina ve významu druhém – krajina jako nástroj i téma přímého zasahování a manipulace s lidským, ale i ne-lidským prostředím – se stala jedním z hlavních témat nejen umělců, ale nakonec i filozofů a environmentálních teoretiků.

Vrátíme-li se nyní na začátek našeho textu, je třeba se ptát, jakým způsobem může být estetika krajiny, resp. uvažování o estetické dimenzi krajiny, součástí takto modifikovaného, ambivalentního pojmu (krajina). Základním předpokladem jakéhokoli řešení daného problému se ukazuje být reflexe tohoto posunu, posunu od člověkem vytvořeného způsobu *jak* pohlížet na přírodní prostředí, v němž žije, k projekci a posléze finální identifikaci tohoto způsobu „vidění jako“ s prostředím samotným. Tento přesun od, řečeno poetologicky, synekdochy k celku, který původně znamenala, současně indikuje překrytí původního významu pojmu *příroda*, velkého celku celkem menším, *krajinou*, a tím i pokračující vytěšňování původnějšího „přírodního rámce“.⁶

Zmínili jsme, že klíčovým bodem odpovědi na naše výchozí otázky bude protikladný vztah přírodního a kulturního – přesněji řečeno

5 MITCHELL, William John Thomas. Imperial Landscape. In: týž, ed. *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 5.

6 Srov. SCHELER, Max. *Místo člověka v kosmu*. Praha: Akademia, 1968, s. 105.

přírodního a artefaktuálního. Z pozice hlavního proudu environmentální estetiky zřetelně dochází k neutralizaci protikladnosti tohoto vztahu zdánlivě nevyhnutelným nadřazením artefaktuálního pólu na základě vlivu dlouhodobého přímého utváření prostoru, v němž člověk žije. Tento proces je nevratný a argumenty zpochybňující dobře míněnou snahu o ochranu, resp. resuscitaci jakéhosi „původního“ či „přírozeného“ stavu krajiny, tedy i v ní zahrnutého vztahu mezi přírodním a kulturním, se zdají být přesvědčivé.⁷ Vezmeme-li však vážně výše naznačenou ambivalenci pojmu krajiny, jeví se celá situace mnohem složitější. Nejen člověkem obývaná a v různé míře kultivovaná krajina, ale i ta nejpanenštější příroda je v posledku člověkem interpretovaná, a to, dodejme, právě na pozadí zavedených představ, koncepcí, pojetí krajiny. Jinými slovy, nejen naše představy o ideální podobě krajiny, ale sama naše schopnost vztahovat se k okolnímu prostředí jako ke krajině, jsou vázány určitými ustavenými kódy kultury, do níž patříme. K této konceptualizaci kulturní krajiny nesporně přispělo umění, zejména výtvarné (v současnosti dokumentární filmy o přírodě, prospekty cestovních kancelář, pohlednice apod.), které vtiskuje vnímatelům tzv. přírodního krásna jistou ideologii, tj. způsoby vnímání a hodnocení, jejichž implantaci do privátní, osobnostní sféry vlastní subjektivity si člověk neuvědomuje. Posun od přírody ke kulturní krajině, resp. životnímu prostředí či prostředí (*environmentu*), a paralelní konceptuální posun od *estetiky přírody* k *environmentální estetice* signalizuje změnu chápání „místa člověka v kosmu“ (řečeno s Maxem Schelerem)⁸ od člověka jako nenadřazené, organické součásti přírody v onom prvním, prozatím upozaděném smyslu, uvedeném výše, k člověku, jemuž příroda zredukovaná na krajinu slouží jako jeho životní prostředí a pro kterého existence jakéhokoli přírodního elementu, jenž je nezávislý, či se dokonce vzpírá zájmům obsaženým v historicky a lokálně vázané koncepci krajiny, pozbývá jakékoli vykazatelné hodnoty. Zároveň je třeba zdůraznit, že estetická vnímavost k okolí byla historicky posilována rozšiřujícím se vyvázáním ze vztahu ke krajině jakožto výhradního původce životních zdrojů. Estetická tematizace

7 Srov. STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005, s. 58.

8 SCHELER, Max. *Místo člověka v kosmu*. Praha: Akademia, 1968, s. 105.

krajiny podstatným způsobem souvisí s proměnou sebeobstarávajících aktivit člověka, resp. se vznikem určitých nových společenských vrstev, industrializací a následnou řadou socio-ekonomických změn. Jak píše Denis Cosgrove, krajina upřednostňující pohled, zrak, začala jako reprezentace prostoru, aby se postupně „stala technickým označením materiálních prostorů samotných, k nimž bylo odkazováno jako ke krajinám a které byly nazírány se stejně distancovaným a esteticky vnímavým okem, jež bylo cvičeno nejprve při oceňování výtvarných děl a map. Krajina je viděna, ať už v rámci malířského díla, či komponována v hranicích určených mapou, nebo nahlížena z význačného místa jako scénérie“.⁹

Začíná před námi vystupovat zajímavý paradox. Schopnost vidět přírodu jako takovou, tzn. jako téma či předmět našeho pohledu, a nikoli pouze jako pozadí nebo dekoraci, je v rámci naší evropské kultury „paradigmaticky“ spojována až s vynořením se krajiny, a to nejen jako schopnosti vnímat a zobrazovat přírodu v širokém sjednoceném záběru, ale především jako schopnosti pociťovat toto vnímání s objektivizovanou libostí, přesněji řečeno, pociťovat ji jako hodnotnou samu o sobě. Dnes však vypadá situace naprosto opačně. Zdá se, že málokterý lidský vynález nám zabraňuje vnímat přírodu jako *přírodu* tolik jako *krajina*, a pokud platí výše naznačené poukazy k instrumentální či ideologické zatíženosti každého pojetí pojmu krajiny, jeví se ona bezprostředně a na jakémkoli zájmu nebo účelu nezávislá hodnota takového vnímání (ať už ji nazýváme krásou, malebností, vznešeností nebo hodnotou estetickou) krajně podezřele.

Nepodaří-li se nám obecně prokázat místo a funkci hodnoty, kterou zdánlivě naivně či nostalgicky přisuzujeme bez přímého vztahu ke kontextu našich záměrů a cílů krajinám, v nichž žijeme a do nichž přicházíme – krajinám jako celkům, v nichž dochází k fúzi expandujících kulturních elementů s fragmenty vytěsněného, nepřítomného celku přírody – nacházíme mnoho důvodů, proč poněkud zastaralý slovník autonomního „přírodního krásna“ vnímaného „pro ně samotné“ opustit.

⁹ COSGROVE, Denis. Landscape and Landschaft. *German Historical Institute Bulletin*, 2004, (35), s. 60.

Krajina a idea nezainteresovanosti

Prvním ze dvou hlavních argumentů pro konečné završení přepisu problematické pojmové dvojice *krajina/příroda* termínem adekvátnějším (*prostředí, environment*) byl fakt, že se příroda změnila v antropocentrické životní prostředí, jehož hodnocení, včetně estetického, je determinováno kulturními vzorci (spoluvytvářenými reprezentujícím uměním), tedy sociálním, nikoli přírodním rámcem.¹⁰ Pokud jde o oprávněnost prosazující se redeskripce pojmu přírody na pojem prostředí, pak je výše uvedený důvod, tzn. dříve nepředstavitelná míra obsaženosti a invaze člověka do přírodního prostředí, dostatečně evidentní. Co již tak evidentní není, je s tím spojená proklamovaná renesance zájmu o *přírodní* krásno, případně vznešeno (či nejobecněji estetično) a jeho pozitivní vliv na ochranu či respekt ke krajinné přírodě spolu s teoretickou rehabilitací tohoto pole zkoumání. Ohlašovaná změna paradigmatu má totiž i svou druhou část, spočívající v inovaci tradičního (formalistického) aparátu filozofické estetiky, která měla zásadním způsobem přispět k prolomení neadekvátní fixace na určité preferované typy prostředí.¹¹

Než se budeme zabývat touto stranou problému, pokusme se shrnout, co přináší přepis estetických kvalit přírody vnímaných v určující míře skrze kulturně vázané koncepce krajiny na estetické vlastnosti či estetickou hodnotu prostředí? Především se eliminuje iritující napětí obsažené v pojmové dvojici *příroda/krajina* – pojem *prostředí* sice stejně jako pojem krajiny zahrnuje přírodní i kulturní elementy, je však do značné míry zbaven víceznačnosti. Laicky bychom asi řekli, že výraz životní prostředí zahrnuje „kulturní i přírodní krajinu“, čímž

¹⁰ Odkazujeme zde na rozlišení Erwinga Goffmana. GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis*. New York: Harper & Row, 1974. V přírodním rámci neboli schématu interpretace identifikujeme události a situace jako neřízené, nezáměrné, neorientované, v sociálním rámci jako cílené, řízené záměrem a inteligencí. Vidíme, že i přírodní primární rámec je rámcem, schématem, v němž probíhá konstituce prostředí i jednotlivých objektů, při jejichž percepci a kategorizaci slovy kognitivní psychologie „generalizujeme objekt a partikularizujeme schéma“.

¹¹ Srov. CARLSON, Allen. *Environmental Aesthetics*. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver, eds. *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge: London, 2001, s. 427 nebo CARLSON, Allen. *Appreciating Art and Appreciating Nature*. In: KEMAL, Salim, GASKELL, Ivan, eds. *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 199–227.

bychom ovšem exemplifikovali rozporuplnost naznačenou výše – spojení *kulturní krajina* je z tohoto hlediska pleonasmem, zatímco *přírodní krajina* je přísně vzato protimluv, neboť krajinu tvoří (ať už přímým zásahem nebo pouhým zaměřením pozornosti) vždy také člověk. Až potud řeší diskutovaný přepis mnohé: zbavuje nás naivity spočívající v nereflektovaném přesvědčení, podle něhož „v krajině“ vnímáme (a odvozeně chráníme či restaurujeme) původní přírodní prostředí. Souběžně s tímto vystřízlivěním bychom si ale měli uvědomit, že tímto posunem stvrzujeme naši zoufale bezvýchodnou zapuštěnost ve světě námi stvořených, prefigurovaných významů a hodnot, v němž zůstává vše skutečně *přírodní* coby radikálně *jiné* vytěsněno v onom nevnímatelném rezervoáru přírodního vnějšku. Ten se však, máje povahu blízkou abstraktům jako je *universum* či *svět*, tedy neohraničeným, nestrukturovatelným horizontům, nemůže stát *estetickým objektem*. Tvrzení, podle nichž konceptuální redeskripce, které zde popisujeme, umožňují rehabilitaci přírodního krásna nebo estetické dimenze přírody, se proto zdají být od počátku problematická.

Nicméně se tím dostáváme ke druhému ze dvou hlavních argumentů předkládaných zastánci tzv. environmentálního modelu. Renesance přírodní a krajinné estetiky je kladena do přímé, či dokonce příčinné souvislosti s dalším hybným momentem diskutované změny paradigmatu, a to s překonáním formalismu ve smyslu tradiční doktríny vymezující pole filozofické estetiky od jejího vzniku na konci osmnáctého století. Environmentální estetika sleduje svůj původ až k jedné z historicky významných konceptuálních syntéz, za jejíž klíčový pojem je považována nezainteresovanost. Právě díky této syntéze se měla paradigmatickým objektem (veškerého) estetického oceňování a posuzování stát podle diskutované verze environmentální estetiky krajina, resp. její formální, malebné (*picturesque*) kvality. „Spojení pojmu nezainteresovanosti a fascinace přírodou v osmnáctém století vyústilo ve velmi bohatou tradici oceňování krajiny,“ píše jeden z hlavních průkopníků environmentální estetiky Allen Carlson.¹² Upřednostnění nezainteresovaného estetického postoje mělo

¹² CARLSON, Allen. Environmental Aesthetics. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver, eds. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2001, s. 423.

umožnit vyvázání pozornosti z praktických, kognitivních, ale také osobních či emocionálních souvislostí žitého prostředí. To podle Carlsona na jedné straně vyvolalo bohatou tradici estetického osvojování si nejrozumnějších typů *krajiny* (od krásné, malebné až po dramatickou, dramaticky „rozervanou“ či vznešenou), zároveň se tím však měla institucionalizovat bariéra mezi distancovaným divákem a estetickým potenciálem prostředí, dalece přesahujícím ocenění „obrazových kvalit, zahrnujících smyslově vnímatelný povrch a formální kompozici“.¹³ Spolu s dalšími faktory, zahrnujícími změnu paradigmatického objektu estetického prožitku, jímž se záhy stává umělecké dílo, a zmíněnou, stále radikálnější artefaktualizací přírodního prostředí, měl zájem o krajinu jako estetický objekt upadat a estetika krajiny měla postupně degradovat v normativní disciplínu, preferující výhradně ten typ krajiny, jenž vyhovuje nezainteresované, formalistické percepci, tzn. disciplínu preferující „velkolepé scenérie, jež mohou být snadno komponovány tak, aby zvyšovaly své obrazové, smyslové a formální kvality“.¹⁴

Povšimněme si, že tento příběh předkládaný z hlediska Carlsonova environmentálního modelu nepřímo potvrzuje (nicméně nereflektuje, a tudíž ani nevysvětluje) naši analýzu ambivalence skryté v pojmu krajiny: na jedné straně souvisí „fascinace přírodou“ nějakým závažným způsobem s vyvázáním vnímaného přírodního prostředí z kontextu jeho potenciálního praktického využití a s otevřením se horizontu ocenitelných estetických kvalit přírodního prostředí (a tedy i se vzestupem krajiny jako estetického objektu a posléze i jako pojmu); na straně druhé se ze *stejného důvodu* rejstřík ocenitelných kvalit zužuje či redukuje pouze na jeden z typů krajiny, což vede i k úpadku hodnoty, která je krajině i přírodě v ní přisuzována.

Domníváme se, že pokud by byl dostatečně reflektován fakt, že náš pohled je vždy již předem zatížen ustavenými určitými percepčními schématy (jakými jsou například různé koncepce krajiny), potom by nemohla být preference *jakéhokoli* určitého typu v naznačeném smyslu selekce určitých, normativně daných vlastností vnímaného

13 Tamtéž.

14 Tamtéž, s. 424.

prostředí identifikována jako případ *nezajímavé* percepce. Taková percepce je totiž z definice zajímavá, a to právě svou determinující vázaností k určitému typu či „žánru“ krajiny. Situace je ještě poněkud komplikovanější, protože jistá míra zajímavosti může fungovat i v rámci nadřazené nezajímavosti estetického postoje – totiž ve snaze hledat soulad se sdílenou estetickou normou neboli soulad s převažujícím sociálním vkusem, a dospívat tak ke „kráse“ například ve významu pražského strukturalismu. Takový zájem vede k utvrzování validity již zažitých a provedených estetických soudů a omezuje až znemožňuje kantovskou „svobodnou hru duševních mohutností“, moderněji řečeno, zabraňuje možnosti rozšiřování estetického zkušenostního horizontu příslušného vnímatele. Takový vhled by mohl nejen zabránit chybné lokalizaci faktoru vytvářejícího problém, ale mohl by vést k položení důležité otázky, zdali pojem, jenž umožnil „vytvoření prostoru“¹⁵ pro vnímání a oceňování dříve nehodnotných či záporně hodnocených prostředí, neskýtá nějaké další možnosti.

Odhlédneme-li od značných problémů, jež jsou spojeny s funkčním pojetím centrálního pojmu prostředí (*environment*), které jsou srovnatelné s problémy spojenými s pojmy, které jím mají být reinterpretovány (příroda, krajina),¹⁶ jak tedy zní návrh hlavních představitelů environmentální estetiky? Čím by měla být vyčerpaná idea nezajímavosti nahrazena? Nahrazena by měla být „novým paradigmatem“, pro které je charakteristická „emocionálně a kognitivně bohatá účast (*engagement*) na kulturním artefaktu, jenž je *záměrně* vytvářen projektujícím intelektem, poučeným jak umělecko-historickou

¹⁵ Tamtéž, s. 423.

¹⁶ Srov. COOPER, David Edward. The Idea of Environment. In: COOPER, David Edward, PALMER, Joy A., eds. *The Environment in Question*. London – New York: Routledge, 1992, s. 163–178. DOWER, Nigel. The Idea of Environment. In: ATFIELD, Robin, BELSEY, Andrew, eds. *Philosophy and the Environment*. Royal Institute of Philosophy, Supp. 36, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s. 143–156. Detailnějším zkoumáním možností, které pro environmentální estetiku skýtá pojem „prostředí“, se zabýváme v následujících studiích. Srov. DADEJÍK, Ondřej. Prostor a prostředí: O aktualitě Patočkova pojetí zkušenosti prostoru. *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica*, 2013, VI, s. 71–88; DADEJÍK, Ondřej. Distance and Immersion: Phenomenological Aesthetics and the Question of A ‚Paradigm Shift‘. *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica*, 2014, VII, s. 31–46.

tradicí, tak i praxí umělecké kritiky – a zároveň je hluboce zakotven v komplexním a mnohotvárném světě”.¹⁷ Výstižnější shrnutí současné tendence v pojmání estetických hodnot přírody i krajiny bychom vytvářeli stěží. Na základě až dosud diskutovaných problémů se však částečně odhaluje odvrácená strana těchto tendencí, která hrozí co do slov malou, ovšem co do důsledků značnou změnou akcentu. Nové paradigma by se pak již nezdálo tak atraktivní, neboť by spočívalo v *emocionální a kognitivní závislosti na kulturním artefaktu, jenž je vytvářen intelektem, o jehož nezištnosti záměrů by bylo navýsost žádoucí pochybovat, a který nás prostřednictvím systémů norem ztělesněných v umělecko-historické tradici a kritické praxi drží uzamčené v hodnotově a významově predeterminovaném světě*. Objasnění místa a hodnoty živé i neživé přírody se v obou verzích zdá být velmi sporné.

Estetika subverze versus estetika konformity

Ať už si volíme jakýkoli slovník, nezabýváme se úkolu vysvětlit, v jakém smyslu lze a proč je žádoucí odlišovat v krajině či přírodě esteticky významné či hodnotné nebo hodnotové, a tedy potenciálně hodnotné, objekty od těch méně významných – obzvlášť jsme-li si vědomi nesmazatelných kulturních a historických diferencí. Pokud jde o výše uvedené dějiny estetiky přírody předcházející vzniku environmentálního modelu, není pochyb o tom, že všechny velké estetické teorie tzv. novověku – od Hegelovy estetické teorie přes Schopenhauerovu kontemplaci platónských idejí, Nietzscheovu kritiku společenských konvencí až k autorům nejvlivnějších teorií první poloviny dvacátého století, formalistům jako Clive Bell a Roger Fry, Edwardu Bulloughovi,

¹⁷ CARLSON, Allen. Environmental Aesthetics. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver, eds. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2001, s. 425. (kurzivou vyznačili O. D., V. Z.). Podobné argumenty lze nalézt v řadě dalších prací tohoto autora, např. CARLSON, Allen. Appreciation and Natural Environment. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1977, 37 (2), s. 267–276; CARLSON, Allen. Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1981, 40 (1), s. 15–27. Takřka totožné argumentační hledisko zaujímá i představitel ve vícero ohledech příbuzného směru (*aesthetics of engagement*) Arnold Berleant, srov. BERLEANT, Arnold. The Historicity of Aesthetics I. a II. *The British Journal of Aesthetics*, 1986, 26 (2–3), s. 101–111 a s. 196–203; BERLEANT, Arnold. Beyond Disinterestedness. *The British Journal of Aesthetics*, 1994, 34 (3), s. 242–254; BERLEANT, Arnold. Re-thinking Aesthetics. *Filozofski Vestnik*, 1999, 20 (2), s. 25–33.

Romanu Ingardenovi a fenomenologické estetice, strukturalismu aj. – sdílejí přes odlišná filozofická východiska návaznost na Kantovo založení estetického soudu jako „nezainteresovaného zalíbení“. V rámci těchto koncepcí se skutečně můžeme setkat s nejrůznějšími variantami estetické zkušenosti či percepce, která je definována tím, že je prožívána či vykonávána „pro ni samu“ (*for its own sake*).

Zároveň není zásadního sporu o tom, že se paralelně s touto spojující linií filozofické estetiky interiorizuje (přibližně od osmnáctého století) v západní tradici onen dříve neredukovatelný vnějšek přírody a jemu odpovídající princip nápodoby (*mimésis*) plně do sféry člověka jako producenta (esteticky hodnotných) artefaktů, a to prostřednictvím „zastřešujících“ pojmů génia, exprese apod. Hlavním a později výhradním zdrojem a prostorem pro rozvíjení lidské imaginace se stává estetický prožitek spojený s uměním, zatímco estetické prožitky spojené s přírodními objekty se na vyšší úroveň dostávají pouze tehdy, jestliže na jejich uchopování participuje ona uměním poučená imaginace. Přírodní krásno se až na některé výjimky opravdu stává, obzvláště s nástupem modernistické senzibility počátku dvacátého století, němou zásobárnou druhořadých estetických prožitků, a nikoli vzorem, jenž má být co nejvěrněji napodobován. Jak se ostatně uvádí v *Oxfordském slovníku umění* (1970): „Poté co se umění stáhlo z přírody, pouze sváteční krajináři (*Sunday Painters*) stále zaznamenávají v Rousseauových stopách svůj pohled s intencí věrohodnosti.“¹⁸

Neaspirujeme zde na vysvětlení tohoto velmi komplikovaného a mnohoznačného procesu, pouze bychom rádi poukázali na fakt, že postulování příčinné souvislosti mezi pojmem nezainteresovaného zalíbení (či z něj odvozenými pojmy estetického postoje, prožitku či distance) a degradací přírodního krásna v devatenáctém a dvacátém století je do značné míry sporné. Pokud jedním hlasem tvrdíme, že „pojem nezainteresovanosti ve *spojení* s fascinací přírodou v osmnáctém století“ vedl k „bohaté tradici oceňování krajiny“, a zároveň prohlašujeme, že uplatnění tohoto pojmu ve filozofické estetice vedlo jak

¹⁸ OSBORNE, Harold, ed. *The Oxford Companion to Art*. Oxford: Clarendon Press, 1970, s. 640. Na tento fakt upozorňuje již W. J. T. Mitchell. Srov. MITCHELL, William John Thomas. Imperial Landscape. In: týž., ed. *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 12.

k úpadku fascinace přírodou, tak i k zásadnímu omezení rejstříku esteticky ocenitelných krajin,¹⁹ používáme více či méně podložené historické fakty, ale pravděpodobně vytváříme špatné souvislosti. Jinými slovy vyprávíme nepříliš koherentní či smysluplný příběh.

Jestliže akceptujeme rozlišení učiněná u pojmů přírody a krajiny na začátku tohoto textu (včetně naznačených konsekvencí), můžeme se pokusit navrhnout jinou variantu tohoto příběhu. Především se zdá být těžko zpochybnitelné – vezmeme-li v potaz argumenty filozofických směrů dvacátého století od filozofického pragmatismu a post-analytické filozofie přes filozofickou hermeneutiku až k post-strukturalismu – že je svět (a tedy i příroda v obou významech) vždy světem pro nás, a tudíž více či méně interpretovaným světem. Evidenci o tom, že by tomu kdy bylo jinak, postrádáme. Smysluplnost tohoto světa drží pohromadě právě skrze onu síť prefigurovaných významů, norem a hodnot. Tato symbolická „prostředkovanost“ nás s tímto světem spojuje a zároveň je bariérou mezi ním a námi – řečeno s Nelsonem Goodmanem – máme k dispozici pouze *verze* světa, nikoli svět sám. Tento fakt však nemá pouze svou negativní stránku, tj. omezenost našeho poznání, nýbrž zakládá možnost vytváření verzí nových, a tedy i posun a proměnu světa tak, jak jej vnímáme či jak mu rozumíme. Historicky i transkulturně nikoli ojedinělé vynoření se pojmu krajiny v západoevropské myšlenkové tradici je všeobecně spojováno mj. právě s takovouto novou komplexní (tzn. výtvarnou, literární aj.) verzí interpretace přírodního vnějšku. Její masivní přijetí a identifikace s tímto vnějškem, nemluvě o jeho následné fyzické transformaci, je faktem, jenž má nesporně mnohé negativní důsledky. Zároveň tento fakt neruší, i když výrazně ztěžuje, tvorbu dalších alternativních verzí či konfigurací. Promítneme-li si základní body výše uvedené „environmentální“ varianty příběhu do tohoto procesu, který by bylo možné přiblížit Ricoeurovým triadickým pojetím *mimésis*, složeným z fází – *prefigurace*, *konfigurace* a *transfigurace*,²⁰ zmíněná problematická místa mizí.

19 CARLSON, Allen. Environmental Aesthetics. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver, eds. *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge: London, 2001, s. 427.

20 Srov. RICOEUR, Paul. *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. New York –

Vzestup žánru krajinomalby spojený s „objevem“ nového způsobu vnímání, jenž bývá často interpretován, jak dokládá W. J. T. Mitchell, jako osvobození *přírody* ze závislosti na konvenčním zobrazování, během něhož dochází k „emancipaci krajiny jako žánru v malbě“ a posléze ke sjednocení (*unification*) vnímané přírody s reprezentací krajiny, můžeme nyní pojímat jako přisvojení si či „úspěšnou aplikaci“ nového uspořádání percepčního pole a jeho rozšiřující se integraci do sítě již ustavených percepčních schémat. Z tohoto hlediska je pak možné porozumět i poněkud zkreslenému dojmu, jenž tento posun vyvolává, srovnáme-li předmoderní a naše „mnohem reálnější“ reprezentace přírody: „Zdá se, že až do nedávné doby pohlíželi lidé na přírodu jako na seskupení izolovaných objektů, aniž by spojovali stromy, řeky, hory, cesty, skály a lesy do sjednoceného výjevu (*unified scene*).“²¹

Zároveň je z tohoto hlediska nahlédnutelná i marginalizace žánru krajinomalby a částečně i s ním související degradace přírodního krásna vůbec. Ve chvíli, kdy je identifikace přírodního terénu s jeho prosadivší se reprezentací završena, je obzvlášť u avantgard dvacátého století pochopitelné ono výše popisované „stažení se z reality“, včetně vůči předchozímu revolučnímu „naturalistickému přepisu přírody“²² protikladné tendence „odchylování se od imitace coby *raison d'être* umění“, bez níž nelze podle Kennetha Clarka o vývoji krajinomalby vůbec uvažovat.²³ Původní re-prezentovaný terén, který se sám stal reprezentací, tj. souborem zavedených symbolů a forem, pozbývá smyslu – jako takřka všudypřítomný prostředek či médium kulturní výměny – reduplikovat nebo imitovat v prostředí jiném. Příklon

London: Harvester Wheatsheaf, 1991; RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha: OIKOYMENH, 2000.

21 MITCHELL, William John Thomas. Imperial Landscape. In: týž, ed. *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 12–13. Obdobný náhled však můžeme nalézt u řady dalších autorů, například u Karla Stibrala: „Pravděpodobně málokterá kultura k obdivu k estetickým hodnotám *celé* přírody a *krajiny* dospěje. [...]“, STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005, s. 10.

22 Tento termín používá W. J. T. Mitchell pro výše diskutovanou emancipaci žánru krajinomalby a její následné prolnutí se samotným viděním. Srov. MITCHELL, William John Thomas. Imperial Landscape. In: týž, ed. *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 10–18.

23 CLARK, Kenneth. *Landscape Into Art*. Harmondsworth – Middlessex: Penguin Books, 1966, s. 143.

moderního malířství k abstrakci se tak jeví spíše jako pokračování snahy o zachycení toho, co zavedeným systémům reprezentace vždy uniká, co je jakýmkoli vsazením do kontextu a podmínek prezentace vždy zároveň vyloučeno, vytěsněno vně tohoto kontextu. Důsledné zkoumání možností prezentace neprezentovatelného, tj. toho, čeho „nelze (prezentovat) žádný jeho příklad, žádný případ, dokonce ani symbol“, jak píše Jean-François Lyotard²⁴, je tedy přirozeně v protikladu s „krajinnou realitou“, tzn. viditelnou přírodou zredukovanou na krajinu, nikoli však s přírodou v našem prvním smyslu, s přírodou jako neprezentovatelným, absolutním celkem. V tuto chvíli proto před námi stojí dva hlavní úkoly, jimž věnujeme závěrečnou část. Za prvé je třeba podpořit naši variantu vyprávění a za druhé je nezbytné ukázat, jaké možnosti nám naše hledisko poskytuje pro lokalizaci estetické dimenze pojmu krajiny.

Estetická hodnota krajiny jako průnik dvou rámců

Často můžeme být svědky nadšeného referování turistů o estetickém zážitku přírodního estetična, například západu slunce v Tichomoří, které vrcholí expresemi typu „to vám byl úplný kýč“. Výrok implikuje hodnocení přírodního krásna prizmatem zkušenosti s uměním, resp. s kýčem, jako parazitem umění, který používá stejné výrazové prostředky, stejná média a znakové systémy, ovšem tak, aby působil na nižší oblasti zpracování informace, poskytoval „pravidelnou dávku emocí“, a působil tak v oblasti známých, prefabrikovaných schémat. Nejzávažnějším důsledkem takového snižování významu přírodního, přirozeného rámce ve prospěch rámce sociálního či socio-kulturního je fakt, že přináší recipientovi uspokojení, spočívající ve snadném a spolehlivém stvrzení jeho kompetencí, a tedy i identity.

Dodejme, že příroda nemůže být kýčem, tedy záměrným artefaktem, využívajícím fragmenty (uměleckých děl) a prefabrikáty, které opakovaně „zabírají“ v evokaci sentimentu, levného dojmání se apod. Přírodní estetično, vnímané a hodnocené v sociálním rámci, ztrácí to podstatné, co může přinést k rozvoji, obohacení subjektivity

24 LYOTARD, Jean-François. Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné. In: *týž. Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann & synové, 2002, s. 64.

v širším slova smyslu (jednotlivce i society). Přírodní estetično jako rezervoár potenciální zkušenosti jiného, nového (kdy nové neznamená jen cosi nového „tam venku“, ale z principu estetického prožitku i nového v nás jako vnímatelích), překvapivého, zkušenosti na hraně chaosu, může naplňovat tento potenciál takřka výhradně při přijetí přírodního rámce vnímání a interpretace. V čem však spočívá toto přijetí přírodního rámce a je taková radikální změna hlediska s vědomím prosazující se „paninterpretizace“ přírody vůbec možná?

Připomeňme klasickou studii představitele českého strukturalismu Jana Mukařovského, v níž analyzuje interpretační aktivity vnímatele uměleckého díla, který veškeré prvky, které se mu daří sjednocovat, chápe jako záměrné, intencionální z hlediska implikovaného tvůrce, a ty prvky či faktory, které se sjednocení vzpírají, brání se mu, chápe jako nezáměrné, rušivé.²⁵ Kýč rušivé prvky prakticky postrádá. Konsekventně s touto analýzou – Mukařovský se až na okrajové poznámky přírodnímu krásnu nevěnoval – přírodní estetično, chápané v sociálním rámci, tedy rámci implikujícím záměrnost, nenaplňuje potenciál svého působení a funguje buď jako málo komplexní, nedostatečně dramatické či prostě nepůsobivé, nebo se sbližuje, jako ve výše uvedeném příkladě, s kýčovitostí či pouhou malebností, turistickou atraktivitou.

Paralelní s rozlišením záměrnost–nezáměrnost je distinkce referenční–non-referenční, často sloužící estetikům pro odlišení uměleckého a přírodního estetična. Umělecké dílo, umělecký znak vždy k něčemu odkazuje, k něčemu referuje, něco zastupuje ze své povahy znakové struktury. Malířský akt například zobrazuje ženské tělo, tedy odkazuje k (ženské) tělesnosti, mnohdy zcela konkrétně (*Zuzana v lázni*, *Nahá Maja* apod.). Přírodní útvary v přírodním rámci interpretace nezastupují v tomto smyslu nic. Jistěže mohou fungovat jako znaky – exemplifikují „práci“ erozních činitelů, jsou svědectvím (indexy) geologických procesů apod. a rozpoznání těchto referentů se může podílet na estetické recepci.²⁶ Nereferují však, jak bylo řečeno,

25 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: týž. *Studie I*. Brno: Host, Strukturalistická knihovna, 2000, s. 353–388.

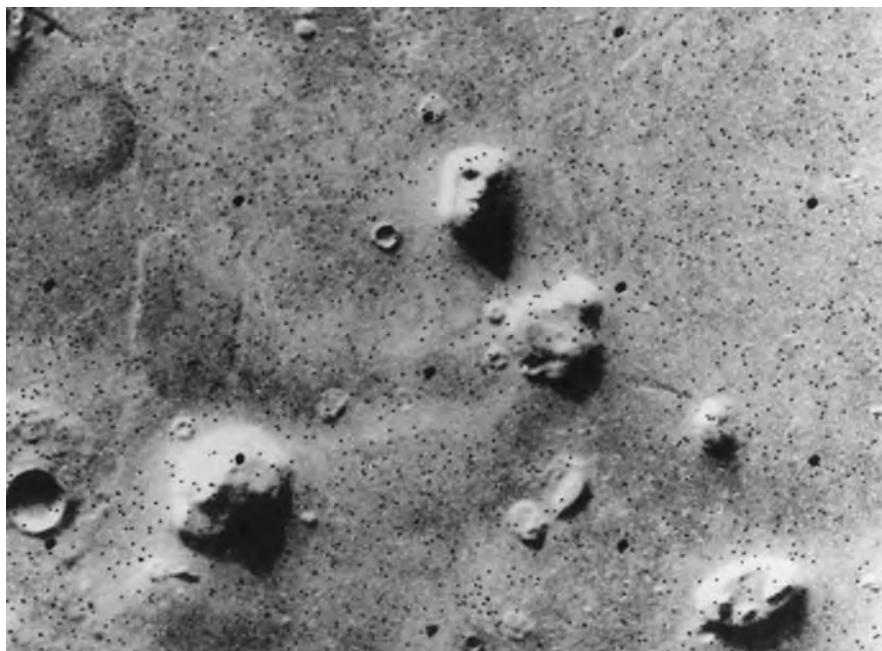
26 Rozhodující vliv na tuto stránku estetického vnímání přírody mají přírodní vědy (geologie, pedologie, botanika, zoologie, ekologie aj.). Tomuto aspektu, v němž lze

způsobem záměrných znakových struktur, tedy textů. Je-li proto na úpatí skalního útvaru v Adršpašsko-teplických skalách umístěna šipka s nápisem „Hlava paní starostky“, divák je tlačěn k přijetí sociálního rámce, k interpretaci útvaru prizmatem zkušenosti s uměním, se společensky sdílenou encyklopedií znakových kulturních jednotek a přírodní estetičností ve vlastním slova smyslu se ocitá mimo jeho horizont.²⁷ Jeho recepcí se omezí na rozpoznání povrchní a nahodilé podobnosti s jemu známým typem a u toho skončí. Bohatý potenciál estetických kvalit a rezultujících hodnot přírodního estetičného zůstává nevyužit.

Stejně tak malebná kulturní krajina skýtá mimo jiné pocit bezpečí, jistoty chápání prezentovaného řádu, ontologickou jistotu. Fragmenty pohlceného celku přírody, ať už se jedná o jednotlivé organismy, jejich společenství nebo jakkoli člověkem narušené prostředí, v němž žijí, naopak přinášejí evidenci o dějích, strukturujících a strukturovaných procesech, zcela nezávislých na záměrech a cílech lidského snažení. Jsou trvalými příležitostmi jak k reflexi toho, že námi stvořený a interpretovaný svět není jediný ani nejlepší možný, tak k možnému imaginativnímu posunu našeho pohledu. Bez potlačení referenční funkce, které je nakonec klíčovým bodem i v oblasti umělecké tvorby, je vytvoření takového odstupu těžko představitelné. Potlačení zájmů často nereflektovaně projektovaných skrze ustavené primární kódy dané kultury, vyvolané fascinací přírodními objekty narušujícími celistvost našich idealizovaných představ o krajině, může vést ke zkušenosti pohybu na hraně chaosu (chaosu vzniklého průnikem dvou řádů), tedy prožitku jinakosti, novosti, otřesení zažitého (včetně sebe-obrazu vnímatele), a možnosti výstupu z rámce prefabrikovaných stavebních jednotek zkušenosti.

rozeznat tzv. „narrativní dimenzi estetické zkušenosti přírody“, se podrobně věnujeme ve studii DADEJÍK, Ondřej, ZUSKA, Vlastimil. Více než příběh. Dvojdimenzi onální estetika lesa. In: STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, PEPRNÍK, Michal, eds. *Kauza les. Environment jako estetický problém*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2010, s. 163–205.

27 V tomto ohledu následujeme rozlišení Cheryl Fosterové mezi tzv. „narrativní a ambientní dimenzí estetické zkušenosti přírody“. Srov. FOSTER, Cheryl. Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1998, 56 (2), s. 127–137.



Obr. 2 „Tvář na Marsu“, neboli část oblasti *Cydonia* na planetě Mars mezi krátery *Arandas* a *Bamberg*, zaznamenaná družicí *Viking 1* 25. července 1976. Zdroj Wikimedia Commons.

Estetickou hodnotu krajiny bychom proto mohli situovat, jak jsme přislíbili na počátku, na hranici průniku dvou rámců, se snahou zachovat a chránit roztříštěný přírodní rámec v nastíněném smyslu před tlakem kulturně-sociálního rámce jako schématu či paradigma-tu interpretace ve prospěch narušování prefabrikovaných a očekáva-telných zážitků, hodnot, emocí i (sebe)poznání. Lze z toho odvodit, že optimální polohou v péči o to, co můžeme nazývat krajinou, nebo prostředím, je umožnění „dialogu“ mezi dvěma rámci, mezi přírodou a krajinou (nebo chceme-li mezi přírodou a prostředím), což impli-kuje schopnost určitou část životního prostředí „nechat být“. K této formě pokory, oslabení úzce chápaného antropocentrického postoje pak může přispět zkušenost přírodního estetična v jeho adekvátní re-cepce.²⁸

²⁸ Tato kapitola je rozšířenou verzí studie, která vyšla původně v časopise *Estetika*:

LITERATURA

- BERLEANT, Arnold. The Environment as an Aesthetic Paradigm. Mutual Connections and Inspirations. *Dialectics and Humanism*, 1988, 15 (1–2), s. 95–106.
- BERLEANT, Arnold. The Historicity of Aesthetics I. a II. *The British Journal of Aesthetics*, 1986, 26, (2), s. 101–111, (3), s. 195–203.
- BERLEANT, Arnold. Beyond Disinterestedness. *The British Journal of Aesthetics*, 1994, 34 (3), s. 131–143.
- BERLEANT, Arnold. *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*. Lawrence: University Press of Kansas, 1997.
- BERLEANT, Arnold. Re-thinking Aesthetics. *Filozofski Vestnik*, 1999, 20 (2), s. 25–33.
- CARLSON, Allen. Appreciation and Natural Environment. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1977, 37 (2), s. 267–276.
- CARLSON, Allen. Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1981, 40 (1), s. 15–27, s. 101–111 a s. 196–203.
- CARLSON, Allen. Appreciating Art and Appreciating Nature. In: KEMAL, Salim, GASKELL, Ivan, eds. *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 199–227.
- CARLSON, Allen. Environmental Aesthetics. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver, eds. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2001, s. 423–436.
- CLARK, Kenneth. *Landscape Into Art*. Harmondsworth – Middlessex: Penguin Books, 1966.
- COOPER, David Edward. The Idea of Environment. In: COOPER, David Edward, PALMER, Joy A, eds. *The Environment in Question*. London – New York: Routledge: London and New York, 1992, s. 163–178.
- COSGROVE, Denis. Landscape and Landschaft. *German Historical Institute Bulletin*, 2004, (35), s. 57–71.
- DADEJÍK, Ondřej. Distance and Immersion: Phenomenological Aesthetics and the Question of A ‚Paradigm Shift‘, *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica*, 2014, VII, s. 31–46.
- DADEJÍK, Ondřej. Prostor a prostředí: O aktualitě Patočkovy pojetí zkušenosti prostoru. *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 1 / Studia Aesthetica*, 2013, VI, s. 71–88.

The Central European Journal of Aesthetics, 2007, 44 (1–4), s. 28–44. V časopisecké verzi byla studie podpořena grantovým projektem *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu – historie a současnost*, GAČR č. 408/06/0950. Rádi bychom poděkovali recenzentovi knižní verze a editorům celé knihy za inspirativní připomínky.

- DADEJÍK, Ondřej, ZUSKA, Vlastimil. Více než příběh. Dvojdimenzionální estetika lesa. In: STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, PEPRNÍK, Michal, eds. *Kauza les. Environment jako estetický problém*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2010, s. 163–205.
- DOWER, Nigel. The Idea of Environment. In: ATTFIELD, Robin, BELSEY, Andrew, eds. *Philosophy and the Environment*. Royal Institute of Philosophy, Supp. 36. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s. 143–156.
- EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Brno: Host, 2001.
- FOSTER, Cheryl. Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1998, 56 (2), s. 127–137.
- GOFFMAN, Erwing. *Frame Analysis*. New York: Harper & Row, 1974.
- LYOTARD, Jean-François. Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné. In: LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*, Praha: Hermann & synové, 2002, s. 55–68.
- MITCHELL, William John Thomas. Imperial Landscape. In: MITCHELL, William John Thomas, ed. *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 5–34.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, Strukturalistická knihovna, 2000, s. 353–388.
- OSBORNE, Harold, ed. *The Oxford Companion to Art*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- RICOEUR, Paul. *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. New York – London: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha: OIKOYMENH, 2000.
- SCHELER, Max. *Místo člověka v kosmu*. Praha: Akademia, 1968.
- STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005.

PŘÍRODA – MASKA KRAJINY

TEREZA HADRAVOVÁ

Pokud se zeptáme, jak se k sobě vztahují pojmy příroda a krajina, můžeme se setkat se dvěma odlišnými intuicemi. Na jedné straně se nám může zdát, že jsou zjevně spřízněné: není snad krajina určitým druhem přírody, totiž upravenou, zušlechtěnou přírodou? Na straně druhé může juxtapozice přírody a krajiny vyvolat jisté napětí: není právě upravování či zušlechtování – a nebo jakýkoli zásah vedený s estetickým, ekonomickým či nějakým jiným cílem – tím, co přírodu vytlačuje? Konceptuální pár krajina a příroda tak představuje výzvu k interpretaci. Je tomu skutečně tak, že krajina začíná tam, kde příroda končí? Je to, co označujeme za krajinu, nějakým způsobem „nepřírodní“? Je krajina jen upravenou a přivlastněnou, „polidštěnou“ přírodou? Něčím, co přírodu zakrývá, co je na povrchu, odvozené a umělé, nevlastní a dočasné, vyměnitelné a poplatné danému způsobu použití, lidskému kontextu a situaci – jedním slovem pouhou maskou?

V následujícím textu se pokusím dokázat, že to, co se může na první pohled jevit jako nápodoba – krajina se má k přírodě tak jako maska k tváři – má při bližším pohledu spíše opačný účín: použitá analogie mate, respektive ukazuje, že vztah přírody a krajiny je ještě komplikovanější, než se mohlo na začátku zdát. Jak si totiž můžeme být jisti, že krajina zakrývá právě přírodu? Je-li krajina maskou nasazenou na tváři přírody, pak způsobem, který vztah masky a tváře činí nejednoznačným.

Bylo by však unáhlené tvrdit, že zdroj metafory sám, konceptuální dvojice maska/tvář, je prost jakékoli vnitřní tenze. Na první pohled se vztah mezi maskou a tváří může jevit jako poměrně jednoznačný: maska tvář zakrývá, je něčím, co si člověk dočasně nasazuje, obvykle za účelem oklamání. Masku si lze nejenom nasadit, lze se jí naopak i zbavit, nebo ji dokonce strhnout – a odhalit tak pravou tvář. Oproti tváři je navíc maska typizovaná a neměnná, teprve tvář je zcela osobitá, jedinečná a proměnlivá.

Není ovšem náhodou, že maska představuje exponovaný literární topos. Dráždivost masky přitom spočívá v tom, že podobu každého

z mnoha aspektů vztahu mezi tváří a maskou, který jsem zde označila za „poměrně jednoznačný“, lze znejistit. Ne vždy je vztah masky a tváře vztahem zakrývání, ne vždy je maska něčím dočasným, něčím, co lze sejmut – a ne vždy se pod maskou nachází pravá tvář. Masky a tvář spolu tedy hrají docela zvláštní hru. Někdy se jeví jako neslučitelné, jindy máme dojem, že se jedná o totéž – nejen proto, že člověk může vrůst do své masky, ale třeba i proto, že to, co pod maskou najdeme, není než maska další.

Cílem mého textu je tedy přijmout výzvu vidět krajinu jako masku přírody s plnou vážností, avšak rozumět jí ne jako pokusu o definitivní odpověď na otázku, co je krajina, ale naopak jako způsobu, jak ukázat, že definitivní odpověď v tomto případě není žádoucí. Metafora masky/tváře, pokud ji porozumíme s celým „chomáčem“ významů, jenž ji obklopuje, tak otázku po tom, co je krajina a jak se vztahuje k přírodě, otevírá otázkám dalším.

Abych ukázala dynamičnost vztahu mezi maskou a tváří, obracím se nejprve ke krásné literatuře. Domnívám se, že z potenciální reverzibility vztahu masky a tváře těžil Victor Hugo ve svém románu *Muž, který se směje* (1869). V první části proto budu na příkladu Hugovy hlavní postavy sledovat možné konstelace masky a tváře. V druhé části pak představím názory dvou současných badatelů, Malcolma Andrewse a Williama Cronona, kteří se ve své kritice pojmů krajina, poťazmo příroda soustředí na „nebezpečný dualismus“,¹ jehož jsou tyto pojmy nositelé. Oba dva využívají při popisu onoho dualismu právě metaforu masky/tváře, avšak v její nedynamické, čistě antagonistické podobě. K tomuto tématu se vztahuje také studie *Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity* Vlastimila Zusky a Ondřeje Dadejíka otištěná v této knize, s jejichž kritikou estetických environmentalistů polemizují. Ptám se, zda lze na Andrewse a Cronona, kteří se rovněž ve svých textech obracejí k pojmu *environment*, vztáhnout tutéž námitku, již Zуска a Dadejík adresují zastáncům pojmu *environment* v současné estetice, totiž že estetickou hodnotu prostředí podřizují estetickým normám.

¹ CRONON, William. The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature. In: týž. *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W. W. Norton, 1995, s. 81.

Maska a tvář

Masce a tváři chci v následujícím příspěvku porozumět jako vnitřně nestabilním pojmům, které se sice na první pohled definují prostřednictvím opozice jednoho ke druhému, jimž však zároveň neustále hrozí to, že si vymění místa. Vrtkavost vlastní vztahu konceptuální dvojice masky/tváře velmi dobře zachycuje pozdní román Victora Huga *Muž, který se směje*. Jednu pasáž z této knihy si dovoluji představit poněkud podrobněji, protože nejen vhodně ilustruje to, jak lze relaci mezi maskou a tváří několikrát převrátit, ale navíc do hry vnáší další prvek, kterého využiji v tom, co bude následovat, totiž kontext umělecké výpovědi.

Muž, který se směje, se jmenuje Gwynplaine a je to zrůda – znetvořený jako dítě, má hrozivý, nesundatelný úsměv: slovy vypravěče Gwynplaine je „navždy zamaskován svým vlastním obličejem“.² Jeho znetvoření jej předurčilo k životu kejklíře – společně se svým adoptivním otcem Ursem a milenkou Deou vystupuje na poutích a jarmarcích. Obzvláště úspěšná divadelní hra, kterou pro něj otec napsal, se jmenuje *Přemožený chaos*. Zde je její popis:

„Hluboká noc. V okamžiku, kdy se rozhrne záclona, dav [...] vidí jen tmu. Ve tmě se pohybují jako nějací plazové tři temné postavy, vlk, medvěd a člověk. Vlk je vlk, Ursus dělal medvěda, Gwynplaine hrál člověka. Vlk a medvěd představují divoké přírodní síly, nevědomé chtíče, nepřátelskou temnotu. Oba se vrhnou na Gwynplainea. Ten se brání. [...] Není [mu] vidět do obličeje. [...] Podléhá, obě zvířata ho přemáhají. Člověk volá o pomoc.“³

A pomoc přichází v podobě zpěvu a zjevení krásné čisté Dei, jejíž hlas obě zvířata doslova srazí k zemi. Na závěr Gwynplaine a Dea zpívají společnou píseň o lásce, když tu prudký paprsek světla zasáhne Gwynplainovu tvář a diváci poprvé spatří jeho veselý úšklebek: „Účinek byl jednoduše nepopsatelný [...] Smích se rodí z neočekávaného

2 HUGO, Victor. *Muž, který se směje*. Přeložil Miroslav Vlček. Praha: Svoboda, 1970, s. 31.

3 Tamtéž, s. 270–271.

a nic nemohlo obecenstvo očekávat méně než právě toto rozuzlení.“⁴ Nebyl to však smích lehký, který vyvolává komedie. Svou hloubkou to byl smích spíše tragický. Vypravěč dále vysvětluje:

„Tma i světlo se před užaslým divákem mísily vjedno, splývaly v jeho duši v jediný šerosvit a z něj vystupovaly obrysy nekonečných perspektiv: jakým způsobem se božské pojí s nedokonalým, jakými pochody se děje vniknutí duše do hmoty, jakým zázrakem se sluneční paprsek stává pupeční šňůrou, jakými cestami se zrůda mění v božstvo. Jedno tajemství větší druhého a všechna jim poodkryl Gwynplainův zjev, jím vyvolaná salva smíchu i ono takřka kosmické pohnutí, jež toto vše provázelo. I když diváci nepronikali až k jádru těchto otázek – neboť který divák se zatěžuje přílišným hloubáním – všichni cítili, že se tu před nimi odehrává cosi, co přesahuje spatřený děj i je a herce samé. Zvláštní podívána, pro všechny čirá jak vtělení boží.“⁵

Z estetického hlediska tato pasáž skýtá bohaté interpretační možnosti, týkající se vztahu komického a tragického, smíchu a katarze, řádu a chaosu a především povahy onoho „kosmického pohnutí“, které vypravěč připisuje divákům popisované hry a jež je nejspíš i Hugo-vým vlastním autorským cílem (poskytnout čtenáři či divákovi návod je ostatně často hlavní funkcí „her ve hře“, jako je ta výše popsaná). Já se však budu soustředit na otázky týkající se masky a tváře – což v případě vybrané pasáže mimo jiné znamená role a herce.

Gwynplaine, jak již bylo řečeno, je nositelem masky. Úsměv, který mu zamrzl na rtech a jenž budí v okolí smích, však nevyjadřuje jeho vlastní „veselou povahu“, on sám je spíše hloubavého naturelu, vážný, citlivý k nespravedlnosti a zaujatý. Z této perspektivy by se dalo říct, že maska, která mu nahradila obličej (a je tedy něčím pevným, nenahraditelným, nesundatelným) – onen věčný úsměv – falšuje jeho tvář. Jeho pravá tvář – jeho přirozenost čili „příroda“ – je neviditelná, a snad proto ji nejlépe vidí právě Dea, která je od narození slepá. Třebaže tedy

4 Tamtéž, s. 273.

5 Tamtéž.

Gwynplainova maska je technicky vzato jeho tváří, Hugo svým důrazem na to, že se jedná o masku (Gwynplaine je, cituji znovu, „navždy zamaskován svým vlastním obličejem“), dosahuje toho, že čtenář rovněž vidí Gwynplaina jako někoho, jehož pravá, krásná tvář je skryta a k níž jeho skutečný znetvořený obličej odkazuje pouze negativně. Hugo zde využívá prvoplánového antagonismu mezi maskou a tváří, který ovšem zdaleka nevyčerpává všechny nuance vztahu této konceptuální dvojice.

Ve zvláštní situaci, jakou nabízí zde popsané divadelní představení, se vztah mezi maskou a tváří proměňuje. Gwynplainova maska/tvář se v něm stává místem obratu k tomu, co nejen jej, ale vše, celou situaci, tj. děj, diváky i herce, přesahuje. Vyvolává sice nadále smích, ten sám je ale pouhým výronem, fyziologickou reakcí, která vpravdě otrásá publikem a přivádí jej do stavu „kosmického pohnutí“. Gwynplaine, který ve své duši touží po tom přinášet lidem světlo, vzdělávat je, měnit jejich myšlení a životy, tak skrze svou masku (jejíž „maskovitost“ je o to silnější, že je součástí divadelního představení) dochází svého nejskrytějšího přání – jeho maska se právě zde, skrze reakce obecnstva, stává jeho nejvlastnější tváří.

Kritika pojmového dualismu

Vraťme se nyní k vlastnímu tématu příspěvku – otázce, jakým způsobem lze rozumět návrhu, že krajina je maska přírody. Takový návrh na první pohled implikuje vztah podobný tomu, jak čtenář vnímá Gwynplainovu masku mimo rámec divadelního představení: krajina přírodu zakrývá, často způsobem, který je nezvratný. Malcolm Andrews ve své knize *Krajina a západní umění* (*Landscape and Western Art*, 1999) poznamenává doslova: „Krajina může maskovat zemi.“⁶ Příroda (pro Andrewse „země“⁷) pod maskou krajiny se nám tak dává jen negativně, jako něco, co zde původně, předtím než přišel člověk, bylo

6 ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford – New York: Oxford University Press, 1999, s. 21. Kurzivou vyznačila T. H. Tuto i všechny následující pasáže přeložila autorka textu.

7 Na místo pojmové dvojice příroda/krajina Andrews používá morfologicky podobné pojmy „land“ a „landscape“. Formální příbuznost pojmů by bylo možné zachytit s pomocí termínů kraj/krajina; významově by však, domnívám se, došlo k příliš velkému posunu.

a k čemu se lze nanejvýš přiblížit. Podobně tedy jako Gwynplainova věčná maska je i krajina něčím, co zpřítomňuje přírodu pouze negativně.

Příroda pod maskou krajiny zůstává v této interpretaci základní metafory nedostupná. Každé domnělé přiblížení se přírodě je nevyhnutelně pouhou iluzí – tedy odhalením jen další, neméně umělé masky. V našem kontextu se nabízí citovat slova jednoho z představitelů tzv. environmentální historie Williama Cronona. Týkají se divočiny, tedy vůbec nejtypičtějšího ztělesnění a pro mnohé posledního ostrůvku „opravdové přírody“.⁸ „Divočina,“ říká Cronon, „skrývá svou nepřírozenost *pod maskou*, která je o to ošidnější, že se zdá být tak přírozenou. Když pohlédneme do zrcadla, které nám nastavuje, až příliš snadno si namluvíme, že to, nač hledíme, je Příroda, i když se ve skutečnosti jedná o odraz našich vlastních neprozkoumaných tužeb a přání.“⁹ Divočina je podle Cronona určitým typem krajiny – něčím, co reprezentuje jistý způsob vztahování se člověka k jeho prostředí. Maska, kterou si tato krajina navlékla, je však „maskou přírody“.

Oba zde citovaní badatelé tak při popisování vztahu mezi krajinou a přírodou odkazují ke konceptuálnímu páru maska/tvář, přičemž vyčerpávají pouze jeden z jeho aspektů, totiž onen jednoduchý antagonismus, podle kterého lze tvář pod maskou vidět jako ne-masku a masku zakrývající tvář jako ne-tvář. Zároveň – každý ovšem v jiném kontextu – upozorňují na to, že dualita, již do přemýšlení o světě, ve kterém žijeme, zavádí pojmová dvojice krajina/příroda, je problematická. Cronon v této souvislosti dokonce hovoří o „nebezpečném

⁸ Crononův záměrně vyhrocený esej je kritickou reflexí toho, jakým způsobem se v soudobém diskurzu severoamerických ochránců přírody používal pojem divočina, jehož dekonstrukci Cronon ve svém esejí nabízí. Má přitom na mysli tradici myšlení, případně také aktivismu, které divočině rozumí jako místu mimo civilizaci, zcela prostého vlivu člověka, které je třeba chránit – tradici snad nejlépe vyjádřenou Thoreauovým postulátem, vyhlášeným v roce 1862: „V divokosti spočívá zachování světa“ THOREAU, Henry David. *Toulky přírodou*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2010, s. 22. Pro Cronona je divočina kulturním nástrojem, vynálezem, lidským konstruktem, jenž plně náleží do lidského světa a svou historií odvozuje z lidských dějin.

⁹ CRONON, William. The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature. In: týž. *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W. W. Norton, 1995, 69–90. Kurzivou vyznačila T. H.

dualismu".¹⁰ Malcolm Andrews uvažuje o tom, že krajina jako pojem označující distancovaný pohled a implikující perspektivu vnějšího pozorovatele, může – v kontextu současných environmentálních výzev – představovat luxus, který si nemůžeme dovolit: „Krajina jako způsob vidění s odstupem se neslučuje se zvýšenou citlivostí pro náš vztah k přírodě jako žijícímu (či umírajícímu) prostředí.“¹¹ A William Cronon zase naznačuje, že ona mýtizovaná „Příroda“ je nejen prostor falešné přirozenosti, ale také únikový východ, kterým prcháme před zodpovědností za své vlastní životy:

„Největší problém s divočinou je, že tiše vyjadřuje a reprodukuje tytéž hodnoty, o jejichž zapuzení její vyznavači usilují. Útěk před historií, jenž divočinu vystihuje snad nejlépe, představuje falešnou naději úniku před zodpovědností, iluzi, že je nějak možné dokonale očistit štít, vrátit se k tabula rasa, která údajně existovala předtím, než jsme ve světě začali zanechávat stopy. [...] Namlouváním si, že naše skutečná domovina je v divočině, si odpouštíme domovy, které skutečně obýváme. Ve svém útěku před historií, v sirénní písni úniku, v opakování nebezpečného dualismu, který vypuzuje lidské za hranice přírodního – všemi těmito způsoby divočina vážně ohrožuje zodpovědný environmentalismus na konci dvacátého století.“¹²

Ačkoli se tedy Cronon vyhraňuje vůči přírodě a Andrews napadá zase krajinu, v důsledku oba kritizují celý konceptuální pár. Oba se také v některých pasážích uchylují k tomu, co považují za zodpovědnější termín, který se vyhýbá nebezpečnému dualismu krajiny/přírody – k pojmu „environment“, „milieu“, „prostředí“, anebo dokonce k výrazu „domov“.

¹⁰ Tamtéž, s. 81.

¹¹ ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford – New York: Oxford University Press, 1999, s. 22. Kurzivou vyznačil M. A.

¹² CRONON, William. The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature. In: týž. *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W. W. Norton, 1995, s. 80–81.

Environment a estetika konformity

Na neblahé důsledky konceptuálního úbytku přírody v současném environmentálním myšlení – tedy toho, že dochází k přepisu přírody na environment, a tím k jejímu zasazení do pevného rámu primárně lidských záměrů a cílů, upozorňují autoři v této knize otištěné kapitoly¹³ Vlastimil Zuska a Ondřej Dadejík.¹⁴ Svou diagnózu současného stavu environmentální estetiky zakládají autoři na interpretaci myšlenek Allena Carlsona (a částečně i Arnolda Berleanta). Podobně jako Cronon a Andrews se Carlson a Berleant uchylují k pojmu environment. Přesto se domnívám, že na Cronona a Andrewse nelze vztáhnout kritiku důsledků nahrazení konceptuálního páru krajina/příroda environmentem, které teoretikům připisují V. Zuska s O. Dadejíkem.

Zuskova a Dadejíkova práce sleduje, jakým způsobem se vyvíjí, respektive zplošťuje, význam pojmu krajiny. Ten původně znamenal „vidění jako“, které s sebou neslo vědomí neúplnosti a interpretace překrývající větší, v úplnosti nedostupný a na interpretaci nezávislý přírodní celek. Návrh nahradit konceptuální pár krajina/příroda, pojmem environment s sebou nese otupení napětí, které bylo pro estetické vnímání krajiny klíčové. O. Dadejík s V. Zuskou uvádí:

„Především se eliminuje iritující napětí obsažené v pojmové dvojici *příroda/ krajina* – pojem *environment* sice stejně jako pojem krajiny zahrnuje přírodní i kulturní elementy, je však zbaven vší význačnosti. [...] [T]ímto posunem stvrzujeme naši zoufale bezvýchodnou zapuštěnost ve světě námi stvořených, prefigurovaných významů a hodnot, v němž zůstává vše skutečně přírodní

13 Kapitola je rozšířenou a přepracovanou verzí stejnojmenné studie publikované v časopise *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics* (2007). V následujících citacích vycházím z uvedené studie.

14 Dadejík a Zuska nejsou s kritikou environmentu sami. Setkat se můžeme například s hnutím „hlubinné ekologie“, jehož první premisou je právě „odmítnutí představy člověka-v-prostředí a její nahrazení představou tzv. úplného pole, [ve kterém] organismy představují uzly v síti biosféry či průsečíky v poli vnitřních vztahů“. NAESS, Arne. *The Shallow and the Deep, Long-range Ecology Movement. The Summary. Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 1973, 16 (1), s. 95.

coby radikálně jiné vytěsněno v onom nevnímátném rezervoáru přírodního vnějšku.“¹⁵

Bez konceptuálního napětí, které v sobě krajina původně nesla, podle autorů nemůže dojít k estetickému prožitku subverzivního typu – prožitku, ve kterém se recipient otevírá vědomí jinakosti, nahlíží nelidský řád (nebo spíše ne-řád) věcí a dokáže sám sebe zahlédnout jako jeho součást. Chybí-li v konceptuální krajině, kterou popisuje a zároveň utváří environmentální estetika, pojmový aparát k estetickému prožitku tohoto druhu, pak nezbývá než přitakat „estetice konformity“, podle které spočívá estetická hodnota prostředí v přizpůsobení se předem stanovenému systému norem. Takové estetice uniká možnost, kterou vrchovatě nabízí právě přírodní estetično: totiž „příležitost k reflexi toho, že námi stvořený a interpretovaný svět není jediný [...], k prožitku jinakosti, nového, otřesení zažitého (včetně sebeobrazu vnímatele) a možnosti výstupu z rámce prefabrikovaných stavebních jednotek zkušenosti“.¹⁶

Zuska a Dadejík tento prožitek v dané pasáži popisují jako „zkušenost pohybu na hraně chaosu (i chaosu vzniklého jako průnik dvou řádů)“.¹⁷ I když je v této formulaci nejspíš skryta aluze na Deleuze, zde se hodí připomenout spíše to, že název výše popsaného divadelního představení z *Muže, který se směje* zní „Přemožený chaos“. S terminologií, kterou používají Zuska a Dadejík, lze říci, že pro diváky tohoto představení byla Gwynplainova nestvůrnost – jeho maska nasazená na místo tváře (již na jarmarcích a poutích dosud viděli jen v řádu komického) katalyzátorem subverzivní zkušenosti. Je přitom důležité zdůraznit, že diváky k prožitku jinakosti přivedla nikoli Gwynplainova tvář (jeho „příroda“), ale zjev, který byl umělý, vytvořený a jenž se mu stal – přinejmenším v kontextu divadelního představení – „druhou přírodou“. Poslední odstavec Zuska a Dadejíkova článku naznačuje,

¹⁵ DADEJÍK, Ondřej, ZUSKA, Vlastimil. Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity. *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics*, 2007, XLIV(1–4), s. 33 a 34. V této knize srov. s. 31–32.

¹⁶ Tamtéž, s. 42. V této knize srov. s. 41.

¹⁷ Tamtéž. V této knize srov. s. 41.

jakými cestami by se měl ubírat ten, komu záleží na subverzivní estetické zkušenosti ukotvené v estetické hodnotě krajiny:

„[...] optimální polohou v péči o krajinný ráz je umožnění „dialogu“ mezi dvěma rámci, mezi přírodou a krajinou (nebo chceme-li *environmentem*), což implikuje schopnost určitou část životního prostředí „nechat být“. K této formě pokory, oslabení úzce chápaného antropocentrického postoje může přispět zkušenost přírodního estetična v jeho adekvátní recepci.“¹⁸

V následující, závěrečné části tohoto příspěvku se pokusím ukázat, že estetická zkušenost, kterou Dadejík a Zuska popisují, není závislá na uchovávaní trosek ať už konceptuální nebo označované přírody. Environment se může stát průsečíkem více řádů, být pojmem vnitřně strukturovaným, víceznačným – třebaže tím, kdo ono napětí mezi různými významy vytváří, je v posledku člověk a třebaže se jedná o řády symbolické. Praktické konsekvence takového tahu pak hovoří například pro umělecké intervence do prostředí, pro komunitní aktivity v životním prostoru, pro pohyb a „myšlení krajinou“.¹⁹

Environment a estetika subverze

William Cronon považuje způsob myšlení, který pomohl vytvořit rezervace a národní parky, nejen za zdroj falešného konstruktu nedotčené přírody, ale připisuje mu také nemorální důsledky: snaha o ochranu přírody odvádí pozornost od prostoru, který skutečně obýváme, od našeho „environmentu“ – prostředí, jež nás obklopuje. Přesto však Cronon není necitlivý vůči estetickým hodnotám subverzivního typu, prožitku jinakosti (což je termín, který sám užívá) a plnému pochopení toho, že tento svět neobýváme sami. Uznává, že takový prožitek lze nejspíše dosáhnout právě v divočině – a v tom spatřuje její pozitivní, tedy inaugurační a edukativní roli – ale má za to, že stejně tak je možné prožít „otřesení zažitého“ i doma na dvorku. „Strom,

18 Tamtéž. V této knize srov. s. 42.

19 Na mysli zde mám například literární a filmové aktivity Iaina Sinclaira, jenž ve své tvorbě zachycuje výsostně subjektivní plynutí času městské čtvrti jako svébytného organismu, a dokonce ohroženého druhu.



Obr. 1. Kresba podle díla Giuseppe Penoneho *Poroste dál až na tento bod* (1968–1978), autor Karel Stibral.

který roste na naší zahradě,” píše, „není ve skutečnosti jiný než strom ve starobylém lese, jehož se netkla sekera, ni pila. [...] Strom v divočině [...] nás však může naučit rozpoznat divokost ve stromě, který jsme zasadili za domem. Tím, že vidíme jinakost v tom, co je nám nejvíce neznámé, se můžeme naučit vidět ji i v tom, co jsme nejprve považovali za pouze obyčejné.”²⁰

Divočina jako falešné ztělesnění přírody tak nakonec může člověka přivést k prožití kvality divokosti, která se ovšem nevztahuje pouze k této domnělé přírodě. Masku přírody, měla-li bych se vrátit k původní metafoře, si může nasadit třeba i popraskaný chodník, po kterém spěcháte ráno do práce. V tom nakonec Cronon nalézá přesvědčivost nového paradigmatu, který reprezentuje termín *environment*: tím, že odmítá neslučitelnost kulturního a přírodního, daří se podle Cronona vtáhnout možnost prožitku jinakosti dovnitř našeho vlastního světa.

²⁰ CRONON, William. The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature. In: týž. *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W. W. Norton, 1995, s. 88.

Považuje-li Cronon divočinu za místo s vysokým inauguračním potenciálem k prožitku divokosti, nachází Andrews cestu k estetickému prožitku subverzivního typu v mnohem zřetelněji „umělém“, respektive uměleckém prostředí. V přímém protikladu k výše zmíněnému kmenu, kterého se netkla „sekyra, ni pila“, stojí strom, jehož se v mládí dotkla železná ruka italského umělce Guiseppe Penoneho (dílo *Continuera a crescere tranne che in quel punto, Poroste dál až na tento bod*, 1968–1978)²¹. Podobně jako maska násilně nasazená a navždy deformující Gwynplainův obličej i tento zásah nenávratně proměňuje vizáž, vlastní tvář Penoneho stromu. Dílo se zprvu jeví být komentářem ke vztahu kultury a přírody: dotek ruky je tvrdým, nekompromisním zásahem, mocenským gestem, které může divákovi sloužit jako poněkud brutální upomínka toho, že i jiné stromy, které na první pohled vypadají netknutě, trpí doteky našich neviditelných rukou. Postupně, jak ruka obrůstá kmenem, je však vtahována dovnitř – doslova i metaforicky. Již nestojí v protikladu k přírodnímu, její dotek se oživuje, dalo by se říci, že strom laská.

Podle Andrewse ona ruka – ruka/maska akcentuje nezastavitelné proměňování přírody, plynutí času, který není náš. Podobně jako diváci *Přemoženého chaosu* tak může divák kontemplanující Penoneho dílo na moment prožít zkušenost vymizení protikladů, ve které se maska stává tvář.

LITERATURA

ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. London: Oxford University Press, 2000.

CRONON, William. *The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature. Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*. In: týž. New York: W. W. Norton, 1995, 69–90.

DADEJÍK, Ondřej, ZUSKA, Vlastimil. Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity. *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics*, 2007, XLIV (1–4), s. 28–44.

²¹ Fotografie díla viz <https://s-mediacheak0.pinimg.com/736x/fc/e5/e4/fce5e482617e001b14694bd02fe978ab.jpg>, dostupné k 7. 1. 2016. Vzhledem k „nedobytnosti“ autorských práv připojujeme ilustrativní kresbu daného výtvaru.

HUGO, Victor. *Muž, který se směje*. Přeložil Miroslav Vlček. Praha: Svoboda, 1970.

NAESS, Arne. The Shallow and the Deep, Long-range Ecology Movement. The Summary. *Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 1973, 16(1), s. 95–100.

THOREAU, Henry David. *Toulky přírodou*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2010.

T A J G A
B E Z D Ě Z
S K A J A



TAJGA BEZDĚZSKAJA. KOMENTÁŘ K OBRAZOVÉ PŘÍLOZE

RADKA SCHMELZOVÁ, PETR MEDUNA

Jsmo přesvědčeni, že k vědě nutně patří její poetická dimenze, kritérium estetiky je legitimní součástí bádání, jeho zásadním motivem, a dokonce jeho neformální metodou. A že vědci, kteří si nahlávají, že bádají jen a jedině kvůli objektivnímu poznání Pravdy (nebo ještě hůř kvůli slávě, moci a prachům), patří do starého železa.

Myslím, že i náš výzkum, odhlédneme-li na chvíli od nutného zla impaktivního kšeftování, má sám o sobě dobrou poetickou hodnotu. Kdo by u nás hledal tajgu! Přicházíme z kraje skal, lesů, písčín a močálů. Tajga, to strašné zelené a chlupaté slovo, se nám zanzdila v duších. Ale nejlepší poezie je ta, kterou je nutno vzít vážně.

Jiří Sádlo

Studijní mapy, estetické terénní mapování

Předkládaná obrazová příloha ukazuje, jak byla ona estetická dimenze (požadovaná v úvodním výroku Jiřího Sádla) praktikována v konkrétním výzkumu věnovaném reliktu původní nížinné tajgy dochované od konce doby ledové na území Bezdězka/Dokeska.¹ Vědci, geobotanik Jiří Sádlo, archeolog Petr Meduna a paleobotanik Petr Pokorný, se pokusili ve spolupráci s filmařem a fotografem Janem Daňhelem přinést zvláštní typ estetické dokumentace spojující hluboké vědecké znalosti s mimořádnou citlivostí ke krajině získanou jejím mnohaletým terénním výzkumem.

Výběr fotografií a artefaktů byl představen na několika výstavách² a první interpretace se objevila v drobné publikaci *Tajga bezdězská* (2011)³. Kniha tvořila doplněk k tzv. okružním či studijním mapám v podobě tematických souborů fotografií, které spojovaly funkci estetickou a odbornou: pro autory byly dokumentem podniknuté cesty, pro ostatní zajímavým uměleckým objektem i praktickou instruktáží. Jednalo se o mapování vědecké terénní práce, které však nebylo možné publikovat v rámci standardního odborného výstupu, přestože vzniklo jako jeho součást a představovalo jeden z podkladů pro analýzu a interpretaci výzkumného objektu *krajinné matrice* tajgového biomu.

Sjednocujícím prvkem výstavy „bezdězské tajgy“ byla snaha o svého druhu vědeckou analýzu krajiny výtvarným, a nikoliv pouze vizuálním prostředkem. Zvolené „umělecké“ postupy odkazovaly ke konceptuálním tendencím současného výtvarného umění. Představované jevy či solitery obsahovaly latentní konceptuální vrstvu, kterou laik bez potřebných znalostí nedokáže „číst“ a průměrný vědec ji zase většinou

1 Projekt „Vegetační kontinuita a dynamika krajiny – přítomnost a historické příčiny ohniska diverzity v regionu s kolísavou kolonizací“ (registrační číslo IAA00050801) podporovaný Grantovou agenturou AV ČR.

2 Výstava byla představena na několika místech a v odlišném rozsahu: Regionální muzeum Mělník, 3. 6. – 30. 6. 2010; Ústav makromolekulární chemie AV ČR, Praha, 12. 7. – 8. 8. 2010 (kurátorka Dagmar Šubrtová); Katedra environmentálních studií, FSS MU, Brno, 10. 5. – 30. 8. 2012; Divus / Prager Kabarett, Praha, 13. 12. 2012 – 26. 1. 2013.

3 SÁDLO, Jiří et al. *Tajga Bezdězská. Studijní mapa: Jiří Sádlo, Petr Meduna, Petr Pokorný, Jan Daňhel*. Praha: Botanický ústav Akademie věd České republiky, 2011.

nedokáže umělecky vyjádřit. Naznačenou vrstvu otevíral text (popisky), který deko- doval zobrazené. Teprve syntézou všech složek bylo možné zprostředkovat poznání i prožitek na našem území výjimečného typu krajiny.

Nížinná tajga u Máchova jezera

Výzkum dokázal, že zmíněná oblast není obyčejným borovým lesem vzniklým po vytěžení původních listnatých porostů a násilném vysazení jehličnanů, ale ostro- vem biomu nížinné tajgy, v rámci Evropy nejvíc vysunutým na jih a západ. Potřebné doklady poskytla zvláště pylová zrna nalezená v rašelinách a uhlíky v lesním humu- su. Výsledky výzkumu shrnul biolog Jiří Sádlo v anotaci přednášky *Krajina, kde se nic neděje* – „tajga“: „Borové ekosystémy se zde nemění po cca 9000 let, tedy právě od momentu jejich vzniku. Nereagovaly na holocénní změny klimatu, nemění je ani intenzifikace lesnictví a holosečné hospodaření. Vytvořily si své neúrodné arenické podzoly, vyloučily pokusy o zemědělství a budování velkých měst. Tajga je tedy věč- ná a odolná, ale to díky své schopnosti si vyhojit kulturní zásahy.“⁴

Kolonizace bezdězsko-dokeské krajiny byla v pravěku sporadická, středověké osídlení se zastavilo na její hranici. Velkolepé založení tří královských měst Bezděz, Doksy a Kuřívody Přemyslem Otakarem II. vyznělo po dvou desetiletích téměř do ztracena. Zůstal jen symbol královské moci hrad Bezděz a pár vesnic s výmluvnými jmény Holany („hola“, vřesoviště), Heide (v překladu pustina, dnešní Borek) či Ku- mmer (bída, hoře, nouze, dnešní Hradčany). Zásahy do krajiny se omezily na alter- nativní kultivaci, ve středověku a novověku zde vzniklo a zaniklo více než dvě stov- ky rybníků. „Velký rybník“ Karla IV. (Máchovo jezero) zná každý. Jen o málo mladší a menší Břežňanský rybník je „konzervou“ archeologické a botanické historie, dodnes jsou na jeho dně nalézány dřevěné rybníkářské konstrukce a tisíce pařezů středo- věkého lesa, který byl skácen a se založením vodní plochy zatopen. Během dalších staletí se v lese objevily milíře, někdy pevnůstka, sklárna, dehtárna či papírna a zase zmizely, až na drobné stopy, téměř beze zbytku.

Ve dvacátém století se v kraji na padesát let zabydlela armáda – československá, německá a ruská. Když vojsko odešlo, vrátila se tajga. Výstava Tajga bezdězskaja sice odkazovala především na oněch devět tisíc let stability, ale její název byl zároveň i reminiscencí na dvacetiletý pobyt spřátelených vojsk severně od Bezdězu, v býva- lém vojenském újezdu Ralsko (dnes zde zůstaly jen ruiny vojenských staveb a obrov- ské vojenské letiště u Hradčan).

LITERATURA

SÁDLO, Jiří et al. *Tajga Bezdězskaja. Studijní mapa: Jiří Sádlo, Petr Meduna, Petr Pokorný, Jan Daňhel*. Praha: Botanický ústav Akademie věd České republiky, 2011.

SÁDLO, Jiří. *Krajina, kde se nic neděje / „tajga“ přednáška*, dostupné z <http://divus.cc/praha/cs/article/jiri-sadlo-a-countryside-where-nothing-happens-lecture> k 5. 12. 2015.

4 Anotace přednášky je dostupná z <http://divus.cc/praha/cs/article/jiri-sadlo-a-countryside-where-nothing-happens-lecture> k 5. 12. 2015.



1. Jan Daňhel: Řezy Tajga – Hradčany



2. Jan Daňhel: Řezy Tajga



3. Jan Daňhel: Řezy Tajga – Ralsko



4. Jan Daňhel: Břehyně



5. Petr Meduna: Hradčanské letiště



6. Petr Meduna: Staré rybářské zařízení v Břehyňském rybníce



7. Petr Meduna: Břehyně 1



8. Petr Meduna: Břehyně 2



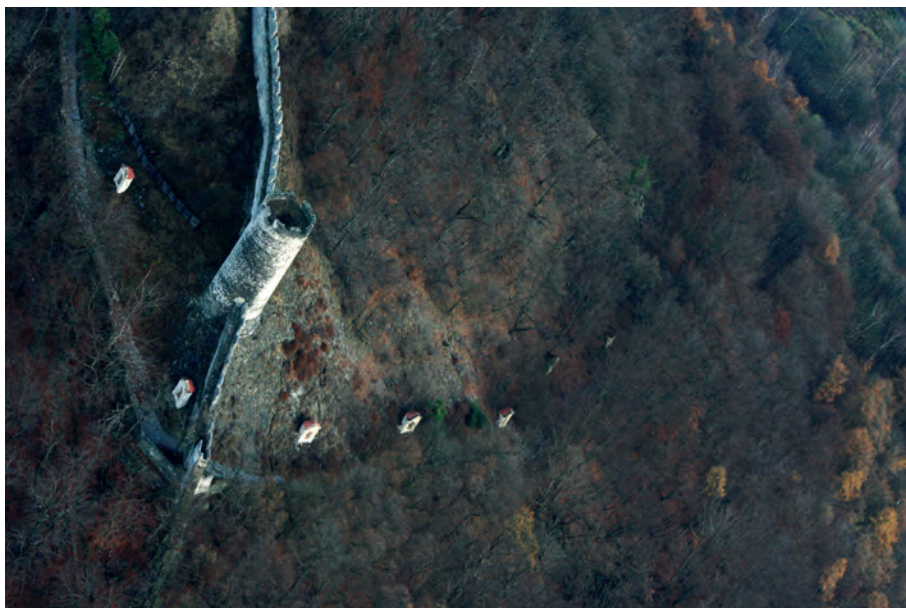
9. Petr Meduna: Čihadlo



10. Petr Meduna: Reduta-hvězda, opevnění z bramborové války 1778–1779



11. Petr Meduna: *Carex lasiocarpa*, z cyklu Trávy



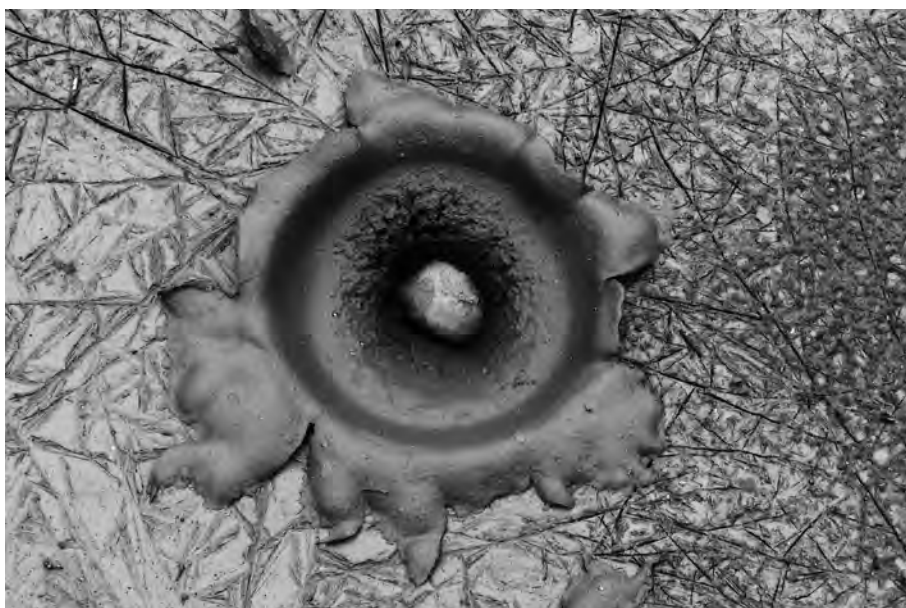
12. Petr Meduna: Křížová cesta na Bezděz



13. Petr Pokorný: Escherovská anamnéza důstojnické ubikace
(M. C. Escherovi, z cyklu Pocty)



14. Petr Pokorný: Psáno radulou (ekvivalent jazyka u plžů) na kontejner tříděného odpadu



15. Petr Pokorný: Bahenní raflézie



16. Petr Pokorný: Ralsko



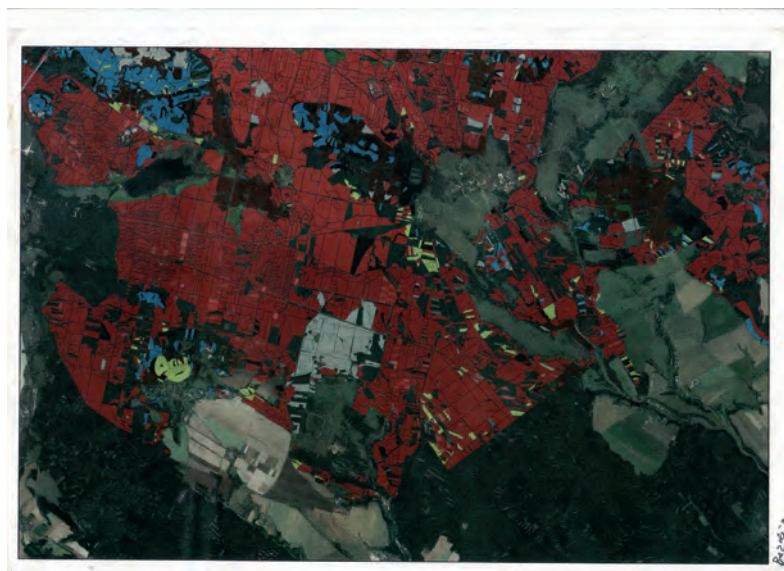
17. Petr Pokorný: Břehyně



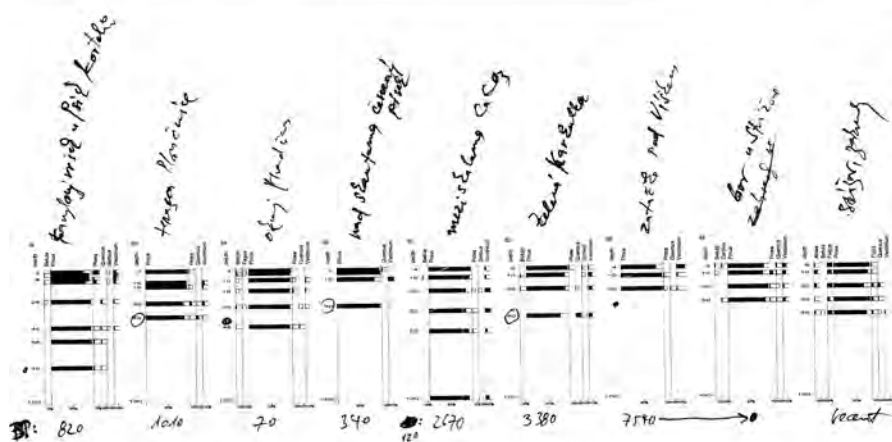
18. Jiří Sádlo: Holocénní stabilita tajgy – plynutí a návraty cirkulárního času v tajze



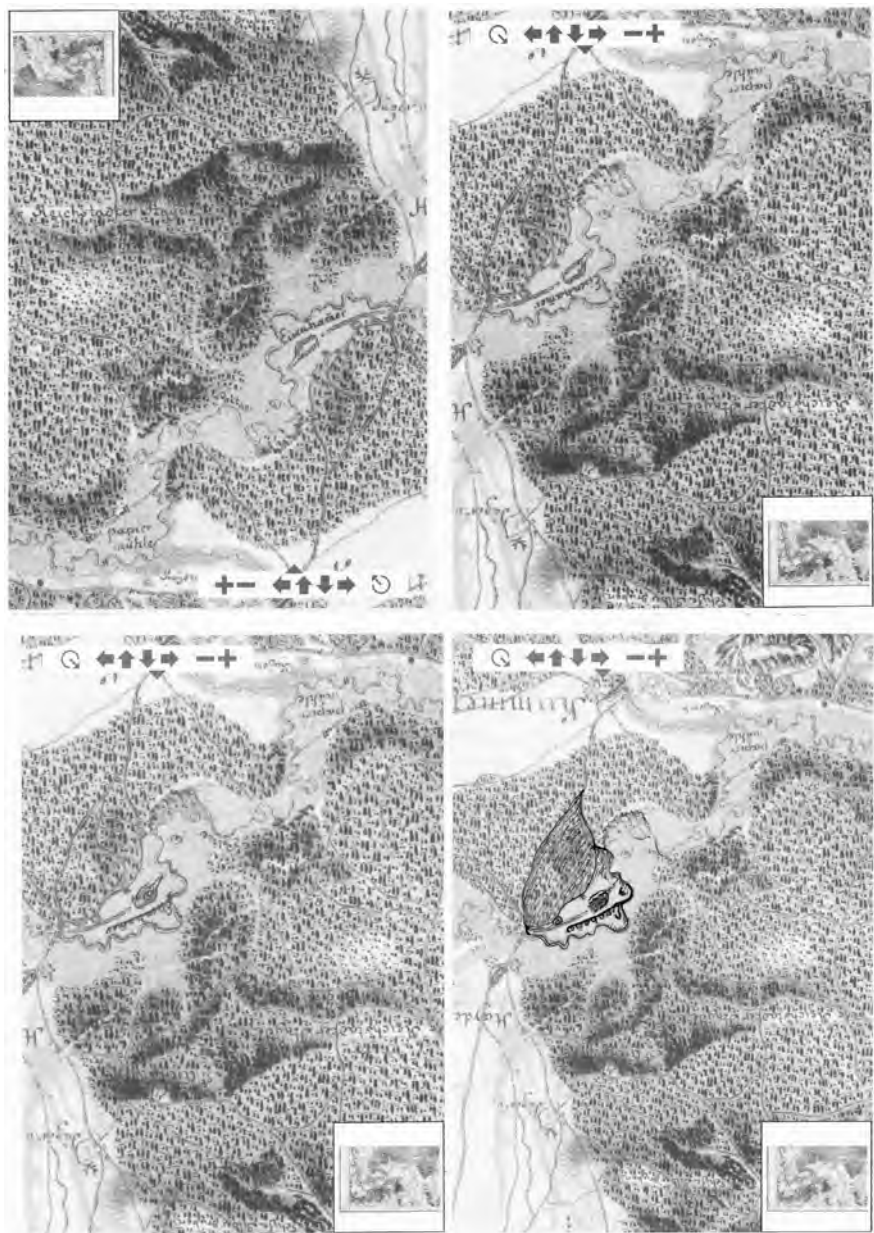
19. Jiří Sádlo: Nalezený objekt, tapetový materiál z důstojnických domů v Plouznici



20. Martin Kačmar, Jiří Sádlo: Vizualizace lesnických map (barevně vyjádřena převládající dřevina – červeně bory, modro-černě buko-smrkové kopce, světle listnaté mlaziny).



21. Jan Novák, Jiří Sádlo: Pracovní interpretace půdních profilů s uhlíkovými horizonty



22. Jiří Sádlo: Setkání jinocha se smrtí (zaniklá železná huť u Hradčan, na mapě prvního vojenského mapování pod označením Eisenhammer, podklady oldmaps.geolab.cz)



23. Petr Meduna: Konceptuální umělec Miloš Šejn u močálu Skřítkův hrnec v Hradčanských stěnách.

Na titulní straně přílohy fotografie Petra Meduny: Pocta Hokusaiovi.
Přílohu sestavili: Petr Meduna, Karel Stibral, Jiří Sádlo.

JOSEF DURDÍK, OTAKAR HOSTINSKÝ A ALLEN CARLSON: O KRÁSE PŘÍRODY A KRAJINY

MARTIN KAPLICKÝ

Již vlastní název této kapitoly může vzbuzovat rozpaky. Proč spojovat jména Otakara Hostinského a Josefa Durdíka s dílem Allena Carlsona? Josef Durdík i Otakar Hostinský své hlavní odborné texty publikovali v druhé polovině devatenáctého století, a nemohou tedy mít přímou souvislost s environmentální estetikou, jejíž podobu až v šedesátých letech dvacátého století předurčuje přelomová studie Ronalda W. Hepburna *Současná estetika a opomíjení přírodní krásy* (1966) a která se následně dynamicky rozvíjí v letech sedmdesátých. Allen Carlson je naopak jedním z význačných představitelů tohoto myšlenkového proudu.¹ V následujícím textu se pokusím ukázat, že

¹ Textem, který zásadním způsobem ovlivnil environmentální estetiku, je studie Ronalda Hepburna *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty* z roku 1966. V ní se upozorňuje na to, že v rámci estetického pole musíme rozlišovat přinejmenším dvě oblasti, které mají těsný vztah, a přesto na sebe nejsou vzájemně redukovatelné. Jedná se o estetické oceňování umění a estetické oceňování přírody. Hepburn dále rozvádí konstitutivní analogie a rozdíly obou zmíněných estetických oblastí. Srov. HEPBURN, Ronald. *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*. In: WILLIAMS, Bernard, MONTEFIORE, Allan, eds. *British Analytic Philosophy*. London: Routledge, Kegan Paul, 1966, s. 285–310. Výstižné zhodnocení Hepburnova textu pro environmentální estetiku a interpretaci jeho hlavních tezí můžeme najít v DADEJÍK, Ondřej. *Znovuzrození přírodní krásy*: Ronald Hepburn. *Estetika*, 2007, 44 (1–4), s. 2–27. Kromě Hepburnova textu byl však pro vývoj environmentální estetiky klíčový i text Francise Sparshotta *Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment* z roku 1972, ve kterém Sparshott zvažuje, zda je možné naše prostředí (*environment*) esteticky oceňovat, či zda je jeho estetické ocenění principiálně nemožné, protože jako takové nemá charakter objektu, a estetické oceňování je naopak vždy oceněním určitého estetického objektu. Srov. SPARSHOTT, Francis. *Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment*. *The Journal of Aesthetic Education*, 1972, 6 (3), s. 11–23. Na teoretické otázky, které Hepburn a Sparshott nastiňují, navazuje ve studii *Appreciation and the Natural Environment* Allen Carlson a formuluje zde tzv. kognitivní model environmentální estetiky. Srov. CARLSON, Allen. *Appreciation and the Natural Environment*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979, 37 (3), s. 267–275. V dalších letech se environmentální estetika vyvíjí velice dynamicky a kromě Hepburna a Carlsona, kteří své úvahy dále rozvíjejí, se tomuto tématu věnuje například Arnold Berleant, Noël Carrol, Stanley Godlovitch, Yuriko Saito, Emily Brady, Glenn Parsons a mnoho dalších. Dá se říci, že dynamický vývoj environmentální estetiky se dosud nezastavil, ani nezpomalil. K popisu vývoje environmentální estetiky a jejích různých proudů srov. například: CARLSON, Allen. *Environmental Aesthetics*. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic Iver, eds. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London – New York: Routledge, 2002, s. 423–436; CARLSON, Allen, BERLEANT,

přesto existují velice zajímavé vztahy mezi úvahami obou zmíněných českých estetiků o estetickém posuzování přírody a krajiny a environmentální estetikou Allena Carlsona.² Cílem komparace bude poukázat na to, že Carlsonovy názory na estetické oceňování přírody velice zajímavě vyniknou na pozadí tradiční české formalistické estetiky reprezentované díly Josefa Durdíka a Otakara Hostinského. Carlson své pojetí adekvátního oceňování přírodního prostředí formuluje na základě ostré kritiky reduktivního pojmání přírodní krásy, které je založené na příkladu nahlížení vizuálního umění. Za toto reduktivní pojmání krásy je pak podle Carlsona zodpovědná především formalistická tradice estetiky.³ V rámci předkládané komparace uvidíme, že tato výtka je plně uplatnitelná na formalistickou estetiku Josefa Durdíka, nijak se však nevztahuje na formalistickou estetiku Otakara Hostinského. Předkládaná komparace nám tedy na konkrétních příkladech ukáže, že Carlsonova kritika reduktivního nahlížení přírodního prostředí je oprávněná, jeho identifikace estetického formalismu s tímto reduktivním nahlížením přírody se však v případě Otakara Hostinského ukáže jako zcela neoprávněná.

V první části kapitoly se pokusím představit základní motivace Carlsonova pojetí estetického oceňování přírody a zaměřím se na jeho kritiku estetických modelů oceňování přírody, které estetické hodnoty přírody odvozují od recipientovy zkušenosti s uměním. Carlson, stejně jako další environmentální estetikové, zdůrazňuje, že estetické

Arnold, eds. *The Aesthetics of Natural Environment*. Peterborough: Broadview Press. 2004; BUDD, Malcolm. *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 110–148. Cituji zde z druhého vydání Buddovy knihy, první vydání vyšlo již v roce 2003. V následujícím textu budu pojem *environmental aesthetics* překládat jako *environmentální estetika*, protože je již v českém prostředí terminologicky zaveden a pojem *estetika prostředí* by byl matoucí. Pojem *environment* však budu překládat jako *prostředí*, protože dle mého názoru tento český převod oprávněně zdůrazňuje, že prostředí/environment nemá povahu objektu, ale pozadí, v rámci kterého se objekty teprve vyjevují. V citacích z českých překladů, ve kterých byl pojem *environment* ponechán, ho přirozeně ponechávám i já.

2 Jednou z motivací k napsání tohoto textu byla studie Evy Foglarové. Srov. FOGLEAROVÁ, Eva. Krása přírody v estetice Josefa Durdíka a Otakara Hostinského. In: STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, eds. *Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009, s. 159–176. Právě při čtení textu E. Foglarové mne napadla možnost komparace myšlenek obou českých autorů s myšlenkami environmentální estetiky.

3 CARLSON, Allen. Formal Qualities in The Natural Environment. *Journal of Aesthetic Education*, 1979, 13 (1), s. 100–111.

oceňování přírody není plně totožné s estetickým oceňováním umění a že pokud na krásu přírody nahlížíme pouze po vzoru našeho oceňování uměleckých děl (především výtvarných), velice silně tím redukuje její specifické estetické kvality. Carlson se povahu těchto redukcí snaží ozřejmit na dvou typických modelech estetického oceňování přírody odvozených z příkladu umění. Nazývá je jako objektový a krajinový model estetického oceňování přírody.⁴ Pokusím se ukázat, že kritika obou modelů je oprávněná. Současně uvidíme, že Carlson téměr neodkazuje k estetickým teoriím, které by takové modely zastávaly, ale spojuje je se svou kritikou estetického formalismu. V druhé části textu pak Carlsonovy úvahy vztáhnu k estetickým teoriím Josefa Durdíka a Otakara Hostinského, kteří oba vycházeli z tradice formalistické estetiky devatenáctého století. Ukáže se, že zatímco teorie Josefa Durdíka by pro Carlsona mohla být ideálním příkladem kritizovaných modelů, Hostinský zastává pozice, které se velice silně blíží pozicím environmentální estetiky.

Carlsonova kritika objektového a krajinového modelu

Jedním z cílů Carlsonovy environmentální estetiky je ukázat, že estetická zkušenost s přírodou má specifickou povahu a není nahraditelná jinými typy zkušenosti. Současně je přesvědčen, že ne každé estetické ocenění je vůči přírodě adekvátní. Stejně tak jako můžeme umělecké dílo nazírat buď povrchně, nebo vůči jeho povaze zodpovědně, můžeme podobným způsobem nazírat i přírodu.⁵ Carlson usiluje o nalezení takového modelu estetického oceňování přírody, který ji nebude ani trivializovat, ani zkreslovat. Dále tvrdí, že ve srovnání s estetickým oceňováním umění, u kterého víme, co a jak máme

⁴ CARLSON, Allen. Appreciation and the Natural Environment. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979, 37 (3), s. 268–271. CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environment. In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 386–392. Popis těchto modelů estetického oceňování Carlson podává i ve své pozdější knize. Srov. CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London – New York: Routledge, 2000, s. 6–11, s. 42–48.

⁵ Na tuto zajímavou otázku netriviálním způsobem odpovídá i jeden ze „zakladatelů“ environmentální estetiky Ronald W. Hepburn v jednom ze svých pozdějších textů. Srov. HEPBURN, Ronald W. Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature. In: KEMAL, Salim, GASKE, Ivan, eds. *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 65–80.

oceňovat, je „otázka, co a jak máme oceňovat v přírodě, [...] otevřená“.⁶ Jedním z cílů hledaného estetického modelu by tedy mělo být upřesnění toho, co a jak v rámci zodpovědného estetického oceňování přírody hodnotíme. Právě v této souvislosti Carlson uvádí objektový a krajinový model estetického oceňování přírody. Oba jsou podle jeho názoru odvozené z umění a oba se jeví jako kandidáti pro vyřešení výše uvedeného problému. Carlsonovi však oba uvedené modely slouží především jako pozadí pro představení vlastního modelu.

Objektový model estetického oceňování umění je podle Carlsona odvozen ze sochařství. Přírodní objekt je zde reálně či imaginativně vytržen ze svého původního prostředí a je posuzován jako abstraktní socha. Tím jsou podle Carlsona vytvořena základní vodítka pro jeho estetické posuzování. Za esteticky relevantní jsou považovány pouze smyslové vlastnosti ohraničené tvarem předmětu, případně imaginativní rozvinutí těchto kvalit. Prostor, ve kterém je předmět vystaven, je relevantní pouze do té míry, do jaké zabezpečuje náležité vizuální podmínky pro nahlížení předmětu, případné estetické kvality vlastního prostoru v jeho vztahu k objektu se však v tomto případě nestávají předmětem estetického oceňování. Carlson upozorňuje, že tento způsob oceňování přírody pronikl i do našich životů ve formě estetického oceňování jednotlivých přírodních objektů, jako jsou kameny

6 CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environment. In: ZAHRÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 386. Carlson v této souvislosti zejména uvádí, že umělecké dílo je určitým způsobem orámováno, ať už vlastním rámem obrazu, šířkou filmového plátna či zvedáním a padáním opony. Toto orámování pak podle jeho názoru v umění jednoznačně určuje, co máme esteticky oceňovat a co již nikoliv (v přírodě však toto přesné orámování chybí). Tato teze je podle mého názoru udržitelná v případě tradičních uměleckých druhů (i když i v případě architektury, a zejména pak architektury zahradní, je identifikace přesného rámu uměleckého díla přinejmenším sporná), v případě nových uměleckých druhů, jako je *site-specific art* nebo *landscape art*, je neudržitelná. Ještě spornější je teze, že v umění je jasné dáno, jak máme dané dílo posuzovat. Carlson v této souvislosti tvrdí, že znalost stylů a žánrů umění nám předem určuje, jak na dané umělecké dílo nazírat. Do tohoto Carlsonova popisu (který se zakládá na sverázném interpretaci myšlenek Paula Ziffa a Kendalla Waltona) by však nespádalo estetické zakoušení uměleckých děl stojících na rozhraní různých žánrů. Jasně určení způsobu jak na dané dílo nazírat se nám navíc rozplyne, pokud si uvědomíme, že žánr není pouze statický soubor různých děl, ale vyvíjející se entita. Estetický prožitek uměleckého díla by v Carlsonově popisu vlastně postrádal moment překvapení a kreativity. Jednalo by se spíše o správné uplatnění správných postupů daných žánrem díla. Carlsonův popis umění je tedy značně statický a jako by předznačoval jeho pojetí estetického oceňování přírody, kterému se budu věnovat ve vlastním textu.

nebo části vyhlazených kořenů či větví. Tento model podle Carlsona vymezuje, co máme v přírodě esteticky oceňovat (jednotlivé předměty bez vztahu ke svému okolí), i to, na co se máme v rámci naší zkušenosti soustředit (na vizuální a tvarové kvality jednotlivých předmětů). Tento model nebere v potaz širší celky, se kterými se v přírodě setkáváme, a především vztah daného předmětu ke svému okolí. Předmět vnímaný jako organická součást svého původního prostředí však bude mít značné množství estetických vlastností, které, vnímáme-li ho osamoceně, nedokážeme nahlédnout. Carlson udává příklad s kamenem, který z prostředí jeho vzniku přemístíme na křbovou římso:

„Zvažme opět náš kámen: na římse se může zdát nádherně hladký, ladně zaoblený a vyjadřující pevnost, ale v environmentu vzniku bude mít více estetických kvalit a budou odlišné – kvality, které jsou výsledkem vztahu mezi ním a jeho environmentem. Vyjadřuje zde jednotlivé síly, které ho utvářely a stále utvářejí, a ukazuje estetickému oceňování své místo ve svém environmentu a vztahy k němu. V závislosti na jeho místě v tomto environmentu navíc nemusí vyjadřovat mnoho vlastností, například pevnost, které patrně vyjadřuje, když je na římse.“⁷

Tento model oceňování přírodních objektů tedy podle Carlsona nejen nezohledňuje kvality, kterých může daný předmět nabývat ve svém původním prostředí, ale může mu také vnucovat nový rámec, ohraničení, a tím i estetické kvality, které v původním prostředí nemá. Nejzávažnějším problémem objektového modelu je tedy to, že nezohledňuje vztah k prostředí, ve kterém se daný objekt nachází, a vnucuje vnímateli jasné hranice oceňovaného předmětu. Podle Carlsona je pro estetické oceňování přírody charakteristická absence takto předem definovaných rámců a má kontextuální charakter. Vztah ke svému okolí je tu, podle jeho názoru, relevantním faktem.⁸

⁷ Tamtéž, s. 388.

⁸ V této úvaze Carlson zřetelně navazuje na myšlenky Ronalda Hepburna. Srov. HEPBURN, Ronald. *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*. In: WILLIAMS, Bernard, MONTEFIORE, Allan, eds. *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 285–310.

Druhým kritizovaným modelem estetického oceňování přírody je Carlsonovi tzv. krajinový model odvozený od krajinomalby. Carlson uvádí, že za krajinomalbu se běžně považuje reprezentace určitého, mnohdy velkolepého výhledu. V krajinomalbě je tedy našemu vnímání dán konkrétní a neměnný výsek přírody. Pokud tyto charakteristiky chceme přenést na naše oceňování reálného přírodního prostředí, je třeba především co nejpřesněji specifikovat místo, ze kterého se má na daný výsek skutečnosti nahlížet. Esteticky relevantními fakty tohoto výhledu budou pouze vizuální kvality viděné z tohoto konkrétního místa. Rysy přírodního prostředí, které leží mimo tento výhled, nejsou považovány za esteticky relevantní. I v rámci tohoto modelu máme, podle Carlsona, určeno, co máme v přírodě oceňovat (vztahy objektů v rámci daného výhledu), i to, na co se máme v našem zakoušení soustředit (vizuální a tvarové kvality různých předmětů v rámci daného výhledu).

V duchu Carlsonovy kritiky bychom pak mohli říci, že krajinový model dané přírodní prostředí vlastně podává jako jakousi zásobárnu, galerii těchto možných výhledů, každý s určeným místem, ze kterého máme přírodní prostředí nahlížet. Dokladem tohoto způsobu nahlížení je Carlsonovi popularita přírodních vyhlídek, které diváka situují do konkrétního místa, ze kterého má danou krajinu nahlížet.⁹ Pokud bychom Carlsonovu úvahu dále rozvíjeli, mohli bychom říci, že dalším symptomem tohoto způsobu oceňování přírody je četný výskyt fotografií přírodních scenérií, které se hojně prodávají právě v blízkosti přírodních míst, která jsou na fotografiích zachycena. Problémem tohoto modelu je zde Carlsonovi především to, že estetický prožitek přírody se omezuje pouze na vizuální kvality viděné z určitého, předem determinovaného pohledu. Jako by pohyb v přírodě ani výstupy jiných smyslů nebyly součástí jeho estetického oceňování. Přechod mezi jednotlivými vyhlídkami, cesta nabízející mnohé estetické podněty, by pak byl chápán stejně jako pouhý přesun mezi obrazy v galerii. Praxi krajinového modelu Carlson dokládá i na popularitě tzv. Claudova zrcadla v osmnáctém a později devatenáctém století a odkazuje na jeho

⁹ CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environment In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 390.

doporučování ve slavném průvodci po Jezerní oblasti Thomase Westa.¹⁰

Jestliže hlavním problémem objektového modelu bylo Carlsonovi přehlížení původního kontextu, ve kterém se daný přírodní objekt vyskytuje, hlavním problémem krajinového modelu je předpoklad fixovaného místa, ze kterého zakoušíme daný výhled, který s sebou nese přehlížení estetických kvalit spojených s naším pohybem v daném přírodním prostředí. Oba modely pak přehlíží „multisensorický“ charakter estetické zkušenosti s přírodou a soustředí se pouze na kvality vizuální. Tím podle Carlsona příliš zužují a omezují relevantní fakta, ze kterých naše estetické oceňování přírody vychází. Nahlížíme-li přírodu prostřednictvím zmíněných modelů estetického posuzování, uchopujeme ji stejně, jako by byla uměním, vnímáme ji tedy jako něco, čím sama o sobě není. Tím je celý náš estetický prožitek výrazně deformován. Právě proto Carlson doporučuje, v návaznosti na úvahy Ronalda Hepburna a Francise Sparshotta, používat v rámci tematizace estetického oceňování místo pojmů krajiny či přírody pojem přírodní prostředí (*natural environment*). Tento pojem dle jeho názoru vhodně zdůrazňuje, že v rámci hodnocení přírody jsme sami součástí prostředí, které posuzujeme, a nemáme předem stanovené rámce estetické relevance, které vedly k reduktivním závěrům objektového

10 Claudovo zrcadlo bylo konvexně vyklenuté zrcadlo, které díky svému tvaru předměty, které byly skrze něj nahlíženy, zhušťovalo do jednotného „obrazu“. Thomas West ho ve své práci nazývá dokonce „krajinovým zrcadlem“ (*landscape mirror*) a doporučuje ho pro zvýšení zážitku z putování po tzv. Jezerní oblasti v Anglii. WEST, Thomas. *A Guide to the Lakes: Dedicated to the Lovers of Landscape Studies and to All Who Have Visited or Intend to Visit the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*. London – Kendal: Richardson and Urqwhart a W. Pennington, 1778, s. 15. Carlson bohužel Westa cituje pouze skrze článek Johna Ogdena, který z něj pro své téma vyzdvihuje právě doporučení Claudova skla. Srov. OGDEN, John T. *From Spatial to Aesthetic Distance in the Eighteenth Century*. *Journal of the History of Ideas*, 1974, 35, s. 63–79. Westův průvodce je však prodchnutý příklady nahlížení na přírodu jako na umění, které jsou neslučitelné s environmentální estetikou. Představu přírody jako neomezené galerie různých typů krajinových výhledů například evokuje, když doporučuje do Jezerní oblasti vstupovat od jihu, od jezera Coniston, abychom postupovali od „CLAUDOVÝCH elegantních barev k ušlechtilým POUSSINOVSKÝM scénám a od těchto pak k ohromujícím romantickým představám SALVATORA ROSY“. Srov. WEST, Thomas. *A Guide to the Lakes: Dedicated to the Lovers of Landscape Studies and to All Who Have Visited or Intend to Visit the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*. London – Kendal: Richardson and Urqwhart and W. Pennington, 1778, s. 14 (kapitálky užity v původním textu).

a krajinového modelu estetického oceňování přírody. Do této doby je, myslím, Carlsonova argumentace důležitá a zajímavá. Carlsonovým cílem je vytvoření modelu, který bude přehlížená fakta respektovat, a především bude přírodu nahlížet jako to, co opravdu je.

Při estetickém oceňování přírody je podle Carlsona třeba vyjít z multisensorické zkušenosti, kterou s ní máme, a na základě této zkušenosti pak konstituovat předmět našeho posuzování. Carlson se však nesnaží popsat procesy konstituce tohoto předmětu, ale určit kritéria, která nám umožní přírodu oceňovat jako to, co je, a ne jako to, co není. Ta nakonec nachází v datech přírodních věd. Proto může říci:

„Věda je tím paradigmatem, které odhaluje objekty takové, jaké jsou, s vlastnostmi, které mají. Nejenže se projevuje jako zdroj objektivní pravdy, ale ostatní přístupy označuje za subjektivní klam a ve shodě s objektivním posuzováním jako nerelevantní pro estetické oceňování. [...] Není tedy žádným překvapením, že humanitní vědy a jejich popisy jsou relevantní pro oceňování artefaktů, zatímco přírodní vědy jsou relevantní pro oceňování přírody.“¹¹

Toto tvrzení i přehlížení vlastního procesu konstituce estetického předmětu bylo již dostatečně kritizováno na jiném místě.¹² Zde bych pouze zopakoval, že Carlsonovým hlavním problémem je absence rozlišení mezi estetickým a ne-estetickým oceňováním. Nerozlišuje totiž mezi vědecky poučeným pohledem na přírodu, který má estetický charakter, a tím, který ho nemá. Z jeho teorie se tak vytrácí základní

11 CARLSON, Allen. *Appreciating Art and Appreciating Nature*. In: KEMAL, Salim, GASKE, Ivan, eds. *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 219–220.

12 Srov. KAPLICKÝ, Martin. Carlsonova environmentální estetika: problematika hodnocení přírody a umění. In: STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, eds. *Krása – krajina – příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009, s. 42–50; KAPLICKÝ, Martin, DADEJÍK, Ondřej. Kritika kognitivní estetiky přírody Allena Carlsona. In: STIBRAL, Karel, BINKA, Bohuslav, DADEJÍK, Ondřej, eds. *Krása – krajina – příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009, s. 47–54 nebo KAPLICKÝ, Martin. Environment a jeho estetické hodnoty: Sparshott, Carlson a Whitehead. In: STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, PEPRNÍK, Michal, eds. *Kauza les: Environment jako estetický problém*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 153–162.

rozlišení mezi estetickým a mimoestetickým oceňováním. I když lze s jeho kritikou objektového a krajinového modelu souhlasit, je zajímavé, že Carlson téměř neudává příklady konkrétních teorií, které by byly reprezentanty těchto modelů. Předmětem jeho hlavní kritiky je především formalismus a různé formy estetické nezainteresovanosti. Nejčastěji zmiňovanými reprezentanty tohoto formalistického přístupu jsou Carlsonovi Immanuel Kant, Clive Bell a Jerome Stolnitz.¹³ Ani jeden z nich však Carlsonovým popisům objektového či krajinového modelu plně neodpovídá. Carlson se však domnívá, že hlavní překážkou pro kompetentní a nereduktivní oceňování přírody je právě estetický formalismus, který podle jeho názoru vyžaduje, abychom přírodním objektům vnucovali percepční rámce, které ve skutečnosti nemají, a zbavovali je kontextu, který je pro ně zásadní.¹⁴ Ze způsobu, jakým Carlson popisuje formalismus, můžeme usuzovat, že ho pokládá i za východisko objektového (redukce přírodních objektů na tvarové formy) a krajinového (redukce přírodních objektů na barevné formy) modelu. Je však opravdu za neadekvátní modely estetického posuzování přírody zodpovědný formalismus?

Jak by Carlsonovi odpověděli Josef Durdík a Otakar Hostinský?

Pokud se podíváme do dějin české estetiky, najdeme zde mezi herbartovci, tedy formalisty par excellence, jednak texty Josefa Durdíka, jehož popisy téměř dokonale ilustrují Carlsonův objektový i krajinový model, jednak texty Otakara Hostinského, který v úvahách o přírodě zdůrazňuje téměř totožné momenty jako Carlson.¹⁵

13 CARLSON, Allen. Formal Qualities in The Natural Environment. *Journal of Aesthetic Education*, 1979, 13 (1), s. 102. CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London – New York: Routledge, 2000, s. 4, s. 19–20, s. 25, s. 31–32, s. 103–106. CARLSON, Allen, PARSONS, Glenn. *Functional Beauty*. Oxford: Clarendon Press, 2008, s. 21–22, s. 24–27.

14 CARLSON, Allen. Formal Qualities in The Natural Environment. *Journal of Aesthetic Education*, 1979, 13 (1), s. 109–111.

15 Kromě již zmiňovaného textu Evy Foglarové se estetickým oceňováním přírody u Josefa Durdíka a Otakara Hostinského zabýval i Karel Stibral. STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, ZUSKA, Vlastimil. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán, 2009, s. 57–100. Stibral dokonce v kapitole o Hostinském tvrdí, že by pravděpodobně byl stoupencem Carlsonovy environmentální estetiky, čímž předznamenává téma mého textu (tamtéž, s. 80). V následujícím textu se nicméně pokusím ukázat, že ačkoliv by Hostinský s Carlsonem v řadě ohledů souhlasil, jeho stoupencem by nebyl, protože Hostinského východiskem je

Estetické myšlení Josefa Durdíka vycházelo ze silné herbartovské tradice na pražské univerzitě, především pak z díla Roberta Zimmermanna. Estetické nazírání hned na začátku svého největšího díla *Všeobecná estetika* (1875) Durdík odlišuje od příjemnosti, prospěchu a zájmu. Předmětem estetického zájmu pak rozumí komplexní složenou představu vyvolanou vnímáním daného předmětu, kterou nazývá obrazem. Jeho vlastními slovy:

„Můžeme tedy předměty záliby estetické všeobecně nazvat obrazy (obraznost krásna) – obrazy v nejširším významu slova, nejen tedy jak se ho používá pro výplody malířské: nýbrž míníme jím to, čím se předmět v mysli obráží, tedy skupinu představ, které v mysli zůstanou, i když bezprostředný názor pomine.“¹⁶

Celou *Všeobecnou estetikou* Josefa Durdíka pak proniká tato myšlenka obrazu jako předmětu estetické záliby. Krása daného předmětu podle Durdíka spočívá ve způsobu, jak je takový ustálený obraz složen. Formou pak rozumí právě způsob složenosti obrazu. Tímto krokem Durdík odlišuje estetický postoj od postoje praktického či teoretického. V praktickém i teoretickém pojmání předmětů směřujeme naši pozornost mimo vlastní jev předmětu, který máme před sebou. Při praktickém postoji je naše pozornost vedena především tím, jak můžeme daný předmět využít pro naše cíle, v teoretickém postoji zase překračujeme vlastní jev předmětu směrem k pravidlům, která se snažíme formulovat. Estetické pojetí skutečnosti nás naopak přivádí k vlastnímu jevu daného předmětu. V rámci tohoto pojetí předměty nepojímáme ani vzhledem k našim měnícím se potřebám, ani vzhledem k obecným formulacím, které z daných předmětů lze vyvodit, ale vzhledem k tomu, jak se dané předměty celkově jeví. Organizačním principem tohoto celkového jevení daného předmětu, v Durdíkově terminologii „obrazu“ („skupiny představ, které v mysli zůstanou“), je způsob jeho složenosti. A právě způsob složenosti Durdík nazývá

herbartovský formalismus, na jehož pozadí uskutečňuje i zásadní rozlišení mezi praktickým, teoretickým a estetickým postojem. Jak jsme viděli výše, Carlson všechny stopy formalismu ve spojení s estetickým posuzováním přírody odmítá.

16 DURDÍK, Josef. *Všeobecná estetika*. Praha: I. L. Kober, 1875, s. 24.

formou. Estetické nazírání je tedy zaměřeno na formu daného obrazu a k tomuto estetickému zaměření se podle Durdíka nutně pojí estetická libost, kterou nazývá krásou.¹⁷ Durdík však u tohoto základního vymezení nezůstává a snaží se stanovit normativní pravidla, která krásu řídí. Společně s Robertem Zimmermannem¹⁸ proto určuje pět forem, pět základních způsobů vztaženosti představ, na jejichž splnění závisí to, zda předmět považujeme za krásný, či nikoliv: formu síly, formu význačnosti, formu souhlasu, formu správnosti a formu vyrovnanosti a závěru.¹⁹ Přítomnost či nepřítomnost této pětice typů vztahů by pak měla ovlivňovat to, zda bude daný předmět krásný, ať už by se jednalo o krásu malířství, krásu hudby či krásu přírody. Tento statický postup Durdíka vedl k řadě dosti problematických tvrzení, jako například k nutnému nesouladu modré a zelené barvy, současně patrně zapříčinil i jeho přehlížení odlišností estetického posuzování umění a přírody. V momentech, kdy Durdík hovoří o kráse přírody, se buď obrací k popisům, které by Carlson označil za příklad objektového modelu – kdy jednotlivé typy přírodních objektů posuzuje bez vztahu k jejich prostředí a hovoří o nich pouze vzhledem k tomu, zda splňují jeho pětici estetických norem, nebo k popisům, které silně připomínají Carlsonův krajinový model. V pasáži, ve které se detailněji zabývá estetickým oceňováním přírodní krajiny, pak explicitně tvrdí:

17 Viz „Jen ta záliba, která ku formě obrazu se pojí, jest estetická a může slouti dojmem krásna; – neboť jen ona jest všeobecně nutná, jest jasná představa o ustáleném citu.“ Tamtéž, s. 25.

18 Srov. ZIMMERMANN, Robert. *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1865, s. 35–70.

19 Forma síly vyjadřuje pravidlo, že intenzivnější nebo mohutnější představa se líbí více ve srovnání s představou slabou. Forma význačnosti vyjadřuje typ libosti, který pramení ze schopnosti jedné představy zobrazit základní charakteristiky představy jiné. Durdík v této souvislosti mluví například o libosti z rozpoznání napodobovaného předmětu nebo vystižení typického rysu zobrazované osoby. Forma souhlasu se týká libosti spojené s představami, které spolu silně korespondují, mluví zde o symetrii, úměrnosti či rytmu. Forma správnosti je shoda dané představy s „přirozenými pravidly vkusu“ a forma vyrovnanosti a závěru se týká takového spojení představ, které je sice v určité fázi v konfliktu, nakonec však dojde k finální harmonizaci. Tuto formu nazývá také formou životnosti. Srov. DURDÍK, Josef. *Všeobecná estetika*. Praha: I. L. Kober, 1875, s. 34–78. Stručný komentář těchto forem a jejich vztah k Herbartově a Zimmermannově teorii lze najít v TRETERA, Ivo. *J. F. Herbart a jeho stoupenci na pražské univerzitě*. Praha: Univerzita Karlova, 1989, s. 337–338.

„Krajinu se musíme učit pojímati. Hlavní tajemství toho jest *obraznost*, zvláště pak malba. Všechny předměty musí tvořiti jakýsi patrný celek a pováženy býti jakožto tento celek čistě bez dalších ohledů, leč s ohledem krásy. Proto si musíme přitom nejdřív všechny hospodářské i vědecké ohledy odmyslit, ano násilně zapudit a od srdce pouze obrazu, „přírodě“ se vzdát; pak musíme vyhledat nejvýhodnější střed těchto předmětů, abychom je měli kolem něho rozestaveny a k závěrku, k naznačení, že skutečně celek tvoří, který má být od ostatního oddělen, myslet si kolem krajiny rám, jakoby hotovou malbu obklopující a do něho všechny půvaby vměstnat.“²⁰

Domnívám se, že by Carlson stěží hledal přesnější ilustraci svého krajinového modelu. Pokud však přistoupíme k myšlenkám Otakara Hostinského, který rovněž naprosto přiznaně vycházel z herbartovské tradice, bude situace zcela jiná. Hostinský přijímá východisko formové estetiky jako zkoumání způsobů složenosti komplexního souboru představ (nenazývá ji však obrazem, ale vidinou)²¹ a přijímá i způsob odlišení estetického nahlížení od praktického a teoretického. I podle Hostinského je estetický postoj charakteristický tím, že se soustředí na vlastní jev předmětu a na jeho způsob složenosti, formu.²² Od samotného počátku své aktivní teoretické tvorby se však nemohl ztožnit s Durdíkovými a Zimmermanovými pěti základními formami. Ačkoliv si Josefa Durdíka velice vážil, již v recenzi na jeho knihu o pěti forem píše:

„Toť ona pětice forem estetických, již Zimmermann učinil základem důmyslné soustavy své, užívaje jich důsledně i ve velkém,

20 DURDÍK, Josef. *Všeobecná estetika*. Praha: I. L. Kober, 1875, s. 430.

21 HOSTINSKÝ, Otakar. Úvod do estetiky. In: PEČMAN, Rudolf, ed. *Pocta Otakaru Hostinskému*. Brno: Česká hudební společnost, 1982, s. 14–15.

22 V raném článku *Slovo o krasovědě* (1877) Hostinský doslova píše: „Nemůže být nic jednoduššího, nic zřetelnějšího, než onen Herbartův princip: všechno krásno je složeno z většího nebo menšího počtu představ a jenom způsob tohoto složení, tedy vzájemné poměry a vztahy představ, čili forma celku, nikoliv povaha jednotlivých představ samotných, čili látka, rozhoduje o kráse a nekráse předmětu, o estetické zálibě a nelibosti naší.“ HOSTINSKÝ, Otakar. *Studie a kritiky*. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 51.

v případech nejsložitějších. Nezdá se však, že by tím otázka po prvcích krásna byla došla rozluštění nedotknutelného, pro všechnu budoucnost platného; bude naopak asi potřebl ještě valné práce vědecké, tj. zevrubného a všestranného kritického prozkoumání každé jednotlivé formy zvláště – ovšem na základě hojných rozborů psychologických – a pak obezřelého nepředpojatého srovnávání a sestavování výsledků, aby se mohlo zjistiti, pokud formy ty jsou opravdu nejjednoduššími, základními prvky všeobecně platnými.“²³

Hostinský naopak v souladu se svým důrazem na empirický přístup k estetice zdůrazňuje, že počet typů vztaženosti (forem) je neomezený a je třeba ho zkoumat na konkrétních typech fenoménů. Každá oblast estetického nazírání bude mít svá vlastní specifika a dominantní formy. Povahu všech těchto rozdílných oblastí estetického pole tedy není možné vysvětlit pouze na základě pěti typů forem. Formy je třeba zkoumat na vlastním empirickém materiálu, a ne je předpisovat předmětům. V momentech, ve kterých se zabývá estetickým posuzováním přírody, pak Hostinský velice pozorně sleduje jeho odlišnosti od posuzování uměleckých děl. Ačkoliv i v případě posuzování přírody zdůrazňuje, že estetický účinek spočívá na formě dané komplexní představy (vidinném dojmu), na rozdíl od Durdíka připouští, že pokud harmonizují s vidinným dojmem, mohou se součástí našeho estetického posouzení stát i dojmy, které odkazují k reálné existenci daného fenoménu (například vůně předmětu, tělesnost zkušenosti nebo pohyb, který musíme vykonat při nahlížení předmětu).²⁴ Tím vlastně dávno před vznikem environmentální estetiky a z pozice estetického formalismu předznamenává dva z důležitých motivů environmentální estetiky: multisensorickou povahu estetického oceňování přírody

23 HOSTINSKÝ, Otakar. Všeobecná estetika. In: týž. *Studie a kritiky*. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 425.

24 „Vidinný dojem při pohledu na krásnou jarní krajinu v přírodě například, zakládající se na tvarech a barvách jinak než při pohledu na její malířský obraz, osvěžujícím vánkem, vůní země a květů, zpěvem ptačím a šuměním lesa nebývá nikterak nepříjemně rušen, nýbrž všechno to stává se spíše vítaným přídatkem, jenž hodnotu dojmu zrakového ještě zvyšuje. Jinak má se ovšem s krajinou malovanou.“ HOSTINSKÝ, Otakar. Úvod do estetiky. In: PEČMAN, Rudolf, ed. *Pocta Otakaru Hostinskému*. Brno: Česká hudební společnost, 1982, s. 15.

a vlastní obsaženost pozorovatele v prostředí, které tento posuzuje. V článku *Umění a krása v estetické výchově* o estetickém posuzování krajiny uvádí:

„Doporučuje se na př. pohlížení na krajinu naprosto klidným, nehybným okem jedním, ne oběma, nebo pomocí zrcadla, nebo skrz vikýř, vůbec skrze jakýkoliv jiný temný rámeček, k tomu pak snažiti se, abychom z tvaru a z barev měli pokud možná jen čistě plošný dojem, nikterak tělesný. To všechno prospěje snad smyslu pro malířství krajin, tedy pro umění, ale byl by to osudný omyl, kdybychom se domnívali, že jsme tím zvýšili svůj estetický požitek z krajiny jakožto z přírody. Neboť vším tím vlastně úmyslně, ba skoro násilně *potlačuje se všechno pomýšlení na přírodu samu*, usiluje se o to, abychom místo skutečné *krajiny* viděli jen její *obraz*, místo živé *přírody*, jen *výtvar umělecký*. Pokusy takové jen tenkrát jsou neškodné, ba dokonce snad prospěšné, jestliže vedle nich dopřává se dosti místa opravdovému, přímému nazírání na přírodu jakožto přírodu.“²⁵

Tato pasáž byla napsána v roce 1907, tedy více než padesát let před vznikem environmentální estetiky. Přesto naprosto přesně vyjadřuje její základní východiska a myšlenky. Pokud bychom nevěděli, že se jedná o text Otakara Hostinského, mohli bychom tuto pasáž směle přisuzovat i Allenu Carlsonovi. V jiném textu *Úvod do estetiky* (1907) pak Hostinský naznačuje i další myšlenku environmentální estetiky, a to její záměr zkoumat různé typy prostředí (environmentů) od těch největších až po ty nejdrobnější:

„Nejprostší motivy, polozbořená chatrč nebo kus zanedbaného plotu nebo zarostlý úvoz mohou nás zaujmouti svou třeba svrchovanou malebností, tedy krásnem uměleckým – ale krásno přírodní v pravém smyslu toho slova touto malebností není ještě zaručeno, tím méně vyčerpáno. Naproti tomu veleba hvězdnatého

25 HOSTINSKÝ, Otakar. Umění a příroda v estetické výchově. In: *týž. O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 538. Kurzivou vyznačil O. H.

nebe, věčně měnivá scenérie lesů, pouti mezi skalami vysokých hor, pocit z osamělosti, zamlklost pouště, stepi nebo vodní hladiny kolkolem nás samotou obklopující, nedá se uzavřít v úzký rámec malebného obrazu, poněvadž zde podstata dojmu závisí na ideách, které svědčí přírodě jako celku; jindy zas malý trs jemného mechu nebo drobný domek hlemýždí nestačily by na umělecké dílo, ač přece dovedou nás naplnit obdivem. Pravý estetický dojem z krásné přírody vedle svých estetických prvků rozmanitých jiných – nesen je především intereselem na přírodě – ne na umění, a proto nová doba čím dál více mu přeje, neboť učí dívati se na přírodu také přímo, nejen skrze brejle umění.“²⁶

Ačkoli Hostinský v těchto textech neuvádí Durdíkovo jméno, jedná se samozřejmě i o implicitní polemiku s jeho názory. I když s Durdíkem sdílí formalistický předpoklad, že estetická hodnota předmětu spočívá na způsobu uspořádání jevu předmětu (formě vidiny), nesouhlasí s tím, že celé estetické pole můžeme prozkoumávat na základě pětice základních estetických forem. Každá estetická oblast bude mít podle jeho názoru vlastní specifika. Specifikou estetického oceňování přírody, jak jsme viděli výše, je to, že se v rámci estetického postoje mohou k dojmům vycházejícím pouze ze vztahu představ daného předmětu (vidiny) přidružovat i dojmy vážící se k rysům předmětu, které povahu vidiny překračují. Estetický prožitek přírody tedy podle Hostinského připouští i odkazy k reálné existenci předmětu (praktickým zájmům o předmět) i k přírodovědeckým informacím o daném předmětu (teoretickým zájmům o předmět). Jak jsme viděli výše, tyto odkazy jsou přípustné pouze tehdy, pokud nenarušují charakter vidinného dojmu.²⁷ V momentě, kdy Hostinský tvrdí, že přírodovědné

26 HOSTINSKÝ, Otakar. Úvod do estetiky. In: PEČMAN, Rudolf, ed. *Pocta Otakaru Hostinskému*. Brno: Česká hudební společnost, 1982, s. 12. Tento text Hostinský napsal v roce 1907 jako úvod ke své plánované knize, ve které chtěl komplexně představit svou estetickou teorii. Tuto knihu však nikdy nedokončil a *Úvod do estetiky* byl zásluhou ediční práce Miloše Jůzla publikován ve výše uvedeném sborníku až v roce 1982. Již dříve některé pasáže z tohoto textu použil Zdeněk Nejedlý v knize, ve které se snažil rekonstruovat Hostinského estetický systém. Srov. NEJEDLÝ, Zdeněk. *Otakara Hostinského estetika*. Praha: Jan Laichter, 1921, s. 6–25.

27 Tamtéž, s. 15–16.

znalosti mohou prohlubovat naše estetické oceňování přírody,²⁸ se přibližuje Carlsonovu vlastnímu „kognitivnímu modelu environmentální estetiky“. Na rozdíl od Carlsona však estetickou zkušenost na obeznámenost s přírodními vědami neredukuje, protože ve svých textech stále udržuje důležitý rozdíl mezi estetickým a teoretickým názorem:

„Jedno má názor teoretický společné s estetickým: oba vycházejí ze zkušenosti, kterou podává svět zjevů, a hranice toho světa překročiti nikdy nemohou. Ale již způsobem, jak se ke zkušenosti stavějí, aby z ní těžily, rozcházejí se. Názor teoretický totiž vychází sice ze zkušenosti, ale nepřestává na té její úpravě, kterou nám poskytují naše smysly, nýbrž rozebírá a kritizuje smyslové zjevy, proniká k jejich jádru, k jejich stálosti a zákonitosti [...]. Naproti tomu estetické nazírání a tudíž i estetické bádání jakožto vědecký výraz jeho nejenže vychází ze zkušenosti, ono ji také beze změny přijímá, bere zjevy její tak, jak se nám samy podávají, přestává na přímém názoru smyslovém a na dojmech z něj plynoucích čili na *vidině* a jejich účincích.“²⁹

Na závěr tohoto textu tedy můžeme říci následující. Pokud by Allen Carlson měl možnost studovat českou estetiku konce 19. a počátku 20. století, našel by v pojetí Josefa Durdíka dokonalého reprezentanta jím kritizovaného objektového a krajinového modelu estetického oceňování přírody. V Otakaru Hostinském by však našel svého předchůdce. Hostinského kritika nahlížení přírody na základě naší zkušenosti s uměním totiž zdůrazňuje analogické momenty jako Carlsonova kritika objektového a krajinového modelu. V Hostinského vlastní koncepci estetického oceňování přírody pak můžeme nalézt i hlavní rysy tohoto oceňování, které zdůrazňuje environmetální estetika: multisensorickou povahu naší zkušenosti; závislost estetické povahy objektu na prostředí, ve kterém ho vnímatel esteticky posuzuje;

28 HOSTINSKÝ, Otakar. Umění a příroda v estetické výchově. In: týž. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 541–542.

29 HOSTINSKÝ, Otakar. Úvod do estetiky. In: PEČMAN, Rudolf, ed. *Pocta Otakaru Hostinskému*. Brno: Česká hudební společnost, 1982, s. 14–15.

a obsaženost pozorovatele v prostředí, ve kterém estetické oceňování probíhá. Tyto myšlenky však formuluje na pozadí tradice formalistické estetiky, jejíž vymezení estetického zaměření ke skutečnosti (předmětem estetického posuzování je vidina) přijímá. Hostinského pojetí estetického oceňování přírody nám tak jasně ukazuje, že Carlsonův předpoklad, že formalistická estetika je zodpovědná za podřizování estetické zkušenosti s přírodou zkušenosti s uměním, není oprávněný.

LITERATURA

- BUDD, Malcolm. *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 110–148.
- CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London – New York: Routledge, 2000.
- CARLSON, Allen. Appreciation and the Natural Environment. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979, 37 (3), s. 267–275.
- CARLSON, Allen. Appreciating Art and Appreciating Nature. In: KEMAL, Salim, GASKEL, Ivan, eds. *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 199–227.
- CARLSON, Allen. Environmental Aesthetics. In: GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver, eds. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2001, s. 423–436.
- CARLSON, Allen. Formal Qualities in The Natural Environment. *Journal of Aesthetic Education*, 1979, 13 (1), s. 99–114.
- CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environment. In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 379–390.
- CARLSON, Allen, BERLEANT, Arnold, eds. *The Aesthetics of Natural Environment*. Peterborough: Broadview Press. 2004.
- CARLSON, Allen, PARSONS, Glenn. *Functional Beauty*. Oxford: Clarendon Press, 2008.
- DADEJÍK, Ondřej. Znovuzrození přírodní krásy: Ronald Hepburn. *Estetika*, 2007, 44 (1–4), s. 2–27.
- DURDÍK, Josef. *Všeobecná estetika*. Praha: I. L. Kober, 1875.
- FOGLAROVÁ, Eva. Krása přírody v estetice Josefa Durdíka a Otakara Hostinského. In: STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, eds. *Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009, s. 159–176.

- HEPBURN, Ronald. Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In: WILLIAMS, Bernard, MONTEFIORE, Allan, eds. *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 285–310.
- HEPBURN, Ronald W. Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature. In: KEMAL, Salim a GASKEL, Ivan eds. *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 65–80.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *Studie a kritiky*. Praha: Československý spisovatel, 1974.
- HOSTINSKÝ, Otakar. Úvod do estetiky. In: PEČMAN, Rudolf, ed. *Pocta Otakaru Hostinskému*. Brno: Česká hudební společnost, 1982, s. 11–21.
- KAPLICKÝ, Martin. Carlsonova environmentální estetika: problematika hodnocení přírody a umění. In: STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, eds. *Krása – krajina – příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009, s. 42–50.
- KAPLICKÝ, Martin, DADEJÍK, Ondřej. Kritika kognitivní estetiky přírody Allena Carlsona. In: STIBRAL, Karel, BINKA, Bohuslav, DADEJÍK, Ondřej eds. *Krása – krajina – příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009, s. 47–54.
- KAPLICKÝ, Martin. Environment a jeho estetické hodnoty: Sparshott, Carlson a Whitehead. In: STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, PEPRNÍK, Michal, eds. *Kauza les: Environment jako estetický problém*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 153–162.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Otakara Hostinského estetika*. Praha: Jan Laichter, 1921.
- OGDEN, John T. From Spatial to Aesthetic Distance in the Eighteenth Century. *Journal of the History of Ideas*, 1974, 35, s. 63–79.
- SPARSHOTT, Francis. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment. *The Journal of Aesthetic Education*. 1972, 6 (3), s. 11–23.
- STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, ZUSKA, Vlastimil. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán, 2009.
- TRETERA, Ivo. *J. F. Herbart a jeho stoupenci na pražské univerzitě*. Praha: Univerzita Karlova, 1989.
- WEST, Thomas. *A Guide to the Lakes: Dedicated to the Lovers of Landscape Studies and to All Who Have visited or Intend to Visit the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*. London – Kendal: Richardson and Urqwhart a W. Pennington, 1778.
- ZIMMERMANN, Robert. *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1865.

CO ŠTĚTEC NEZACHYTÍ? VZTAH KRAJINY A JEJÍHO ZOBRAZENÍ V RÁMCI TEORIE MALEBNA

KAREL STIBRAL

Jedním z témat současné estetiky, zejména tzv. environmentální, je snaha ukázat, že vnímání i oceňování přírody jako uměleckého díla je svým způsobem zavádějící. Již od přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století se vede poměrně intenzivní diskuse na téma, jak dalece se obě oblasti liší a jak jsou autonomní. K tomuto tématu se ale dostali filozofové a estetikové již o dost dříve. A je zajímavé, že jednou skupinou z nich byli ti myslitelé, kteří zdánlivě zastávali zcela opačný trend zdůrazňující výtvarné kvality krajiny. Byli to protagonisté tzv. teorie malebna, která se rozvinula na přelomu 18. a 19. století v Británii do tzv. sporu o malebno (*picturesque controversy*).

Protože v českých zemích je tato etapa nepříliš známá,¹ pokusím se ji – i pro její zajímavost z hlediska vztahu vnímání přírody a uměleckého díla – v této historické studii nejprve rámcově představit, teprve pak se podívat na zmiňované rozdíly. Nebudu se samozřejmě zabývat velmi tradičním porovnáváním děl přírody a umění (ve smyslu jak umění napodobuje přírodu obecně atp.), kterého nalezneme i v předchozí britské či kontinentální tradici dostatek. Cílem bude ukázat, jak si teoretici propagující pohled na krajinu jako krajinomalbu uvědomují limity tohoto přístupu a jak tematizují tyto rozdíly, a zamyslet se nad problémem estetického oceňování uměleckého díla a přírody. Předchozí myslitelé většinou totiž obecně srovnávali přírodu a umění, tito pak již konkrétně krajinu či zahradu s jejími zobrazeními.

1 *Picturesque controversy* zmiňuje ve svých dějinách estetiky již František Palacký. Nicméně tento spor vzhledem k jeho návaznosti na Edmunda Burkea považuje již v základech za nedůkladnou a Richarda Payne Knighta, jednoho z jejích protagonistů, označuje za „zmateného skeptika“. PALACKÝ, František. Přehled dějin krásovědy a její literatury. In: PALACKÝ, František, HLOBIL, Tomáš, ed. *An Historical Survey of the Science of Beauty and the Literature on the Subject*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 46. Jakkoli se slovo samo v němčině či češtině uchytilo, promýšlení jako samostatné estetické kategorii se malebnu nedostalo. Výjimkou byla Hostinského stať *Co jest malebné* z r. 1878, srov. HOSTINSKÝ, Otakar. *Co jest malebné*. In: týž. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 481–489, která byla ovšem psána bez přihlídnutí k někdejší britské diskusi, ale navazovala především na promýšlení pojmu malířskosti v rámci dějin umění (např. H. Wölfflin). Blíže k teorii malebna STIBRAL, Karel. *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán, 2011.

Je příznačné, že dnes drtivá část výzkumů estetických preferencí krajiny či krajinného rázu ze strany přírodovědců (geografů, socio-biológů, evolučních psychologů, ale třeba i krajinných architektů) probíhá na fotografiích, čili určitém druhu zobrazení, aniž by bylo reflektováno, že mezi krajinou zobrazenou a skutečnou je poměrně rozdíl. Proto bych v tomto textu déle setrval i u základních teoretických východisek protagonistů teorie malebna, aby bylo lépe zřejmé, jak vypadala teorie cíleně odvozující kvality krajiny z výtvarného umění. To zdaleka není tak samozřejmé, jak by se zdálo. V 18. a 19. století byly malba, literatura² a další umělecká odvětví tím, co ovlivňovalo vnímání krajiny a přírody pro současného člověka v jen těžko představitelném rozsahu.

Etapa teorie malebna je některými teoretiky považována za do jisté míry samostatné období či alespoň proud, který byl jakýmsi mezivládím³ mezi klasicismem a romantismem v Británii, resp. jejich určitým samostatným průnikem.⁴ Diskuse nad samostatností tohoto proudu, ba období již přesahuje tento příspěvek, nicméně je zřejmé, že prožitek hledače či „lovce“ malebna (*picturesque hunter*) druhé poloviny 18. století se opravdu liší od romantika, jakkoli oceňované objekty či scenérie mohou být totožné a ono tzv. malebné oko (*picturesque eye*) se zaměřuje na jiné věci.

Picturesque taste

Pojem malebna se poprvé objevuje pravděpodobně v 16. století v Itálii, snad sahá ke spojení *alla pittoresca* používaném Giorgio Vasarim, který se roku 1555 snažil popsat určitý styl kresby pod vlivem kolorismu. Pojem malebna (*picturesque*) v angličtině byl odvozen z italštiny a francouzštiny (*picturesque, pittoresque*) a i skrze jeho

2 K nápodobě v britské (a německé) estetice 18. století viz HLOBIL, Tomáš. *Jazyk, poezie a teorie nápodoby. (Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století)*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001.

3 Hussey píše o *interregnu* mezi lety 1730–1830, HUSSEY, Christopher. *The Picturesque. Studies in a Point of View*. London: F. Cass et Co., 1967, s. 4.

4 Nejen vlastní teoretici malebna, ale i kompendium teorií umění, nabízející samostatnou etapu jak malebna, tak romantismu, srov. HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, eds. *Art in Theory 1648–1815. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Malden, 2000.

holandský ekvivalent (*schilderachtig*, Karel van Mander) pak přenesen do Británie na konci 17. století (poprvé asi William Aliongby, 1675).⁵

Podle Waltera J. Hipplea se pak v raném 18. století používá výraz *picturesque* ve dvojím významu: pokud je aplikován na literární styl (resp. používán v rétorice), znamená živý, barvitý (*vivid, graphic*). Jestliže se použil na scény v přírodě, a někdy i na jejich imitace na obrazech či v literatuře, znamenal „mimořádně vhodný pro malířské zobrazení“, něco, co poskytuje vhodnou kompozici, harmonii forem, barev, světla atp.⁶ Kolem poloviny století se pak začíná používat při popisu kvalit krajinných scénérií, často s odkazy na klasicizující krajináře (ocenění takových krajín se ovšem objevuje již dříve).

V Británii 18. století došlo tehdy k mimořádně převratným změnám ve vnímání i oceňování krajiny, které jsou současně dobře zdokumentovány a k nimž existuje poměrně bohatá literatura primární i sekundární. Současný teoretik malebna Malcolm Andrews detailně a se snahou o komplexnost popisuje změny těchto preferencí především ve vztahu k domácí britské krajině.⁷ V prvních dekádách 18. století byli podle Andrewse lidé, kteří mířili do přírody, ovlivněni zejména studiem klasické literatury (Vergiliem, Ovidiem, Horatiem)⁸ a postupně i zmiňovanými klasicizujícími malíři 17. století, jako byli Claude Lorrain⁹, Gaspard Dughet a také barokní malíř Salvatore Rosa (jejich vliv pak později dokonce začal převažovat nad vlivem klasické literatury¹⁰). Obdivovatelé přírody v tomto období nalézají proto zalíbení především v pastorálních, arkadských typech krajiny a jejich ocenění se řídilo především spojením s idejemi a morální symbolikou.

5 O tom například HIPPLE, Walter J., jr. *The Beautiful, The Sublime and The Picturesque In Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957, s. 185–186.

6 Tamtéž, s. 186.

7 Zde zejména druhá část knihy (*The Picturesque Tours*) v ANDREWS, Malcolm. *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press, 1989, s. 85–241.

8 Tamtéž, s. 3–4.

9 Tamtéž, s. 28. Zájem o Lorraina vrcholí tak kolem půlky století, stává se hlavním vzorem „krásné“ krajiny.

10 Tamtéž, s. 40.

Dalo by se říci, že právě zde se rodí – i když příklady můžeme nalézt již v 17. století¹¹ – „cestovatel za malebnem“ (*picturesque traveler*) ve vlastním slova smyslu, který dle Husseye odvozuje koncepci ideální krajiny z krajinářství a který má za cíl objevovat takové ideální scenérie ve skutečnosti.¹² Často je doložitelně obdiv ke krajině iniciován až setkáním právě s obrazy. *Grand Tour* tehdejších gentlemanů vedla z Británie do Francie, příp. Porýní a pak do Itálie. Příznačně při cestě přes Alpy nenalézáme příliš komentářů ke krajině, po setkání s malířskými mistry v Římě se toto radikálně proměňuje – najednou se deníky hemží nadšenými výkřiky nad scenérií.¹³ Postupně ovšem dle Andrewse autorita klasické poezie slábne a sílí význam domácích básníků – v polovině 18. století jsou již William Shakespeare, John Milton či James Thomson (*Seasons*, 1730) považováni minimálně za Homérovy a Vergiliovy rivaly. Roli zde hrálo i to, že tito domácí básníci byli srozumitelnější střední třídě, ze které se rekrutovali turisté.¹⁴

Ve středních dekadách 18. století se pak Britové začínají obracet k místní tradici, přichází doslova jakýsi gotický a keltský „revival“, začíná sílit romantická tendence v kultuře obecně. Narůstá záliba v divokých horských terénech, míří se hodně do Alp, pak i do vlastních domovských hor, jako je Lake District, Skotská vysočina, Severní Wales atd. Rodí se turistika. Na uznávané trasy a místa se vydávají doslova davy poutníků, lovců malebna, vybavených předtištěnými zápisníky, skicáři, *camerami obscurami* a tzv. *claudef glasses*, zatmavenými zrcadly pro pohled na přírodu, která vytvářela dojem obrazu od Clauda Lorraina. Od rovinatých arkadských terénů plných užitku se tak v druhé polovině až poslední třetině století objevuje vysloveně důraz na divoké přírodní scenérie, z nichž není žádný hospodářský užitek. A právě s obdivem k nim, jako ke scenériím nejvhodnějším

¹¹ Hussey uvádí díla alžbětinců, jako například *Cooper's Hill* (1640) od Johna Denhama, ve kterém se dá nalézt popis údolí Temže vnímané pod vlivem italského krajinářství. Ale také Miltonovo *L'Allegro* (1631) či črty Inigo Jonese dle něj svědčí o vlivu Rubense, Tiziana či Lorraina. HUSSEY, Christopher. *The Picturesque. Studies in a Point of View*. London: F. Cass et Co., 1967, s. 23–24.

¹² Tamtéž, s. 83.

¹³ Hussey uvádí konkrétní příklad s citacemi budoucího slavného vydavatele *Spectatoru* a myslitele Josepha Addisona. Tamtéž, s. 57–89.

¹⁴ ANDREWS, Malcolm. *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press, 1989, s. 12, s. 40.

pro malířské zobrazení, se obrací teorie malebna. Jak píše Andrews, tzv. malebné oko (*picturesque eye*) je „anti-georgické“ a obdiv dospívá vysloveně „k agresivně-antiutilitaristickým scénériím“. ¹⁵

Jakkoli by se zdálo, že repertoár oceňovaných objektů je podobný jako u romantiků – divoké skály, temné lesy a křoviska, bystřiny, prudké kontrasty, ruiny, žebráci a cikáni – rozdílná je reakce. Zatímco u romantiků vše odkazuje k duchovním dimenzím, k stavům vlastního nitra, k Bohu a typická je pro ně silná emocionální reakce, hledač malebna zůstává v podstatě klidný a jeho největším potěšením je kontemplace výtvarných kvalit krajiny a srovnávání jejích výjevů s obrazy mistrů. Romantik bude také oceňovat dramatictější výjevy, jako jsou pohledy dolů z hory, vznešené výjevy, stejně jako děsivé síly a temné stránky (*Nachtseiten*) přírody. Pro hledače malebna je příroda v podstatě stále „klasicisticky“ harmonická a vstřícná, přestože se nejedná o žádnou pastorální idylu. Z hlediska bodu pozorovatele bude *picturesque hunter* na rozdíl od romantika preferovat spolu s klasicistou spíše frontální pohled, resp. výhled přibližně ve výši okolní krajiny. Romantik si kromě toho přidá i pohled vzhůru či prudce dolů, místa uvnitř nějaké husté vegetace či skal atp. Teoretici obou proudů také budou jinak vysvětlovat estetický zážitek – zatímco zastánci malebna budou pracovat s fyziologií, psychickým ustrojením v intencích osvícenských poznatků, romantici se budou snažit tyto pouze „smyslové“ či „psychologické“ aspekty překročit směrem k tomu, co nazýváme duší, či k náboženskému prožitku ¹⁶.

Od dojmů k teorii

Slovo malebné či malebno se vyskytovalo ve slovníku mnohých Britů již v průběhu celého 18. století, ale teprve k jeho konci se stalo předmětem pojednání, z *picturesque* se stává *the Picturesque*. K tomuto posunu přispěl nejvíce William Gilpin, vikář anglikánské církve, jinak také nadšený cestovatel po Anglii a akvarelista. Ten na základě výpravy z roku 1770 do později pro malebné kvality velmi

¹⁵ Tamtéž, s. 48.

¹⁶ Nebo k jeho negaci, jak bude pro některé romantiky příznačné. Máchova fascinace nicotou, která se objevuje například v *Máji* (1836), by byla pro hledače malebna poměrně mimo jeho zájmy.

vyhledávaného regionu, údolí řeky Wye, sepsal cestopis plný nejen popisů cesty, ale i úvah nad vnímáním krajiny a jejími estetickými kvalitami. *Postřehy o řece Wye (Observations on the River Wye)*¹⁷ kolovaly nejdříve v rukopisu u osobností, jako byli Thomas Gray, Horace Walpole či tehdejší král Jiří III., a až roku 1783 byly s velkým ohlasem vydány tiskem.¹⁸ Po nich následovaly další *Observations* po jiných regionech a teoretická práce *Tři eseje (Three Essays. On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting, 1792)*.

Gilpin chápal malebno především jako typ krásy (často jej k ní přidával ve formě adjektiva jako *picturesque beauty*).¹⁹ Malebné objekty byly podle něj ty, které jsou vhodné pro malířské zobrazení, a proto se vyznačují určitými vlastnostmi, jako je jistá kostrbatost, drsnost (*roughness*), ale také složitost (*intricacy*), rozmanitost (*variety*), nepravidelnost atd. To byly podle něj vlastnosti, které umožňují malíři rozvinout své umění v plné šíři, nabízejí štětcí mnohem složitější struktury, střídání tvarů, světél i barev (viz dvojice krajin na obr. 1).

U Gilpina však ještě nešlo o zpracovanou teorii. K té se dostal až Uvedale Price, literát a současně vlastník půdy, ve svém díle *Esej o malebnu, ve srovnání se vznešenem a krásnem (An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful, 1794)*. Tehdy roku 1794 vyšly vlastně dvě práce spojované s teorií malebna. Tou druhou byla shodou okolností poema jeho přítele, vzdělance a sběratele Richarda Payne-Knighta *Krajina (Landscape)*. I když se texty značně lišily po formální stránce, oba byly motivované odporem ke klasickému anglickému parku, zejména jeho tvůrci Lancelotovi „Capability“ Brownovi, jehož výtvořby byly plné umělých serpentýn či hladkých břehů vodních ploch.²⁰ Oba dva považovali krajinářský park

17 Celým názvem *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770*.

18 Byl s vročením 1782.

19 Obdobně přistupoval k této kategorii ve svém hlavním estetickém díle Josef Durdík. Chápal ho ovšem značně užěji než britští teoretici jako krásno založené na barvách, popř. světlech a stínech. Viz DURDÍK, Josef. *Všeobecná aesthetika*. Praha: I. L. Kober, 1875, 169–200.

20 K této serpentýně a její návaznosti na linii krásy malíře Williama Hogartha též text Jana Staňka v této knize, s. 109–110.

za pouze zdánlivou nápodobu přírody (kterou často deklarovali jeho tvůrci). Klasický anglický park byl pro ně pouhou obdobou geometrizujících parků, „nevkusně“ se odklánějící od přírody jako vzoru.

Především Price se pokusil rozvinout malebno jako samostatnou kategorii, odlišnou od kategorií krásy a vznešena Edmunda Burkea. Podle Price existuje řada objektů, které esteticky kladně oceňujeme,



Obr. 1. Srovnání krásné (nahore) a malebné krajiny (dole) na akvantitě ze *Tří esejí* (1792) Williama Gilpina.

ale které nespádají pod tyto dva základní estetické pojmy. Malebno se snaží metodicky vymezit právě proti nim. Tradiční (tj. i Gilpinova) definice malebného jako toho, co je vhodné pro zobrazení v malířství, mu přijde jako příliš vágní a omezená. Ne všechno, co je vhodné k zobrazení, má dle Price kvality spojované s malebnem (tj. drsnost, rozmanitost atd.), jako třeba palladiánská architektura na obrazech Clauda Lorraina.

Malebno má být samostatná kategorie nezávislá i na malířství.²¹ Jeho principy můžeme podle Price nalézt v přírodě a jsou zcela nezávislé na umění, byť jsou v dílech význačných malířů nejsnáze a nejprínosněji studovatelné.²² Tím nastává zásadní pokus emancipovat tuto kategorii od závislosti nejen na malířství, ale i na umění obecně. Malebné kvality by se navíc neměly omezovat jen na zrak, ale týkají se i sluchu atd.²³

Price se nejdříve pokouší ukázat odlišnost malebna od krásy. Obě tyto estetické kvality se sice mohou vyskytnout v konkrétním objektu v jisté míře smíšení (stejně tak v kombinaci se vznešeností), jsou ale jasně odlišitelné. Malebno je totiž založeno na vlastnostech, které jsou podle Price diametrálně protikladné těm, ze kterých se rodí krása. Zatímco podle Edmunda Burkea, jehož *Filozofická zkoumání o původu našich idejí vznešena a krásna* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) je pro Price základní autoritou, jsou nejzákladnějšími vlastnostmi krásy hladkost (*smoothness*), málo proměnlivosti (*variety*), složitosti (*intricacy*) a postupná změna,²⁴ u malebna jsou to podle Price vlastnosti opačné. Dvě nejzákladnější příčiny podílející se na vzniku malebna jsou totiž

21 PRICE, Uvedale. *An Essays on the Picturesque I*. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 82.

22 PRICE, Uvedale. *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful II*. [reprint dle vyd. London: J. Mawman, 1810]. London: Lightning Source Ltd., 2010, s. vi [6].

23 K malebnu v hudbě z poslední doby viz např. RICHARDS, Annette. *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 2001.

24 BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom. Filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásného*. Bratislava: Tatran, 1981, s. 103–104.

drsnost (*roughness*) a náhlá změna (*sudden variation*) spojující se pak s nepravidelností (*irregularity*).²⁵

Podobně se snaží Price vymezit malebno vůči vznešenu, které je založeno podle něj – již ve větší shodě s Burkem – především na jisté velikosti (*greatness*). Oproti tomu malebno není na takové kvalitě založeno vůbec a je stejně tak nalézáno na malých jako na velkých objektech. Zatímco vznešeno se zakládá na principech bázně a hrůzy (*awe and terror*) a není spojeno s lehkostí či hravostí, malebno je založené na změně a složitosti a vyskytuje se stejně tak v nejmajestátnější jako „veselé“ scénérii. Jednou z nejzákladnějších příčin pocitu vznešena je nekonečnost, ta ale u malebna schází – pokud chcete udělat z nekonečného oceánu malebnou scénu, je třeba ho nějak ohraničit, dát mu břehy. Stejně tak je příčinou pocitu vznešena jistá stejnotvárnost (*uniformity*), ta je však velkým nepřítelem malebna.²⁶

Pokud se díváme na vztah malebna a vznešena z pohledu proměny, píše Price, pak si představme například rozeklané náspy podél nějaké polní cesty v úvozu. Bude-li vzrůstat velikost těchto náspů a prostor mezi nimi, až se úvoz stane hlubokým údolím, plným zákrut, jeskyň, převislých skal atd. a celek bude vyvolávat dojem úžasu a velikosti, pak bude vznešeno smíšeno s malebností. A to i když se vlastně styl scénérie nezmění, pouze měřítko. Naopak když se svahy úvozu začnou vyhlazovat a stávat se pozvolnými, bude se mísit malebno s krásou.²⁷ Priceova definice malebna pak byla následující: „[...] pokud nejsou objekt nebo soubor objektů hladké a velké, ale vzbudí zájem kultivovaného oka svojí složitostí a nepravidelnými odchylkami, proměnou forem, tónů, světél a stínů, pak jsou prostě malebné.“²⁸

Pochopitelně, pokud chtěl Price konstituovat třetí estetický pojem, malebno, musel se vyrovnat s Burkeovým vymezením dvojího

25 PRICE, Uvedale. An Essays on the Picturesque I. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 85.

26 Tamtéž, s. 94–95.

27 Tamtéž, s. 96.

28 Tamtéž. V původním znění: „[...] where an object, or a set of objects are without smoothness or grandeur, but from their intricacy, their sudden and irregular deviations, their variety of forms, tints, and lights and shadows, are interesting to a cultivated eye, they are simply picturesque.”

fyzilogického založení potěšení, které jednou vzniká z aktivního potěšení a jednou z pominutí nepříjemného podnětu, jinými slovy slasti, jež je bez vztahu k trýzni, a druhé slasti, která bez tohoto vztahu nemůže existovat.²⁹ U prvního základního pojmu, vznešena, se pak u Burkea navazuje na pud sebezáchovy a u druhého, krásy, na pud pohlavní.³⁰ Price se opatrně vyhýbá tomu převést své pojmy na tyto pudy, ale přesto nabízí ukotvení ve fyziologii. Přiřazuje pojmy/pocity ke třem různým stavům nervových vláken (*fibre*): přílišnému napětí, přirozenému aktivnímu svalovému napětí a přílišnému uvolnění.³¹ Takové rozdělení je ostatně přítomno v jiné podobě již u Burkea, který rozeznává tři základní a jasně oddělené druhy stavů mysli: slast, trýzeň a indiferentní stav.³² Price tak vlastně nabízí důslednější odvození pojmů z fyziologie než Burke.

Price byl jeden z nejvýznamnějších autorů počátku 19. století s vlivem na architekturu i zahradní umění. Ve své době spolu s jinými usiloval o architekturu i urbanismus nepravidelných, asymetrických tvarů a snažil se včlenit do zahradní architektury větší „divokost“. Zapůsobil nejen na zahradní architekty, ale třeba i na spisovatele Williama Wordsworthe či Jane Austenovou. Jeho tendenci vnímat urbanistické celky a architekturu jako vizuální formy v pohybu pak oceňují ještě teoretici 20. století (Pevsner, Macarthur).³³

Již zmiňovaného roku 1794 vydal ale svoji práci *Krajina: Didaktická báseň ve třech knihách adresovaná Uvedaleu Priceovi* (*The Landscape: A Didactic Poem in Three Books. Addressed to Uvedale Price*) také intelektuál a bohém Richard Payne Knight. Byla to básnická skladba

29 BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom. Filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásného*. Bratislava: Tatran, 1981, s. 39–41.

30 Tamtéž, zejm. s. 42–46.

31 PRICE, Uvedale. *An Essays on the Picturesque I*. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 95.

32 BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom. Filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásného*. Bratislava: Tatran, 1981, s. 38–39.

33 PEVSNER, Nicolas, AITCHISON, Mathew, ed. *Visual Planning and the Picturesque*. Los Angeles: Getty Publications, 2010; MACARTHUR, John. *The Picturesque. Architecture, Disgust and Other Irregularities*. Abingdon – New York: Routledge, 2007. K vlivu a významu Price viz kapitola Conclusion v knize WATKINS, Charles, COWELL, Ben. *Uvedale Price (1747–1829). Decoding the Picturesque*. Woodbridge – Suffolk: The Boydell Press, 2012, s. 198–210.

o zahradní architektuře, obsahující tvrdý útok na hlavní představitele klasického anglického parku Lancelota „Capability“ Browna a Williama Kenta. Knight kritizoval nepřírozenost anglického parku, umělost a nevкус všech těch serpentýn, vodních ploch, skupin stromů uprostřed anglického trávníku či antikizujících staveb.

Co bylo příznačné pro Price i Knighta, oba navrhovali při tvorbě zahrad vycházet nikoliv z architektury zatížené geometrií, ale především ze zkušenosti s volnou přírodou a malířstvím, které zachycuje přírodu a krajinu, učí nás dívat se. Však také Price navrhoval „zaměstnat malíře místo zahradníka“. ³⁴ A požadoval také poměrně revolučně, aby se nejen umění zahradníka řídilo přírodou, ale aby přírodní procesy v zahradě nebyly zcela kontrolované. Příroda by měla dát zahradníkovi práci konečnou drsnost (*roughness*). Voda má například sama ukázat, kam chce téct. ³⁵ Knight ani Price však nebyli nějakými „fanatiky“ divokosti, spíše kritiky jejího předstírání. Proto naopak pro někoho paradoxně varují před bezhlavým rušením starých hodnotných formálních zahrad. ³⁶

Na Priceovy i Knightovy názory pak kriticky navázal významný zahradní architekt Humphry Repton, nejdříve svým dílem *Skicy a návody pro zahradní architekturu* (*Sketches and Hints of Landscape Gardening*, 1795). ³⁷ Repton se cítil zaskočen zejména Priceovým textem, protože Price byl jeho přítel, nahněvala ho ale i poema Knightova. Odpověď pak začlenil do tohoto díla, čímž byl zahájen tehdy pověstný spor o malebno (*picturesque controversy*). Nebyla to ovšem polemika dvou protichůdných stran, ale postupně tří a na jejím konci došlo spíše ke sblížení stanovisek Price a Reptona.

³⁴ PRICE, Uvedale. An Essays on the Picturesque I. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 76.

³⁵ Tamtéž, s. 17.

³⁶ V rámci kritiky anglického krajinářského zahradnictví, umísťujícího dům přímo na louku a do vegetace, podporovali spíše přechod mezi domem a „volnějším“ parkem právě ve formě formální ornamentální zahrady. To praktikoval i Humphry Repton a v rámci zahradnictví 19. století se pak znovu tyto prvky široce zavedly.

³⁷ Původně měla tato kniha vyjít také již v onom památném roce 1794. Reptonova díla čerpám ze souborného vydání REPTON, Humphry, LOUDON, John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*. Esq. London: J. C. Loudon, 1840, dostupné na <http://books.google.cz/books> k 31. 7. 2015.

Price pak totiž vydal druhý esej, věnovaný konkrétním otázkám zahradní architektury a stavitelství, a pustil se i do obecnější filozoficko-estetické úrovně v díle *Dialog o odlišném charakteru malebna a krásna* (*A Dialogue on the Distinct Characters of The Picturesque and The Beautiful in Answer to the Objections of Mr Knight*, 1801), publikovaném na začátku nového století.³⁸ Knight pak vydal v odpověď roku 1805 *Analytické zkoumání principů vkusu* (*Analytical Inquiry into the Principles of Taste*).³⁹ Zde se již věnoval estetice jako takové, především útočil na základy Priceho pozic, a to na Burkeovo dílo, ze strany asocianismu. Estetická libost i nelibost podle Knighta spočívala zcela v subjektu, v psychice člověka, v řetězcích jeho asociací reagujících na setkání s objektem, nikoliv ve vlastnostech objektu, jak se domníval Burke. Repton sice setrval spíše na praktických problémech zahradní architektury, ale také – a to nás bude zajímat – se snažil založit svoji argumentaci na nemožnosti chápat výtvarné umění jako vzor pro vnímání přírody a krajiny.

Obraz přírody a příroda sama

Ani jeden z teoretiků malebna příliš nerozebírá rozdíly mezi přírodou stvořenou Bohem-tvůrcem a lidským uměním, jako tomu bylo ještě u předchozí generace či generací, například u Rousseaua či Shaftesburyho. Soustředili se více na vlastní rozdíly vizuální či v širším slova smyslu estetické mezi přírodou a uměním.

Takové úvahy nalezneme již u Gilpina a jeho *Postřehů o řece Wye*, kde tvoří základ počínající distinkce mezi krásnem a malebnem. Pro Gilpina samozřejmě není malebno, resp. adjektivum malebný, jediné ocenění krajiny – jsou i výjevy krásné atp. Uvědomuje si ale, že řada výjevů vzbuzuje potěšení, aniž by byla vhodná pro zobrazení na obraze. Krásné objekty – alespoň v přírodě – by podle Gilpina měly těšit oko ve svém přirozeném stavu (*natural state*), zatímco malebné těší díky určitým kvalitám, které jsou použitelné v malířství. V poněkud

38 Celým názvem *A Dialogue on the Distinct Characters of The Picturesque and The Beautiful in Answer to the Objections of Mr Knight. Prefaced by an Introductory Essay on Beauty; with Remarks on the Ideas of Sir Joshua Reynolds et Mr. Burke upon that Subject*. Znovu vyšlo souborně s předchozími esey v letech 1810 a 1842.

39 Další vydání 1806, 1808.



Obr. 2. Často reprodukované zobrazení rozdílu mezi krajinou anglického parku a úpravami ve smyslu *picturesque theory* na ilustraci Thomase Hearn z Knightovy skladby *Krajina* (*Landscape*, 1794).

krkolonné původní formulaci jsou to dokonce objekty, „které těší nějakou kvalitou, která může být ilustrována malířstvím (*illustrated by painting*)“.⁴⁰ Nebo, jak to jednodušeji definuje v dopise Joshuovi Reynoldsovi,⁴¹ jsou to „[...] takové objekty, které jsou vhodnými předměty pro malířství“.⁴² Například určité lesní a skalní výjevy, píše Gilpin, není možné považovat za malebné, protože mají řadu protichůdných vlastností, jako pohled na ně z příliš vysokého pozorovacího bodu, malá charakterističnost a kompozice nevhodná pro zobrazení. Řadu z nich je nicméně možné nazvat „extrémně romantickými“ (*extremely romantic*).⁴³ Pohled na krajinu z výšky je vůbec jedním z nejcharakterističtějších prvků, které jsou zdůrazňovány. Již básník Thomas Gray se vyjádřil, že „oko ptáka“ (*bird's eye*) není „oko malebné“ (*picturesque eye*).⁴⁴ Malebnost, výtvarnou kvalitu krajiny, nelze také dle Gilpina jednoduše spojovat s „panenskou přírodou“, na jiném místě výslovně jistou neúrodnou divočinu označuje jako místo, kde malebnost již není přítomna.⁴⁵ Jak upozorňuje již Hussey, ačkoli je pro Gilpina divočina „vždy velkolepá v konceptu“, je nevyvážená v kompozici.⁴⁶ Příroda je sice výtečný kolorista a může harmonizovat své barvy s nekonečnou variabilitou, ale je málokdy bezchybná v kompozici při vytváření harmonického celku.⁴⁷

40 GILPIN, William. Three Essays and a Poem. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 7.

41 V reakci na Reynoldsovy otázky po přečtení *Prvního eseje* ještě před jeho publikací.

42 GILPIN, William. The Answer [To Joshua Reynolds], May 2d, 1791. Three Essays and a Poem. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 19.

43 GILPIN, William. *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770*. London: Pallas Athene, 2005, s. 48.

44 HUSSEY, Christopher. *The Picturesque. Studies in a Point of View*. London: F. Cass et Co., 1967, s. 109.

45 GILPIN, William. *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770*. London: Pallas Athene, 2005, s. 49.

46 HUSSEY, Christopher. *The Picturesque. Studies in a Point of View*. London: F. Cass et Co., 1967, s. 113.

47 GILPIN, William: *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770*. London: Pallas Athene, 2005, s. 31.

Samozřejmě i u Gilpina se objevuje obecné srovnání přírody s uměním, a to na místech, kde mluví o oblíbené kategorii 18. století, rozmanitosti (*variety*), a srovnává umělce s přírodou. Je podle něj velký rozdíl mezi jejími malbami a díly malířů, to jsou pouzí kopisté. Zatímco všichni umělci do jisté míry mají určitou manýru, variiují stále týž vzorec, touž jednotvárnost, příroda nabízí různé formy pro každý objekt. Díla malířů vykazují pouze malou rozmanitost (*variety*) v utváření povrchů zobrazovaných těles – všude na obrazech vidíte ten samý dotek, tah štětce. Oproti tomu jsou tahy přírody tak různorodé jako formy jejích objektů.⁴⁸

Gilpin ale nabízí různé rady právě pro její napodobovatele, které vycházejí ze zkušenosti, že co se líbí ve skutečnosti, nemusí uspokojovat na obraze. Například zatímco příroda ve skutečnosti se nám líbí i zcela bez lidských objektů, do přírody, resp. krajiny zobrazené, by podle Gilpina bylo dobré přidat nějaký ten hrad či opatství. Naše oči, omezené rámem obrazu, se totiž nemůžou dostatečně potulovat po jejích různorodostech.⁴⁹ Gilpinovy *Observations* jsou opravdu psány především pro vyvolání zážitku s krajinou, či ještě lépe jako příprava na něj (podle Husseye jsou „přípravou na ceremonii návštěvy scén samotných“⁵⁰) než teoretickým textem aspirujícím na systematické uchopení tématu. Mohu zde proto uvést vlastně jen Gilpinovy poznámky.

Jak již bylo řečeno, Uvedale Price se kromě jiného kriticky vymezil vůči Gilpinovým zjednodušením. Gilpin totiž zanechal teorii malebna v paradoxu, kdy omezil reálný rámec malířského umění na malebné kvality.⁵¹ Price se vůči Gilpinovu (a vlastně dosud běžnému) definování malebna jako toho, co je vhodné pro zobrazení v malířství, resp.

48 Tamtéž, s. 34.

49 Tamtéž, s. 28.

50 HUSSEY, Christopher. *The Picturesque. Studies in a Point of View*. London: F. Cass et Co., 1967, s. 121. Každý ze jmenovaných teoretiků píše své práce s poněkud jiným motivem – Gilpin chce obohatit především vnímání krajiny cestovatelem jeho vlastní zkušeností s „malířským vnímáním“. Oproti tomu Price (pokud počineme filozofický zájem) opakovaně píše, že mu jde nejen o vnímání přírody, ale i o zlepšení krajiny prostřednictvím zkušeností s uměním: „[...] základní věcí, co jsem měl na mysli, je doporučit studium obrazů a principů malířství jako nejlepšího průvodce po přírodě a ke zlepšení skutečné krajiny“. PRICE, Uvedale. A Response to Gilpin. In: ANDREWS, Malcom, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 70.

51 HUSSEY, Christopher. *The Picturesque. Studies in a Point of View*. London: F. Cass et Co., 1967, s. 202.

označení objektu vhodného pro předmět malířství, ohradil. Jakkoli byly principy malebna nejlépe studovatelné na dílech malířů, jeho principy dle Price nalézáme především v přírodě, respektive v našem vnímání a oceňování přírody.⁵²

Price se nicméně kupodivu k problému, jak jinak se díváme na přírodu jako přírodu (a jako takovou ji oceňujeme) a jak na umění, příliš nedostává.⁵³ Jakkoli zdůrazňuje odlišnost malebnosti od pouhé vhodnosti pro malířství, vyjadřuje se spíše k možnostem zachycovat v zahradě či malířství přírodu. Vymezuje se například vůči Reptonově názoru, že malíři napodobují divočinu a že taková příroda není vhodná pro zobrazení. Ukazuje, že velká většina významných tvůrců, jako byli Lorrain či Poussin, takové scenérie nemalovala, ale i tak se stejně tito malíři liší od toho, co produkoval např. Lancelot „Capability“ Brown.⁵⁴ Neměli bychom se také dle Price jednoduše v úpravách krajiny řídit jejími jednotlivými typy či jednotlivými díly malířů, jako byli Rosa, Watteau či Poussin. Nemáme totiž ani tak studovat jednotlivé scenérie krajinářů, jako principy malby.⁵⁵ Price uvádí také zásadní pojmovou distinkci spojenou s pojetím divočiny. Je totiž podle něj rozdíl mezi skutečně divokou (*wild*) přírodou a přírodou jednoduše nedotčenou lidským vlivem či uměním (*simple nature, nature untouched by art*).⁵⁶ Zatímco divočina je příroda drsná a surová (*rude and savage*), může být nedotčená příroda stejně tak plná proměnlivosti a měkkosti scén těšících oko. Argument Reptona, že se zahradnictví nemůže řídit podle skutečně volné přírody, tedy také neobstojí.⁵⁷

52 PRICE, Uvedale. *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful II*. [reprint dle vyd. London, J. Mawman, 1810]. London: Lightning Source Ltd., 2010, s. vi [6].

53 Ve smyslu jak toto téma zdůrazňuje například BUDD, Malcolm. Estetické oceňování přírody. In: ZAHRÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 397–412.

54 PRICE, Uvedale. A Reply to Humphry Repton. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 207.

55 Tamtéž, s. 213.

56 Tuto distinkci považuji za hodnou pozornosti. V angličtině se totiž (dnes) adjektivum *wild* ne vždy spojuje s drsností, nebezpečností a nezasažeností člověkem, jak je tomu v případě slova divoký třeba v češtině. Jako *wild animal* je klidně na ceduli označena krotká husa v londýnském parku.

57 PRICE, Uvedale. A Reply to Humphry Repton. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The*

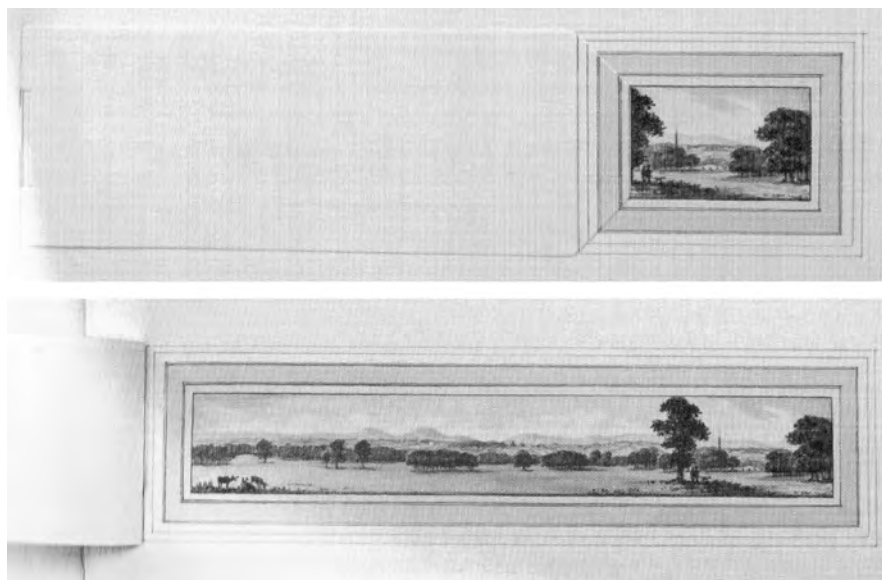
Nicméně i Price se dostává vlastně k rozdílu zkušenosti s přírodou od zkušenosti s uměním, byť tuto odlišnost neprobírá systematicky. Tento rozdíl vyplývá z důrazu, jaký klade na proměnlivost, variabilitu, pohyb, rozmanitost. A tato variabilita má dvojí základní dopad na naši distinkci – jednak jsou přírodní scény oproti umění pohyblivé a proměnlivé samy o sobě, jednak je v přírodě mnohem větší a volnější proměnlivost pohledu vnímatele než u uměleckého díla, především samozřejmě malby. Price tak poměrně zřetelně předjímá pozdější názory environmentální estetiky, nicméně tento rozdíl pro něj neznamená nějaký zásadní pokus oddělit estetické ocenění přírody a umění.

Humphrey Repton se dostává k rozdílu mezi vnímáním přírody a umění oklikou přes rozdíly mezi vnímáním malířství a svým hlavním profesním tématem, zahradní architekturou. Tu ostatně považuje za samostatný umělecký druh a jejímu vymezení tak věnuje celkem logicky pozornost. V *Náčrtech a návodech* (*Sketches and Hints on Landscape Gardening*, 1795) předkládá – a budou přetištěny také v dalších jeho dílech⁵⁸ – pět základních odlišností těchto dvou umění:

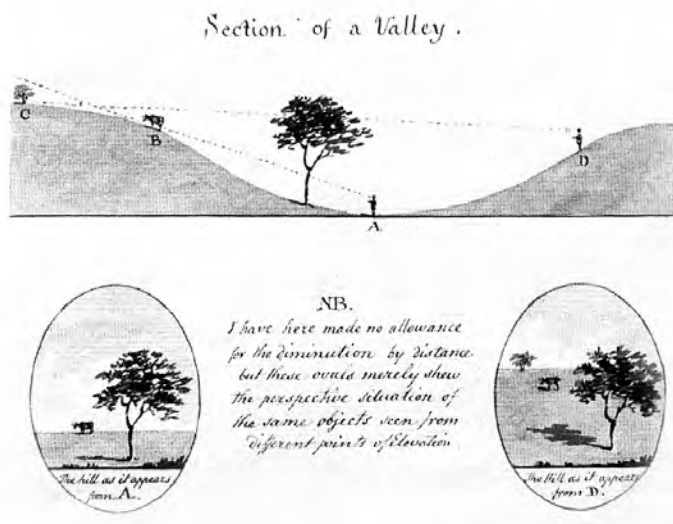
1. Úhel pohledu malíře je neměnný, zatímco zahradní architekt posuzuje scénérii v pohybu a z mnoha stran,
2. vizuální pole je rozlehlejší v přírodě než v obraze (viz obr. 3),
3. pohled ve směru z kopce není malířstvím reprodukovatelný (obr. 4, 5),
4. světlo se v reálné scéně pohybuje a všechny části scény mohou být osvětlené (zatímco v obraze je potřebné střídání světla a stínu, obr. 6),
5. popředí, tak důležité v obraze, v reálné krajině často chybí nebo může být nevýrazné.

Picturesque. Literary Sources and Documents II. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 222.

58 REPTON, Humphry. *Sketches and Hints on Landscape Gardening: Collected from Designs and Observations.* In: REPTON, Humphry, LOUDON, John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton.* Esq. London: J. C. Loudon, 1840, s. 23–116, dostupné na: <http://books.google.cz/books> k 31. 7. 2012; budou ale přetištěny např. ještě v *Inquiry into the Changes of Taste* z r. 1806 a *Designs for Pavillon* z r. 1808, viz REPTON, Humphry. *Inquiry into the Changes of Taste.* In: tamtéž, s. 354–356; REPTON, Humphry: *Designs for the Pavillon at Brighton.* In: tamtéž, s. 365–366.



Obr. 3. Reptonovo cvičení dokumentující odlišný záběr scény v malířství (nahoře) a při vnímání téhož výjevu v terénu samotném (dole) (*Red Book at Attingham Park*, 1791).



Obr. 4. Ilustrace značně rozdílných výsledných obrazů téhož pohledu podle výše a vzdálenosti pozorovatele. Z Reptonových *Postřehů o teorii a praxi zahradního umění* (*Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, 1803).



Obr. 5. Menší halda kamení, nebo pohled z kopce? Zobrazení ilustrující odlišné vnímání hloubky na fotografii a ve skutečnosti. Při pohledu dolů selhává ve zřetelném vytvoření dojmu hloubky nejen tradiční malířství, ale i současná fotografie. Kamenné moře na vrchu Ostrý, České Středohoří, foto autor.



Obr. 6. Dvojice obrázků téže scenerie (Temže od Purley) dokumentující značnou odlišnost krajiny při ranním a večerním osvětlení. Z Reptonových *Postřehů o teorii a praxi zahradního umění* (*Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, 1803).

V závěru knihy se k tomuto tématu ještě vrací. Otiskuje zde dopis Williama Wyndhama,⁵⁹ který podporuje jeho stanovisko oproti Priceovi a Knightovi, a podle jeho soudu zalíbení v krajinách, ale i osobách na obrazech vůbec neimplikuje, že v nich budeme nacházet zalíbení i v realitě. Jak tedy vidno, obdobné argumenty vykládané s různými důsledky doslova krouží v debatě na obou stranách.

V díle *Postřehy o teorii a praxi zahradní architektury* (*Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, 1803) ovšem dále Repton tyto rozdíly rozšiřuje a prohlubuje. Za velmi zajímavý považuji například jeho postřeh o odlišném fungování harmonických a disharmonických barev v uměleckém díle, především v malířství, a ve skutečné přírodě. Zatímco starý poznatek o harmonickém a disharmonickém působení doplňkových barev funguje v umění, jako například oranžová ladící s modrou či zelená s modrou neladící, v krajině naopak modré nebe se zelenou vegetací zcela ladí.⁶⁰

Zahrada jako nápodoba přírody

Vidíme tedy, že teoretici malebna, zejména Repton, si odlišnost vnímání krajiny a výtvarného zobrazení této krajiny dobře uvědomovali. Toto uvědomění hrálo pravděpodobně i jistou roli v argumentaci emancipující zahradní architekturu od malířství a stejně tak i při posunu od chápání klasického krajinářského parku jako jisté galerie trojdimenzionálních maleb ze 17. století.⁶¹ Od zahradní architektury jako nápodoby námětů převzatých z malířství se přešlo k tomu, že má napodobovat přírodu. V závěrečné části se tedy alespoň ve formě několika poznámek podívejme na teoreticky podnětné pole nápodoby.⁶²

59 WYNDHAM, William. [dopis bez názvu]. In: REPTON, Humphry, LOUDON, John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*. Esq. London: J. C. Loudon, 1840, s. 114–116.

60 REPTON, Humphry. *Theory and Practice of Landscape Gardening*. In: REPTON, Humphry, NOLEN, John, ed. *The Art of Landscape Gardening*. Boston – New York: The Riverside Press, 1907, s. 219, dostupné na: <http://biodiversitylibrary.org/page/18099833#page/301/mode/1up>, cit. k 12. 10. 2015.

61 ANDREWS, Malcolm. *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press, 1989, s. 51.

62 K pojetí nápodoby v 18. století v poezii z česky psané literatury viz HLOBIL, Tomáš. *Jazyk, poezie a teorie nápodoby. (Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky*

Zahradní umění bylo řazeno, jak je zřejmé z předchozích citátů, někam mezi „divokou“ přírodu a umění. Repton, stejně jako Price či Knight také tvrdili, že zahradní umění má vytvářet nápodobu přírody tak, že ruka umění nebude viditelná. Umění zahradního architekta je klam (*deception*), který ale nemá být odkryt.⁶³ „Nejvyšší dokonalostí zahradního umění (*landscape gardening*) je napodobit přírodu tak moudře, že zásahy umění nebudou nikdy objeveny.“⁶⁴ Tedy obdobný požadavek, jaký měl Rousseau ve své *Nové Heloise* (1761), kde líčí zahradu simulující vysloveně divočinu.⁶⁵ V těchto deklarativních požadavcích se tedy dostávají k paradoxu dokonalé imitace, a to v praktické rovině vlastně dál než většina (tehdejších) uměleckých druhů – simulace přírody může být z hlediska vnímatele na rozdíl od dalších výtvarných umění v zahradním umění prakticky dokonalá. Socha či malba se nehýbe a nežije, můžete se o jejich umělosti přesvědčit jako Zeuxis pokoušející se odkryt namalovanou záclonku na Parrhasiově obrazu.

Jakkoli tedy najdeme takové výzvy k co nejdokonalejší imitaci (viz dolní krajina-zahrada na obr. 2 z Knightova díla), je zřejmé, že nápodoba přírody se má dít selektivně. Vždyť proč jinak vůbec mluvit o zahradním umění a nenechat přírodě zcela volnou ruku? Oko diváka je v ní schopné odlišovat defektní objekty od krásných, stejně jako v zahradě, která má nabízet jen ty krásné. Vidíme to u Reptona například tehdy, když rozlišuje současnou zahradní architekturu od předchozího formálního umění. Repton vyjmenovává čtyři základní požadavky vedoucí k dokonalosti v zahradním umění (*landscape gardening*): musí být představovány přírodní krásy a mají se skrýt přirozené defekty, musí být vyvolán pocit či zdání rozlohy a svobody a opatrně být zamaskovány nebo skryty hranice. Vše má vypadat jako produkt přírody (*the production of nature only*) a všechny objekty neschopné se podílet na dekorativnosti scénérie či nepřispívající

18. století). Olomouc: Univerzita Palackého, 2001.

63 Cit. podle HIPPLE, Walter J., jr. *The Beautiful, The Sublime and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957, s. 229.

64 Cit. podle tamtéž, s. 228.

65 ROUSSEAU, Jean Jacques. *Julie, neboli, nová Heloisa, IV. kniha*. Praha: J. Pelcl 1912, s. 711–740. Popis zahrady Elysia je obsahem dopisu XI.

k celkové scénérii, pokud jsou přítomné pouze z důvodu pohodlí, mají být odstraněny či skryty.⁶⁶ To ostatně vyplývá i z Reptonovy definice zahrady, kde je kladen důraz právě na umění: zahrada je „dílem UMĚNÍ, dávající vhodné využití materiálům PŘÍRODY.“⁶⁷

Zahrada by neměla napodobovat přírodu zcela již proto, že je určena k jinému účelu. Tím se vlastně Repton opět dostává k otázce rozdílnosti pohledu malíře a zahradního architekta. Zatímco zahrada je podle něj určena pro pohodlné obývání člověkem, krajina je určena pro potěchu oka, zatímco první je přiměřená člověku v nejvyšším stupni civilizovanosti a zdokonalení, druhá je divoká.⁶⁸

Co je příznačné pro vztah hodnoty umění a přírody u Reptona, je důraz na pojetí, podle kterého již umění není činností napodobující pouze a přinejlepším přírodu. Jako by se tu u Reptona vracelo klasicizující oceňování schopnosti umění vylepšit přírodu. Hodnotou zde již není nějaká hypotetická „volná“ příroda (jako u Price či Knighta), která by byla hodnotnější než příroda zahrady. Jak Repton píše ve svých pozdějších *Fragmentech* (1816): „[...] nejkrásnější přírodní scény nás mohou překvapit při prvním pohledu a na nějaký čas těšit, ale nemohou být dlouho zajímavé, pokud nejsou učiněny obývatelnými.“⁶⁹ Repton jinde dokonce neodlišuje jen zahradu a přírodu (či krajinu), ale i trojici různých typů založených na odlišném pohledu v závislosti na různé distanci: zahradu, park a les či otevřenou krajinu. Zde se naopak pokouší klasifikovat i pohledy na tyto tři typy skrze různé druhy krajinomalby: „[...] ... v lesní scenerii sledujeme náčrty Rosy nebo Ridingera, ve scenerii parku si můžeme uvědomit podobu krajin Lorrainových a Poussinových, ale ve scenerii zahradní nás těší bohatá

66 REPTON, Humphry. *Sketches and Hints on Landscape Gardening: Collected from Designs and Observations*. In: REPTON, Humphry, LOUDON, John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*. Esq. London: J. C. Loudon, 1840, s. 23–116, dostupné na <http://books.google.cz/books> k 31. 7. 2012, s. 84–85.

67 V originále „a work of ART, making proper use of the materials of NATURE“. REPTON, Humphry. *Fragments on Landscape Gardening, with some Remarks on Grecian and Gothic Architecture*. In: REPTON, Humphry, LOUDON, John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*, Esq. London: J. C. Loudon, 1840, s. 595. Zvýraznění verzálkami H. Repton.

68 Tamtéž, s. 530.

69 Tamtéž, s. 410.

zkrášlení, smíšené půvaby Watteauovy, v nichž je příroda uhlazena, nikoli znetvořena uměním a kde působení umělých ozdob sochařství a architektury zmírňuje přirozený doprovod rostlinstva.⁷⁰ Paradoxně i z tohoto rozdělení je ovšem zřejmý jeho návrat k jisté převoditelnosti zážitku umění a s přírodou. Jakkoliv v teorii tyto zkušenosti oddělí, na jiných místech vlastně stále dokazuje, že na přírodu hledí okem umění.

Závěrem

Toto vyústění předjímá obecný vývoj v evropské kultuře. Jakkoliv je ve filozofické estetice v 18. století estetické zakoušení přírody nadřazováno estetickému zakoušení umění, ať je to již v citované Burkeově práci (1757) či Kantově *Kritice soudnosti* (1790), postupem času se ve filozofické estetice estetický zážitek s přírodou nestane autonomní, ale spíše zcela marginální a podřízený umění.⁷¹ Filozofická estetika začala řešit jiné problémy a díky dlouhodobému „potlačení“ přírodního krásna, abych použil Adornův výraz,⁷² se ztrácí i zájem nějak hlouběji promýšlet difference mezi oceněním přírody a umění. V kultuře v širším slova smyslu pak jakkoliv je příroda a její krása, resp. vznešenost, vzývána v rozmanitých podobách a stále rostoucí masy turistů vyražejí do různých terénů světa, je to především umění – literatura, výtvarné umění či hudba, které tyto zážitky formují a v určitém slova smyslu definují. Na přírodu hledí příslušník euroatlantické civilizace skrze onu, v této knize tolikrát zmiňovanou, masku krajiny, která je „utkána“ a „omalována“ těmito uměleckými vrstvami, často ještě ve spolupráci přírodními vědami. Krajinomalba se ostatně v 19. století v podstatě dostává na vrchol a není náhodou, že krajinomalba je jako vysoký druh malířství uznána teprve tehdy a tomu odpovídají i hojně vznikající ateliéry krajinomalby v akademiích. K autonomii

70 Tamtéž, s. 364–365. Přeložil J. Staněk.

71 Srov. ADORNO, Theodor W. F. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, ale též GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010. Zatímco Adorno přikládá „vinu“ především posunu ve vnímání pojmu svobody, asociovanému dříve s přírodou, ale pak s duchem (a též Hegelově v podstatě mocenskému vlivu), Gadamer hledá příčinu posunu v pojetí génia.

72 ADORNO, Theodor W. F. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 87.

estetického zážitku s přírodou jako přírodou (slovy Malcolma Budda)⁷³ se ale estetika jako disciplína vrátí až na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století. V teorii malebna tedy nalezneme sice zajímavé první kroky přivádějící tento rozdíl do teoretického zkoumání, které se však – obrazně řečeno – brzy ztrácí v houštinách nových, sofistikovanejších filozofických a estetických systémů i ve vývoji umění.

LITERATURA

ADORNO, Theodor W. F. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997.

ANDREWS, Malcolm. *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

BUDD, Malcolm. Estetické oceňování přírody. In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister a Principal, 2010.

BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom. Filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásného*. Bratislava: Tatran, 1981.

DURDÍK, Josef. *Všeobecná aesthetika*. Praha: I. L. Kober, 1875.

GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I. Nárys filozofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010.

GILPIN, William. Three Essays and a Poem. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 5–60.

GILPIN, William. *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770*. London: Pallas Athene, 2005.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, eds. *Art in Theory 1648–1815. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Malden, 2000.

HIPPLE, Walter J., jr. *The Beautiful, The Sublime and The Picturesque In Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957.

HLOBIL, Tomáš. *Jazyk, poezie a teorie nápodoby. (Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století)*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001.

HOSTINSKÝ, Otakar. Co jest malebné. In: HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 481–489.

⁷³ BUDD, Malcolm. Estetické oceňování přírody. In: ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister a Principal, 2010, s. 397–412.

- HUSSEY, Christopher. *The Picturesque. Studies in a Point of View*. London: F. Cass et Co., 1967.
- MACARTHUR, John. *The Picturesque. Architecture, Disgust and Other Irregularities*. Abingdon–New York: Routledge, 2007.
- PALACKÝ, František. Přehled dějin krásovědy a její literatury. In: PALACKÝ, František, HLOBIL, Tomáš, ed. *An Historical Survey of the Science of Beauty and the Literature on the Subject*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 1–73.
- PEVSNER, Nicolas, AITCHISON, Mathew, ed. *Visual Planning and the Picturesque*. Los Angeles: Getty Publications, 2010.
- PRICE, Uvedale. A Response to Gilpin. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 64–71.
- PRICE, Uvedale. An Essays on the Picturesque I. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 72–141.
- PRICE, Uvedale. A Reply to Humphry Repton. In: ANDREWS, Malcolm, ed. *The Picturesque. Literary Sources and Documents II*. The Banks, Mountfield: Helm Information, 1994, s. 205–230.
- PRICE, Uvedale. *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful II*. [reprint dle vyd. London, J. Mawman, 1810]. London: Lightning Source Ltd., 2010.
- REPTON, Humphry, LOUDON, John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*. Esq. London: J. C. Loudon, 1840.
- REPTON, Humphry. Sketches and Hints on Landscape Gardening: Collected from Designs and Observations. In: REPTON, Humphry, LOUDON, John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*. Esq. London: J. C. Loudon, 1840, s. 23–116.
- REPTON, Humphry. Inquiry into the Changes of Taste. In: REPTON, Humphry, LOUDON, John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*. Esq. London: J. C. Loudon, 1840, s. 321–357.
- REPTON, Humphry. Designs for the Pavillon at Brighton. In: REPTON, Humphry, LOUDON, John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*. Esq. London: J. C. Loudon, 1840, s. 359–406.
- REPTON, Humphry. Fragments on Landscape Gardening, with some Remarks on Grecian and Gothic Architecture. In: REPTON, Humphry, LOUDON, John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*. Esq. London: J. C. Loudon, 1840, s. 407–60.

- REPTON, Humphry. Theory and Practice of Landscape Gardening. In:
REPTON, Humphry, NOLEN, John, ed. *The Art of Landscape Gardening*.
Boston – New York: The Riverside Press, 1907, s. 63–252.
- RICHARDS, Anette. *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*.
Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 2001.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Julie, neboli, nová Heloisa, IV. kniha*. Praha:
J. Pelcl, 1912.
- STIBRAL, Karel. *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*.
Praha: Dokořán, 2011.
- WATKINS, Charles, COWELL, Ben. *Uvedale Price (1747–1829). Decoding the
Picturesque*. Woodbridge – Suffolk: The Boydell Press, 2012.
- WYNDHAM, William. [dopis bez názvu]. In: REPTON, Humphry, LOUDON,
John L., ed. *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the
Late Humphry Repton*. Esq. London: J. C. Loudon, 1840.

MŮŽE BÝT KRAJINA PŮVABNÁ?

JAN STANĚK

Novověké proměny evropské senzibility ve vztahu k přírodě, zejména jakožto člověkem nedotčené skutečnosti, s sebou přinesly i známé spory o uplatňování tradičních estetických kategorií na tuto „novou“ oblast zkušenosti, jež dosáhly největší intenzity v osmnáctém století. To je nejenom „stoletím vkusu“, jak bývá někdy nazýváno, ale také obdobím, kdy téměř patřilo k dobrému tónu sepsat knihu o poměru krásného a vznešeného. Poněkud uštěpačně to shrnuje Bertrand Russell ve svých *Dějínách západní filosofie* (*History of Western Philosophy*, 1945), když poznamenává o Kantovi: „Jak bylo v té době zvykem, i on napsal pojednání o vznešeném a krásném. Noc je vznešená, den je krásný; moře je vznešené, země krásná; muž je vznešený, žena krásná a tak dále.“¹ Formulace je to jistě zlehčující, nicméně správně naznačuje, že dotyčná pojednání se zpravidla zabývala i působením rozličných přírodních scenérií. Nelze zde samozřejmě opominout roli, kterou v dotyčných debatách hrála specifická „krajinařská“ kategorie malebného, která, jakkoliv tomu současné užívání slova „malebný“ příliš nenapovídá, měla původně dosti blízko třeba ke vznešenému i s jeho hrozivostí.² Na rozdíl od úlohy krásného, vznešeného a malebného byla teoretická role půvabu v této oblasti rolí vedlejší, byť má pojem půvabu v genealogii vkusu oceňujícího přirozenost jakožto (zdánlivou) nepěstěnost či přímo divokost své nenápadné, leč nezapustitelné místo. Ne náhodou, neboť půvab byl obvykle chápán jako něco neredukovatelného na působení vlastností typu pravidelnosti či souměrnosti, a jevil se tedy zvláště vhodným pro postihování přitažlivosti té sféry přirozeného, která se napohled vzpírá všem pravidelnostem a pravidlům.

Pokud se dnes v evropských jazycích občas setkáváme s výrazem „půvabná krajina“ (*graceful landscape*, *anmutige Landschaft* nebo

1 RUSSELL, Bertrand. *History of Western Philosophy*. New York: Simon & Schuster, n. d., s. 706.

2 STIBRAL, Karel. *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán, 2011, s. 7. V této monografii též odkazy na hojnou primární i sekundární literaturu k tématu.

třeba *paysage gracieux*), jedná se zpravidla o prosté vyjádření dojmů jistého druhu příjemnosti a přitažlivosti, bez zřetele k nějakému zvláštnímu, specifickému rysu či souboru rysů dané krajiny, který by zakládal právě její „půvabnost“ na rozdíl od jiných možných charakteristik. S Allenem Carlsonem možno říci, že v tomto případě přírodní prostředí neoceňujeme skrze určité formální kvality, ale spíše skrze jeho „expresivní emocionální kvality“. ³ Na úrovni běžného vyjadřování má „půvabná krajina“ nejbližší k té „malebné“: například v jazyce lákání turistů není mezi „malebným“ a „půvabným“ krajem rozdíl, obojí sugeruje líbivost pohlednicové idylky. Jak je tomu však s vyjadřováním neběžným? Je možné „půvabnou krajinu“ teoreticky ospravedlnit? Pohled do dějin promýšlení kategorie půvabu ukazuje, že řada autorů by měla k jejímu vztahování na krajinu vážné námitky. Například Henry Home, v jehož *Elements of Criticism* ⁴ (1762) najdeme jednu z prvních novověkých teorií půvabu, půvab přisuzuje výhradně člověku a chápe jej jako nutně spojený s pohybem. Home by zjevně nebyl v přísném smyslu slova ochoten mluvit o „půvabu“ něčeho neoživeného/neoduševnělého (*inanimate*) a nehybného. ⁵ Jiní estetikové dosah půvabu rozšiřují, nicméně vesměs se shodují na tom, že půvab v přírodě, ať už se jedná o zvířata, rostliny či krajinné výjevy, je dílem personifikace, polidšťování mimolidské skutečnosti, k němuž jsme vedeni rozličnými asociacemi vyvolávanými podobností jistých rysů přírody tomu, co se nám líbí na člověku. Spíše než o zodpovězení titulní řečnické otázky zde tedy půjde o následující: Jaké typy krajiny a jaké její součásti můžeme odůvodněně nazvat půvabnými a proč?

Půvab je zvláštní kategorie, zvláštní v tom smyslu, že je sice současnou estetikou dosti zanedbávaná – například v Kellyho *Encyklopedii estetiky* (*Encyclopaedia of Aesthetics*, 1998) nemá půvab ani

³ CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London – New York: Routledge, 2002, s. 38.

⁴ Převádět titul jako „Základy kritiky“ je vzhledem k záběru díla redukující; přilehavější překlad „Základy estetiky“ by zas představoval nepřipustný anachronismus. Ponechávám tedy nepřeložené.

⁵ HOME, Henry, Lord Kames. *Elements of Criticism I*. Indianapolis: Liberty Fund, 2005, s. 251. Home věnuje rozboru půvabu pouhé dvě strany svého rozsáhlého díla, Raymond Bayer nicméně jeho teorii označuje za „nejobsažnější, ne-li vůbec nejhlubší z novověkých teorií půvabu [...]“. Srov. BAYER, Raymond. *L'Esthétique de la grâce I*. Paris: Alcan, 1933, s. 14.

samostatné heslo – ale zároveň se historicky vzato jedná o kategorii svým významem často stavěnou nad krásu. Důvodem tohoto hodnocení je zpravidla přesvědčení, že se jedná o projev vyšší posvěcenosti, dar bohů, případně Přírody, kvalitu, o niž člověk bez tohoto přispění bude usilovat marně.⁶ Velmi častý byl názor, že krása bez půvabu není ničím, půvab je oním kouzlem, v němž dochází krása svého završení: půvab je konečným zhodnocením krásy.⁷ Půvab na první pohled působí jako kategorie, řekněme, malá, snadno obsáhnutelná, při pečlivějším pohledu nás ovšem zarazí její rozpětí: *gratia*⁸ se pohybuje od erotiky po teologii (od „milostnosti“ k „milosti“), od líbeznosti až líbivosti po důstojnost, dokonce hrozivost i vznešenost. Třeba Shaftesbury tak mluví „o hrozivých půvabech divočiny“ (*horrid Graces of the Wilderness*),⁹ v Goethově *Italské cestě* (*Italienische Reise*, 1816–1818) zase najdeme následující věty týkající se noční městské krajiny: „Nade vši představu je pak ta přemíra obrazů za měsíčního svitu, kde ustupují zcela do pozadí všechny zábavné či snad rušivé jednotlivosti a jen ty velké spousty světla a stínu kouzlí před očima nesmírně půvabná (*ungeheuer anmutige*), souměrně harmonická obrovitá tělesa.“¹⁰

Půvab se pohybuje také od naprosté absence umění/umělosti po vrcholné ovládnutí umění, svrchovanou umělost, od dokonalé oduševnělosti po čistou mechaničnost (toto v kontextu teorií půvabu výjimečné pojetí najdeme ve slavném Kleistově dialogu-eseji o loutkovém

6 Je to patrné už u řeckého pojmu *charis*, předznamenávajícího pozdější kategorii půvabu.

7 Toto pojetí se rozšiřuje v období renesance, najdeme jej třeba u Marsilia Ficina. K tomu srov. například LOSEV, Alexej Fjodorovič, ŠESTAKOV, Vjačeslav Pavlovič. *Dějiny estetických kategorií*. Praha: Svoboda, 1984, s. 215–216. K historii vztahu půvabu a krásy srov. též TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*. The Hague – Boston – London: Martinus Nijhoff & PWN / Polish Scientific Publishers: Warszawa, 1980, s. 134–135, s. 169–170, s. 175.

8 Volím právě latinské *gratia*, neboť spojuje „pohanskou“ antiku s křesťanskou kulturou a zaznívá v řadě evropských jazyků (*grace, grâce, Grazie, grazia, gracia*); v některých si pak uchovává i původní široký záběr.

9 SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, 3rd earl of. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times II*. Indianapolis: Liberty Fund, 2001, s. 220.

10 GOETHE, Johann Wolfgang. *Italská cesta*. Přel. Věra Macháčková-Riegerová. Praha: Odeon, 1982, s. 400. Srov. v originálním znění GOETHE, Johann Wolfgang. *Italienische Reise*. München: DTV, 1997, s. 32. O tom KNAB, Janina. *Ästhetik der Anmut. Studien zur „Schönheit der Bewegung“ im 18. Jahrhundert*. Frankfurt: Peter Lang, 1996, s. 150–151.

divadle¹¹), půvab je chápán jako projev ovládnuté síly (Spencerova „úspornost síly“, *economy of force*¹²), případně jejího radostného přebytku, i coby projev jemnosti či přímo slabosti (např. u Diderota).¹³ Půvab se spojuje s nostalgií po ztracené dokonalosti, ale zároveň často bývá, opravíme-li slavný Stendhalův výrok, příslibem štěstí daleko spíše než krása: zatímco odtaziť, pohrdavá, *chladná krása* nás nezarazí, *chladný půvab* vnímáme jako protimluv.¹⁴ Půvab je kategorie silně antropomorfizující a také moralizující. S trochou nadsázky se dá říci, že Shaftesburyho „mravní půvab“ (*moral grace*) je pleonasmus: půvab je téměř vždy v nějakém smyslu „mravní“. Ne náhodou Paul Souriau ve své *Estetice pohybu* (*L'Esthétique du mouvement*, 1889) definuje půvab jako „výraz fyzické a mravní oproštěnosti (*aisance*) v pohybu“.¹⁵

Další příčina v úvodu zmíněné zvláštnosti půvabu tkví v tom, že se na jednu stranu jeví jako velmi obtížně uchopitelný – ne náhodou byl pro řadu novověkých autorů (blízkým) synonymem pro půvab výraz „nevímco“¹⁶ – ale setkáme se i s mysliteli zdůrazňujícími jeho jednoduchost, jako je Bergson, který jej označuje rovnou za nejjednodušší estetický cit (*sentiment esthétique*).¹⁷ Tomuto přesvědčení může nahrávat skutečnost, že u většiny estetiků, kteří se půvabem zabývali, vidíme pozoruhodnou shodu v jeho přednostním vztahování k člověku a určitému druhu pohybu. Je také zajímavé sledovat, jak se při pojednávání o půvabu vynořuje stále znovu několik málo

11 Kleist zde praví, že ideální půvab spočívá v pohybech loutky, v nichž není pranic vědomého, a také, že „čím více myšlení v organickém světě slábne a stává se nejasnějším, tím více zde září a panuje půvab (*Grazie*)“. KLEIST, Heinrich von. *Werke IV*. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1904–1905, s. 141.

12 SPENCER, Herbert. Gracefulness. In: týž. *Essays: Scientific, Political & Speculative II*. London – Edinburgh: Williams and Norgate, 1891, s. 381.

13 DIDEROT, Denis. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons. In: týž. *Oeuvres complètes XII*. Paris: Garnier, 1876, s. 119.

14 STENDHAL. *O lásce*. Přel. Jaroslav Fryčer. Praha: Odeon, 1983, s. 334.

15 SOURIAU, Paul. *L'Esthétique du mouvement*. Paris: Alcan, 1889, s. 162.

16 Vychází z latinského *nescio quid* a proslavená je zejména jeho zpodstatnělá francouzská podoba, tedy *je-ne-sais-quoi*. Nejúplnější monografií na toto téma je SCHOLAR, Richard. *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters With a Certain Something*. Oxford: Oxford University Press, 2005. K blízkosti *je-ne-sais-quoi* a půvabu srov. zejména s. 27–28.

17 BERGSON, Henri. *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Přel. Boris Jakovenko. Praha: FILOSOFIA, 1994, s. 18.

celkem prostých myšlenkových motivů, jejichž původ se dá vysledovat v římských spisech, zejména těch Ciceronových, pojednávajících o společenském vystupování, případně o dovednostech ideálního řečníka¹⁸, motivů, jež pak houfně přebírají renesanční i novověcí autoři zabývající se otázkami osobní přitažlivosti. Mám zde na mysli především závislost půvabu na mravní ušlechtilosti, ale též spojení půvabu a skrytosti umění, půvabu a nedbalosti (nenucenosti, snadnosti), případně vztah půvabu a strojenosti (vyumělkovanosti), která bývá chápána jako jeho specifický protiklad, skrze nějž lze jinak nedefinovatelný půvab definovat.

Těžko bychom našli slavnější a vlivnější formulaci těchto myšlenek, než s jakou přichází Castiglione v první knize *Dvořana (Il Cortegiano, 1528)*, kde říká jeden z účastníků rozpravy o žádoucích kvalitách dokonalého šlechtice:

„Já sám jsem často přemýšlel, odkud se vlastně půvab (*grazia*) bere; nemluvě o těch, kterým ho propůjčily hvězdy, vidím zde velmi obecné pravidlo, jež v tomto ohledu platí víc než kterékoli jiné pro všechny lidské projevy, pro všechno, co děláme a říkáme: že je totiž nutno se vyvarovat co nejúzkostlivěji a jako strmému a zrádnému úskalí jakékoli vyumělkovanosti (*affettazione*), a abych užil poněkud nezvyklého obratu, vkládat do všeho určité přezírání (*sprezzatura*), jež maskuje umění: tvářit se, jako by nám to, co děláme, nepůsobilo námahu, jako bychom na to téměř ani nemysleli. To je podle mne zdrojem půvabu [...]. Proto lze říci, že právě umění je to, které ani jako umění nevypadá [...].“¹⁹

Zásadní je zde podle Castigliona dojem snadnosti, lehkosti (*facilità*) ve všem – další věc, již budou teoretikové půvabu neúnavně opakovat, viz třeba výše citovaný Souriau. Na tomto místě je možno připomenout, že (castiglionovská) estetika půvabu měla vliv i na vývoj

18 Klíčové jsou zde zejména Ciceronovy spisy *O povinnostech (De officiis)* a *O řečníku (De oratore)*.

19 CASTIGLIONE, Baldassare. *Dvořan*. Přel. Adolf Felix. Praha: Odeon, 1978, s. 59–60. Srov. v originálním znění CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Cortegiano del conte Baldeasar Castiglione*. Firenze: Sansoni, 1894, s. 55.

novověkého oceňování „divoké“ přírody, a tedy také na prosazování ideálu tzv. anglické zahrady.²⁰ Zároveň tento aristokratický původ spojuje kategorii půvabu s výsadou vytříbeného vkusu, tedy s přesvědčením, že půvab v jeho subtilitě dokáže rozeznat a ocenit nemnozí, což z něj činí exkluzivnější, a tedy i přitažlivější jev, než je třeba krása.

Zmíněné myšlenkové motivy nezůstávají vlastní jen rozličným pojednáním o (šlechtické) výchově, ale přejímají je i filozofické teorie půvabu a vsazují do velmi odlišných myšlenkových kontextů.²¹ Tak například v Hegelově *Estetice* (*Ästhetik*, 1835–1838), na místě, kde se pojednává o vlastnostech tzv. ideálního stylu, najdeme metafyzický výklad tradičního spojení půvabu a nedbalosti.²² Ať už jsou teorie půvabu založené idealisticky, třeba v duchu platonismu, nebo empiristicky, jako u nejdůležitějších britských estetiků 18. století, ve vztahu k možnosti přenášet půvab mimo říši oživených, oduševnělých bytostí se celkem shodují, a sice na následujícím: Vlastní doménou půvabu je lidská postava, případně její zobrazení v umění. S výjimkou myslitelů jako je Schiller, kteří půvab bezpodmínečně spojují s mravností člověka,²³ se teoretikové půvabu také vesměs shodnou na tom, že působnost půvabu je možno rozšířit i na říši zvířat. Pokud se ovšem jedná o další rozšiřování, to jest pokud mluvíme například o půvabu rostlin, vyjadřujeme se pouze na základě analogií se světem oduševnělých bytostí. Například Alison v *Esejích o povaze a principech vkusu* (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790) říká, že kdykoliv se nějaký neoživený (*inanimate*) předmět hýbe, například pohupuje-li se větev ladně ve větru, vidíme v ní pohyb lidského těla, a teprve pak můžeme mluvit o půvabu stromů.²⁴ Vždy je to ovšem, dodejme,

20 K tomu srov. STANĚK, Jan: Příbytek nevímčeho a umění líbit se. In: STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, STANĚK, Jan, eds. *Zahrada. Přírozenost a umělost. Krása, krajina, příroda IV*. Praha: Dokořán, 2012, s. 57–73; též PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Přel. Angus Davidson. Oxford – New York: Oxford University Press, 1991, s. 20–21.

21 K typům teorií půvabu BAYER, Raymond. *L'Esthétique de la grâce I*. Paris: Alcan, 1933, s. 3–30.

22 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika II*. Přel. Jan Patočka. Praha: Odeon, 1966, s. 11–12.

23 SCHILLER, Friedrich. O půvabu a důstojnosti. Přel. František Demel, Ivan Ozarčuk. In: týž. *Výbor z filozofických spisů*. Praha: Svoboda, 1992, s. 76.

24 ALISON, Archibald. *Essays on the Nature and Principles of Taste II*. Edinburgh: Constable & Co. etc., 1815, s. 412–414.

půvab vypůjčený, odvozený, vlastně nepravý. Někteří estetikové, jako třeba Guyau ve svých *Problémech současné estetiky* (*Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884), poukazují v souvislosti s půvabem na okolnost, že v přírodě se nám líbí jen lidské nebo to, co nějak lidské připomíná: „Půvabný pohyb má ve skutečnosti v sobě vždy něco živoucího a my se nemůžeme ubránit tomu, abychom si za ním nepředstavovali nám podobného hybatele. Vidět přírodu a shledávat ji krásnou znamená představovat si ji živou a pokud možno v nějaké lidské podobě.“²⁵ Půvab jako takový je tedy podle nich vždy výrazem ukazujícím k vnitřnímu životu, byť imaginárnímu.

Co se konkrétnějšího výskytu půvabu v krajině týče, je nejčastěji spojován s nějakou její dominantní linií, přičemž na mysli zde nejspíše vytane křivka, kterou do krajiny vpisuje řeka. To je, pokud mohu soudit, asi nejtypičtější příklad, který se v literatuře objevuje – řeka má navíc tu výhodu, že je chápána jako pohyblivá součást krajiny.²⁶ Podobné křivky byly do krajiny vpisovány i záměrně: v dějinách zahradní architektury se mluví o tzv. *serpentine style*, jehož hlavním představitelem byl Lancelot „Capability“ Brown a který se vyznačuje právě důrazem na splývavé, vlnivé linie cest, břehů jezer a okrajů zalesněných úseků. Přitažlivosti vlnivé křivky, *serpentinaty*, byla věnována podstatná část jednoho z nejvlivnějších estetických spisů 18. století, Hogarthova *Rozboru krásy* (*The Analysis of Beauty*, 1753). Vlnivá linie je ovšem pro Hogartha linií krásy (*line of beauty*), nikoliv linií půvabu (*line of grace*), který pro něj představuje jisté vystupňování krásného. V tomto kontextu může být poněkud matoucí, že svoji linii půvabu, která se rozvíjí v prostoru, nikoliv na ploše, nazývá *serpentine line* – z perspektivy jeho teorie by křivky Brownových parků byly „pouze“ krásné, nikoliv půvabné.²⁷ Podle Hogartha každopádně i vlnivé linie poukazují k rozmanitosti (*variety*), což je ostatně pro estetiku 17. a 18. století jeden z nejoceňovanějších rysů přírody vůbec.²⁸ Je to

25 GUYAU, Jean-Marie. *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris: Alcan, 1904, s. 45.

26 Např. ALISON, Archibald. *Essays on the Nature and Principles of Taste* II. Edinburgh: Constable & Co. etc., 1815, s. 414.

27 Srov. HOGARTH, William. *The Analysis of Beauty*. New Haven – London: Yale University Press, 1997, s. 48–51.

28 Tamtéž, s. 27–28. K rozmanitosti (*variety*) v estetice přírody 18. století srov.



Figure 5. Cornucopia representing the line of grace. Plate 1, Figure 59. Hogarth claimed that as the concavities and convexities (voids and solids) of the form are exposed the "eye is particularly entertained and relieved". (Hogarth 1997)



Figure 4. The Line of Grace is represented by a line wire, properly twisted around the elegant and varied figure of the cone". Plate 1, Figure 26. (Hogarth 1997)



Figure 18. Frontispiece of Hogarth's *Analysis of Beauty* indicates the importance he placed upon variety, as well as the serpentine line, as a constraint of beauty.

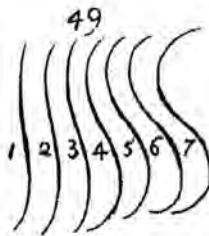


Figure 3. Hogarth's illustrations of waving serpentine lines. All of the lines are attractive. However, Number 4 is considered the true Line of Beauty as it is neither too robust nor too impoverished a form. Plate 1, Figure 49. (Hogarth 1997)

Obr. 1. Ilustrace k Hogarthově linii krásy a linii půvabu (*serpentine line*). (W. Hogarth, *Rozbor krásy*, 1753.)

právě překvapivá a jakoby stále nová rozmanitost přírody, kterou se snažily napodobovat zahrady anglického typu a díky níž je někteří autoři chápali jako doménu půvabu (nebo „nevímčeho“, *je-ne-sais-quoi*) spíše než krásy s její uspořádaností a předvídatelností.²⁹

Přítomnost vlnivého pohybu v krajině mohou zajišťovat i stromy, vedle řeky nejoblíbenější příklad teoretiků půvabu, který navíc nejlépe dokládá náš sklon připisovat půvab i neoduševnělým předmětům. Je zřejmé, že se v tomto případě nejedná o mohutnost sukovitých dubů, ale o stromy vyznačující se splývavými liniemi, případně štíhlostí a pružností. Tak například Spencer mluví o půvabném dojmu, jímž působí splývavé větve smuteční vrby. Ty sugerují pozorovateli uvolněné tělesné postoje vyznačující se právě onou úsporností síly, jež je podle něj podmínkou půvabu.³⁰ Půvabu různých typů větvení

LOVEJOY, Arthur O. *Nature As Aesthetic Norm*. In: *týž. Essays in the History of Ideas*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1948, s. 69–77. *Serpentine line* byla chápána i jako vizuální výraz života vůbec, jedna z praforem vyjadřujících základní zákony/pohyby přírody. K tomu srov. HADOT, Pierre. *Závoj Isisin. Esej o dějinách ideje přírody*. Přel. Magdalena Křížová. Praha: Vyšehrad, 2010, s. 211–214. Český překlad je zde ovšem terminologicky zavádějící, neboť Hadotův (na Hogarth odkazující) výraz *ligne de grâce* převádí jako „linii krásy“. Srov. HADOT, Pierre. *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Paris: Gallimard, 2004, s. 293–294.

²⁹ Například u Marivauxe najdeme celé pojednání rozvádějící rozdíl mezi krásou a půvabem na srovnání francouzské a anglické zahrady. Srov. MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain. *Le Cabinet du philosophe*. In: *týž. Œuvres complètes IX*. Paris: Duchesne 1781, s. 533–628.

³⁰ SPENCER, Herbert. *Gracefulness*. In: *týž. Essays: Scientific, Political & Speculative II*. London – Edinburgh: Williams and Norgate, 1891, s. 386.

a také listoví stromů věnuje značnou pozornost Ruskin v *Moderních malířích* (*Modern Painters*, 1843–1860), zejména v pátém svazku. Jakkoliv někdy půvab a krásu dostatečně nerozlišuje, nalezneme v knize místa, kde je užívání termínů „půvab“ a „půvabný“ reflektované a – jestli se to tak dá nazvat – technické. Půvab stromů je podle něj určován rovnováhou vyvažujících se sil: existuje určitý vzhled větvení, který Ruskin nazývá „spring“, tedy nejspíše „pružnost“, a který je projevem elastické síly vyvažující tíhu listů. Nejpůvabnějším anglickým stromem je v tomto ohledu pro Ruskina vrba, jejíž větve jsou dokonalým výrazem zmíněného principu rovnováhy, a tedy i „pružnosti“.³¹

Stromem, který svou přítomností může určovat půvabný ráz celé krajiny, je také topol. Ruskin říká: „[...] kdybych měl nějakého umělce vychovat k plnému porozumění slovu ‚půvabnost‘ v krajině, neposlal bych ho do Itálie, ani do Řeka, ale k oněm topolovým hájům mezi Arrasem a Amiens.“³²

Tamější krajina se svými alejemi a potůčky protkanými loukami má podle něj pozoruhodně blízko k jistým homérským popisům přírody, jež se zpravidla vyznačují přítomností stinného listoví, zelených luk a zavlažujících pramenů. Vskutku půvabnou je tedy pro Ruskina právě krajina, jejíž literární pravzor nacházíme zejména v *Odyssei* a jejíž podobu můžeme (dosti vzácně) zahlédnout v krajinách skutečných. Homérská líčení přírody ovšem chápe jako výraz robustního, bezprostředního vztahu k přírodě, který se vyznačuje praktičností a zdravým rozumem, nikoliv – zejména novověkými – nešvary typu pověstného (sebe)klamu nazývaného Ruskinem *pathetic fallacy*, připisujícího přírodním výjevům naše vlastní citové stavy.³³ Nejedná se také, opět Ruskinovou terminologií, o nějaký „puristický idealismus“, který odmítá vidět zlo a nedokonalost světa a vylučuje je ze svého ztvárňování skutečnosti. Takový idealismus je sice obdivuhodný ve svém vzmachu k čistotě,



Obr. 2. Listy vrby, ilustrace z knihy Johna Ruskina *Moderní malíři* (*Modern Painters*, Vol. V, 1860).

31 RUSKIN, John. *Modern Painters V*. New York: John Wiley, 1860, s. 73.

32 RUSKIN, John. *Modern Painters III*. London: Smith, Elder and Co., 1872, s. 188.

33 K *pathetic fallacy* srov. tamtéž, s. 157–172.

ale prozrazuje jistou jednostrannost ducha: „Zjevně úplnosti půvabu nemůžeme nikdy dosáhnout bez velké míry zcela určitého falšování a vynechávání [...]“.³⁴ Řečeno méně odmítavě: beze zbytku půvabná krajina je nutně výsledkem idealizace vybírající si jisté specifické rysy přírodní skutečnosti.

Tento typ idealizace má na Západě dlouhou literární tradici, která zásadně ovlivnila i pozdější vývoj krajinomalby. Čtenář Curtiovy knihy *Evropská literatura a latinský středověk* (*Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948) si možná vybaví, že rysy půvabné krajiny zmiňované Ruskinem, tedy stromy se stinným listovím, zelený pažit luk a pramen či potůček, jsou „minimální výpravou“ výseku přírody známého jako *locus amoenus*, součástí standardizovaného popisu „líbezného místa“, který podle Curtia „představuje od doby císařské až po 16. století hlavní motiv všech přírodních líčení“.³⁵ Tento motiv je neodmyslitelný od jednoho ze základních typů idealizované krajiny, a sice krajiny pastýřského básnictví, které užívá „líbezného místa“ jako základního inscenačního prostředku. Jaká je tato krajina pastórální idylly? Především důvěrně zabydlená, avšak nikoliv přelidněná, krajina, na které není nic spektakulárního, je uměřená, zbavená všech krajností co se týče terénu i klimatu (a byť polední slunce někdy spaluje, vždy je po ruce stinné zákoutí). Kopce tu nejsou vysoké ani strmé, lesy ani vody tu nejsou hluboké, zvířena zdomácnělá nebo člověka neohrožující, ovzduší přívětivé v bezčasí věčného jara. Je to příroda, jejíž plodnost je především štěrností vůči člověku, který nemusí dobývat svůj chléb v potu tváře, neboť bohové mu přejí. Taková krajina působí vedle zraku libě i na ostatní smysly, samozřejmě je například měkkost trávy, ale k její rozšířené výbavě náleží též vůně květů, pokud možno přinášena osvěžujícím vánkem, zurčení vody, případně zpěv ptactva.³⁶ Idylická krajina je od počátku coby krajina volnosti a prázdny (*otium*) rovněž krajinou erotizovanou; *locus amoenus* jakožto její výsek je nevyhnutelně *dignus amore locus*, „místo jako stvořené pro lásku“.³⁷

34 Tamtéž, s. 76.

35 CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. Jiří Pelán, Jiří Stromšík, Irena Zachová. Praha: Triáda, 1998, s. 215.

36 K literárním konvencím ideální krajiny viz tamtéž, s. 203–222.

37 Část verše z Petroniovy básně citované Curtiem, srov. tamtéž, s. 215.



Ideální krajina na grafice podle obrazu Jana Botha (1610–1652) *Poutníci italskou krajinou* (1835). Z fondu Jihočeské vědecké knihovny v Č. Budějovicích.

Nepominutelný je také, jak už napovídají zmínky o bezčasu a prázdní, temporální rozměr této krajiny, krajiny nejlépe odpovídající poklidně plynoucímu času (kultivované) zahálky, neskrývajícímu žádné dramatické změny ani nepříjemná překvapení. I v tomto časovém ohledu tedy idyla odpovídá estetice půvabu založeného na plynulém, volně a oproštěně se rozvíjejícím pohybu, jehož další postup můžeme snadno předvídat.³⁸

Je dosti pravděpodobné, že pokud už se v západní literatuře setkáme se vztažením půvabu ke krajině, bude její popis obsahovat alespoň v náznacích některé součásti inventáře „líbezného místa“ – příkladem může být *anmutige Gegend* ze začátku druhého dílu Goethova *Fausta* (1832), kde vidíme titulní postavu spočívající na trávniku porostlém kvítím a duchy prozpěvující o vlahém vánku a svěžích nivách.³⁹ Věkovitá přítomnost pastorály a pastorálních motivů v literatuře a výtvarném umění nepochybně ustavila jeden ze základních kulturních vzorců zakládajících naše vnímání krajiny, vzorců, které se dávno staly obecným majetkem, jehož původu si už nemusíme být vědomi.

38 Například BERGSON, Henri. *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Přel. Boris Jakovenko. Praha: FILOSOFIA, 1994, s. 18.

39 GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. Weimar: Volksverlag, 1962, s. 165.

Otázkou je, proč je to zrovna kategorie půvabu, která se tak samozřejmě nabízí tomu, kdo chce charakterizovat krajinu tohoto typu, tedy všestranně „vyzdobenou“, a ještě dokonale přizpůsobenou (podřízenou) člověku a jeho potřebám. Hlavním důvodem je nejspíše její bytostná polidštěnost a také od půvabu neoddělitelná vstřícnost či štědrost, která je navíc pro mluvčí v jazycích využívajících podob latinského *gratia* obsažena v samotném slově (a snad i uživatel českého slova „půvab“ ještě temně tuší, že mluví také o „vděku“ či „vděkuplnosti“). Běžné vztahování půvabu ke krajině s idylickými rysy je tedy, třeba na rozdíl od obvyklého chápání malebnosti, historicky i teoreticky vzato zcela oprávněné.

LITERATURA

- ALISON, Archibald. *Essays on the Nature and Principles of Taste II*. Edinburgh: Constable & Co. etc., 1815.
- BAYER, Raymond. *L'Esthétique de la grâce I*. Paris: Alcan, 1933.
- BERGSON, Henri. *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Přel. Boris Jakovenko. Praha: FILOSOFIA, 1994.
- CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London – New York: Routledge, 2002.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Dvořan*. Přel. Adolf Felix. Praha: Odeon, 1978.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*. Firenze: Sansoni, 1894.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. Jiří Pelán, Jiří Stromšík, Irena Zachová. Praha: Triáda, 1998.
- DIDEROT, Denis. *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*. In: DIDEROT, Denis. *Oeuvres complètes XII*. Paris: Garnier, 1876, s. 74–133.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. Weimar: Volkverlag, 1962
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Italienische Reise*. München: DTV, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Italská cesta*. Přel. Věra Macháčková-Riegerová. Praha: Odeon, 1982.
- GUYAU, Jean-Marie. *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris: Alcan, 1904.
- HADOT, Pierre. *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Paris: Gallimard, 2004.

- HADOT, Pierre. *Závoj Isidin. Esej o dějinách ideje přírody*. Přel. Magdalena Křížová. Praha: Vyšehrad, 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika II*. Přel. Jan Patočka. Praha: Odeon, 1966.
- HOGARTH, William. *The Analysis of Beauty*. New Haven – London: Yale University Press, 1997.
- HOME, Henry, Lord Kames. *Elements of Criticism I*. Indianapolis: Liberty Fund, 2005.
- KLEIST, Heinrich von. *Werke IV*. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1904–1905.
- KNAB, Janina. *Ästhetik der Anmut. Studien zur „Schönheit der Bewegung“ im 18. Jahrhundert*. Frankfurt: Peter Lang, 1996.
- LOSEV, Alexej Fjodorovič, ŠESTAKOV, Vjačeslav Pavlovič. *Dějiny estetických kategorií*. Praha: Svoboda, 1984.
- LOVEJOY, Arthur O. Nature As Aesthetic Norm. In: LOVEJOY, Arthur O. *Essays in the History of Ideas*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1948, s. 69–77.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain. Le Cabinet du philosophe. In: MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain. *Œuvres complètes IX*. Paris: Duchesne 1781, s. 533–628.
- PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Přel. Angus Davidson. Oxford – New York: Oxford University Press, 1991.
- RUSKIN, John. *Modern Painters V*. New York: John Wiley, 1860.
- RUSKIN, John. *Modern Painters III*. London: Smith, Elder and Co., 1872.
- RUSSELL, Bertrand. *History of Western Philosophy*. New York: Simon & Schuster, n.d.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, 3rd earl of. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times II*. Indianapolis: Liberty Fund, 2001.
- SCHILLER, Friedrich. O půvabu a důstojnosti. In: SCHILLER, Friedrich. *Výbor z filozofických spisů*. Přel. František Demel, Ivan Ozarčuk. Praha: Svoboda, 1992.
- SCHOLAR, Richard. *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters With a Certain Something*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- SOURIAU, Paul. *L'Esthétique du mouvement*. Paris: Alcan, 1889.
- SPENCER, Herbert. Gracefulness. In: SPENCER, Herbert. *Essays. Scientific, Political & Speculative II*. London – Edinburgh: Williams and Norgate, 1891.
- STANĚK, Jan. Příbytek nevímčeho a umění líbit se. In: STIBRAL, Karel, DADEJÍK, Ondřej, STANĚK, Jan, eds. *Zahrada. Přirozenost a umělost. Krása, krajina, příroda IV*. Praha: Dokořán, 2012, s. 57–73.
- STENDHAL. *O lásce*. Přel. Jaroslav Fryčer. Praha: Odeon, 1983.

STIBRAL, Karel. *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*.
Praha: Dokořán, 2011.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*.
The Hague – Boston – London: Martinus Nijhoff & PWN / Polish Scientific
Publishers: Warszawa, 1980.

OBRYSY NOVOČESKÉ LITERÁRNÍ KRAJINY

MARTIN TOMÁŠEK

Jindřich. Náleží ta jeskyně tobě?

Pastýř. Jaká jeskyně?

Jindřich. Tato jeskyně, co v ní stojíme.

Pastýř. Což stojíme v jeskyni? To jest krajina.

Jindřich. Krajina? U nás tomu říkáme jeskyně. Jest ta krajina tvá?

Pastýř. To jest hloupá otázka. Není; honím sem toliko své ovce a jehňata na pastvu.

V Klicperově hře *Loupež* z roku 1835 se hlavní hrdina poprvé ocitá mimo loupežnickou skrýš, v níž byl od útlého dětství držen. Volnou krajinu však označuje jako jeskyni, jelikož mu pro její charakteristiku chybí jakákoliv zkušenost i příhodné slovo. Z kontextu rozhovoru je nicméně patrné, že označení krajina užívá ve smyslu „venkovního prostoru“, tedy šířeji než je v současnosti v různých odborných diskurzích obvyklé. Aniž bychom se zde zabývali genezí tohoto pojmu, připomeneme, jak byla krajina vnímána v raně obrozenské době, jíž se chceme v následujícím textu zabývat.

V kapitole o kráse v Jungmannově *Slovesnosti* z roku 1820 je mezi příklady „pěknosti aneb nižší krásy“ uvedena také krajina: „Příjemné, co tiché plodí uveselení k. p. krajina, v které sice žádná část nad jiné nevyniká, ale všechny v souhlasný celek splývají.“¹ Pokud dnes krajinou rozumíme hlavně „území, zpravidla se zřetelem k přírodnímu utváření či obraz zpodobňující krajinu“,² v Jungmannově slovníku se krajina v geografickém smyslu objevuje ještě v roce vydání Máchova *Máje* (1836) až třetí v pořadí – teprve za „okrajem věci, odkorkem či břehem“ – jako „krajina země, světa / *finis, terminus*“, tj. ve smyslu končiny či nějak ohraničeného území, přičemž se Jungmann opírá o odkazy k *Rukopisu královédvorskému* (1819) („ze všech krajin země“)

1 JUNGSMANN, Josef. *Slovesnost aneb Sbírka příkladů s krátkým pojednáním o slohu*. Praha: Josefa Fetterlová z Wildenbrunu, 1820, s. 19.

2 FILIPEC, Josef a kol. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia, 1998, s. 149.

a *Slávy dceři* (1824) („krajinečko spanilá“).³ Rovněž užití tohoto slova ve smyslu „dílu země neb království / *regio, terra, provincia, natio, Gegend, Landschaft, Land, Provinz, Ortschaft*“ je podpořeno citacemi z *Rukopisu královédvorského* („obzírám krajiny“ z hory; „v krajiny Neklaniny“; „v naše krajiny“; „po všech po krajinách“).⁴ Až pak následují příklady užití krajiny spojující její úrodnost či neúrodnost s estetickým významem („bahnitá, bařinatá, slatinná“; „letná“, tj. letní; „vinná, rozkošná, líbezná“; „těžná“, tj. orná), tentokrát bez jakýchkoliv odkazů k literárním zdrojům.⁵ Bez nich se Jungmann obejde i tam, kde je krajina součástí víceslovného pojmu: k heslu „malířský“, tj. „malovatelný, co se malovati může“ (zdrojem je Dobrovského *Deutsch-böhmisches Wörterbuch* z roku 1821), přidává spojení „malířská krajina“ přejaté z Lindeho *Slownika języka polskiego (1807–1814)*; heslo „romantický“ obsahuje i výklad, podle něhož „romantické slove odchýlení od obyčejnosti, podlé zákonů duchovních, n. p. romantická krajina, kdež částky ne náhodou, ale schválně spořádány se býti zdají, aby duši pohybovaly“⁶ (jako zdroj uveden opět Linde); k heslu „rozkošný“ je uveden příklad „rozkošná krajina, vyhlídka“⁷ (zdrojem je Dobrovský⁸). Můžeme-li z této drobné sondy něco vyvozovat, potom to, že se obrozená lingvistika a literární věda soustředily především na vytvoření české terminologie. I zde již je ovšem patrná snaha rozlišovat mezi prostorem a jeho uměleckým zobrazením, fenomén krajiny ale nemohl být promyšlen v míře, jež by přesahovala impulzy dobového krajinopisu nacházejícího se teprve ve stádiu zrodu.

3 JUNGMAN, Josef. *Slovník česko-německý Josefa Jungmanna*. Díl II. K–O. Praha: Knížecí arcibiskupská knihtiskárna, Josefa Fetterlová z Wildenbrunu, 1836, s. 160–161.

4 Tamtéž, s. 160. Vyznačení kurzivou J. J.

5 Tamtéž

6 JUNGMAN, Josef. *Slovník česko-německý Josefa Jungmanna*. Díl III. P–R. Praha: Knížecí arcibiskupská knihtiskárna, Josefa Fetterlová z Wildenbrunu, 1837, s. 846.

7 Tamtéž, s. 886.

8 Nejstarší úvahu o sémantice krajiny jsme našli v dopise Josefa Dobrovského Fortunátu Durychovi z roku 1798, v němž autor upřesňuje vztah mezi slovy „krajina“, „končina“ a „vlast“: DOBROVSKÝ, Josef. *Korespondence Josefa Dobrovského*. Díl 1. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1895, s. 428–429.

Definice literární krajiny

Aby bylo zřejmé, čím poměříme obrozenké pokusy o zobrazení venkovního prostoru, musíme vyložit, jak vnímáme pojem *literární krajina* v obecné rovině.⁹ Krajina jako specifická tematická složka literárního díla se konstituuje prostřednictvím textu (básnického či prozaického, lyrického či epického), v němž je deskriptivními metodami konstruován prostor, který vnímáme – spíše intuitivně než na základě přesných kritérií – jako krajinu, tj. kompozici prvků přírodních a/nebo civilizačních v takovém poměru, aby společně evokovaly představu určitého úseku zemského povrchu s významným zastoupením souše. Z čistě teoretického hlediska není důležité, zda výsledek koresponduje s mimoliterárními reáliemi, nebo se jedná o výplod fantazie. Identifikací konkrétního prostoru se zobrazením dochází ke kulturnímu zhodnocování místa, takže – je-li dílo dostatečně vlivné a sugestivní – bývá místo následně vnímáno jeho prizmatem. Do představy o krajinopisu se nepochybně promítala zkušenost s tradicí krajinomalby, jako ideální literární krajinu proto můžeme vnímat úsek země ohraničený horizontem a zobrazovaný v centrální perspektivě (panorama), zatímco jiná podání působí jako odchýlení od nepsané normy či přímo negativ standardu (například noční krajina potlačující dominanci zraku ve prospěch jiných smyslů). Podobně působí, nejsou-li přiměřeně vyjádřeny vazby mezi potenciálně krajinotvornými prvky, tj. blíží se prostému výčtu, nebo pokud je krajina bez uvedení konkrétních rysů pouze konstatována. Schopnost vnímat prostor jako krajinu pokládáme za věc kulturního a uměleckého vývoje, krajina stejně jako její obraz vyjadřují relativní převahu pozorovatele nad pozorovaným, člověka nad přírodou či civilizací. Bez patřičného odstupu a bez možnosti „obejmout“ venkovní prostor pohledem je proto nutno mluvit o environmentu neboli prostředí, které pozorovatele bezprostředně obklopuje a do jehož vnímání se zpravidla zapojuje vícero smyslů. Právě s odkazem na ně je literární protějšek prostředí konstruován. Literární krajina a literární environment se v textu nezřídka doplňují a prolínají.

⁹ Pojmu literární krajina se věnuje spíše zahraniční odborná literatura, například WEBER, Kurt-H. *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2010, s. 167–197. Předkládané vymezení je mé vlastní.

Je-li krajina tematizována, stává se integrální součástí významové výstavby díla, které bez ní nelze vnímat jako kompletní, např. přeskakujeme-li popisné partie, abychom uspišili čtení. Také do obrazu krajiny se promítá ideový záměr autora, byť může jeho zřetelnost časem erodovat a ustavují se významy nové, autorem nezamýšlené či nepreferované. Lze v ní rovněž rozeznávat stopy doby, kdy byla vytvořena. Spjatost krajiny s pozorovatelem (vypravěčem, postavou) vypovídá o jeho světonázoru, případně aktuálním stavu mysli, zvolená krajinopisná metoda pak o poměru osobitého autorského vidění k dobovým uměleckým estetikám. V procesu recepce je představa krajiny – v intencích individuálních kompetencí čtenáře – (do)modelována a nezdědka poměřována jinými literárně, výtvarně či filmově stylizovanými krajinami.

V Jungmannově duchu

V období, které nás zajímá, hrál klíčovou úlohu Josef Jungmann, jenž inicioval nové, ambicióznější a produktivnější období národního obrození, než bylo to vycházející z osvícenských představ. Jeho hlavním motorem se stává vlastenectví. Ve druhém z *Rozmlouvání o jazyku českém* z roku 1806 staví Jungmann proti názoru, že by se Češi, nemají-li dostatečnou kapacitu k vytváření uměleckých a odborných knih, mohli opírat o jim srozumitelnou tvorbu německou, argument, že umění nesplní svoji funkci, nebude-li předáno národu.¹⁰ Na kritiku současného stavu jazyka a literatury pak reaguje potřebou tento stav změnit a se stovkou dobrých spisovatelů slibuje do dvaceti let literární divy.¹¹ Jeho program nalezl v nastupující generaci úrodnou půdu a v daném horizontu spatřila světlo světa díla pro sebevědomí česky psané literatury zásadní. Tato díla jsou – jistě nikoliv náhodou – podstatná rovněž svým citem pro zobrazení venkovního prostoru, jenž se stává důležitým nosičem vlasteneckého náboje. Cestu jim připravovaly významné překlady a adaptace stejně jako původní práce drobnější povahy, jejich vliv v oblasti krajinopisu zůstává sice pravděpodobný, nicméně v našem stádiu poznání obtížně doložitelný konkrétními fi-liacemi. Nemá smysl opakovat, že v dobové tvorbě, stejně jako dříve

¹⁰ JUNGSMANN, Josef. *Sebrané drobné spisy veršem i prosou*. Praha: I. L. Kober, 1869, s. 20.

¹¹ Tamtéž, s. 27–28.

v almanaších Thámových a Puchmajerových, evidujeme rovněž prostý výčet reálií, nicméně některá líčení podle nás mírou komplexnosti a uspořádáním prvků, mezi nimiž jsou vytvářeny vazby, již odpovídají vědomé snaze o literární reprezentaci krajiny. Rostoucí umělecké ambice a zkušenosti – mj. v oblasti zobrazení prostoru – současně vedly ke znatelnému růstu umělecké kvality.

Připomeňme nejprve výpůjčky z jiných literatur, jež mohly ovlivňovat, co vyspělý čtenář od zobrazení venkovního prostoru očekával, případně co mohlo poskytovat měřítko či vodítko pro původní tvorbu. Puchmajerův překlad antikizující Montesquieuovy idyly *Chrám gnídský* z roku 1804, tj. bezmála osmdesát let po francouzském vydání, ještě spíše zaplňoval mezery ve vývoji českého románu a nepochybně ve své době působil konzervativním dojmem: ve věčně rozkvetlé, úrodné krajině leží město se vznášejícím se palácem obklopeným zahradami, louka obkroužená křivotokým potokem zde přechází v háj, ten v posvátný dubový les, za ním se nachází pahorek se svatyní – líčení jsou věnovány úvodní strany a tento prostor se nám rozkrývá současně se skotačením nymf.¹² V úvodu o rok mladšího Jungmannova překladu Chateaubriandovy prózy *Atala*, jenž vyšel roku 1805 pouhé čtyři roky po originálu, následuje po základní orientaci v prostoru francouzské Ameriky výčet všeho, co charakterizuje řeku Mešasebé (Mississippi) a její bezprostřední okolí. Citovaná pasáž se otevírá krátkým pohledem na kulturní, jednotvárnou a statickou krajinu, kontrast k ní pak na druhém břehu vytváří neuspořádaná divoká příroda vyjádřená výčtem prvků, z nichž některé jsou evidovány z odstupu pozorovatele, a lze je pokládat za potenciálně krajinotvorné (vody, skály, hory, údolí), další ale vyžadují pohled zblízka a zapojení dalšího smyslu (čichu). Živost tohoto prostoru je vyjádřena vzájemnou provázaností a dynamikou prvků. Jeho obtížnou zachytitelnost umocňuje fakt, že vidíme pouze povrch, pod nímž se skrývají mnohé další, pohledem z dálky neproniknutelné prostory:

„Po břehu západním rozvinují se pousty nepřehlédnutelné, jichž zelena vlny podál vidí se dmouti k nebes blankytu, kdežto mizejí.

12 PUCHMAJER, Antonín Jaroslav. *Sebrané básně*. Praha: I. L. Kober, 1881, s. 197–200.

Na neobmezených těch pastvinách vidět těkající náhodně stáda tří i čtyř tisíc buvolů divokých. [...] Takové jest divadlo na břehu západním; ale mění se náhle na protivné straně a rozmanitost způsobuje podivnou. Visíce nade tokem vod, stojíce hromadně na skalách a horách, porůznu v údolích, stromové všelikého způsobu, barvy všeliké a všelikého zápachu mísejí se, spolu vzrůstají, vynikají do hory, na výsost, ana zachvacuje pohled. Plané rývy, trubače (bignonia) a tykve zámořské motají se u kořen stromů těch, vystupují na ratolesti jich, lezou na pokrajnost větví, střelují s javoru na tulipy, s tulip na alkaje, působíce steré jeskyně, podloubí a sklepy.¹³

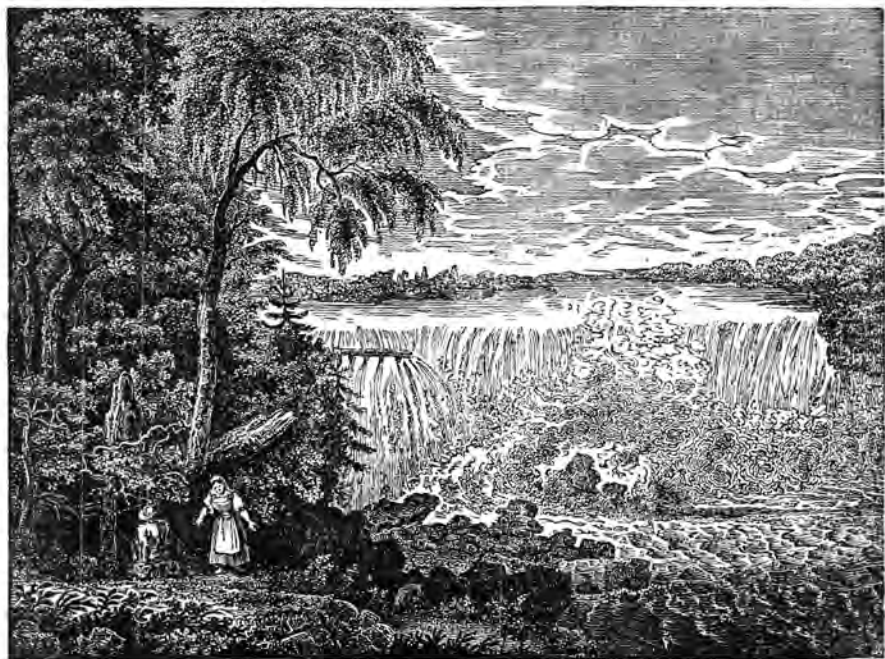
Chateaubriand v roce 1791 Ameriku skutečně navštívil, díky tomu se mohl při vytváření prostoru v *Atale* namísto imaginace vycházející z předchozí kulturní tradice opírat o vlastní cestovatelské zkušenosti, jakkoliv byl nepochybně výsledný obraz upraven, estetizován, aby bylo dosaženo maximálního účinku.¹⁴ Popis prostředí je například v kapitole *Rolníci*, úzce propojen s dějem, a příhodněji než o souvislých krajinopisných partiích lze proto mluvit o jejich nábězích. I ty však působí až emblematickým dojmem, jak dokládá výjev se strážícím indiánem:

„Dědina Stiko s hrobkami pyramidovými a katrčemi pobořenými okazala se nám po levici na záhybu jednoho předhoří; napravo míjeli jsme údolí Keóv, ukončené výhledem na vísku Joru, visící od čela hory jména téhož. Řeka nesoucí nás tekla mezi vysokými strminami, na jichžto povrchu viděti bylo slunce zacházející. Tyto samotiny hluboké nebyly zkormucovány ničádného přítomností člověka. Uzřeli jsme jen jednoho indiánského lovce, an opřený na luk svůj a stoje nepohnutý na vrchu skály, viděl se býti sochou, ustavenou na horách duchovi těch pustin.“¹⁵

13 JUNGSMANN, Josef. *Překlady II*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 12.

14 O souvislostech cestopisných děl a tohoto typu obraznosti viz například FAKTO-ROVÁ, Veronika. *Mezi poznáním a imaginací. Podoby obrozenského cestopisu*. Praha: Ars, 2012, s. 171 nebo s. 242.

15 JUNGSMANN, Josef. *Překlady II*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 28.



Divoká americká příroda, Niagarské vodopády. Časopis *Světobzor* (1834). Z fondu Jihočeské vědecké knihovny v Českých Budějovicích.

Podobným případem je scéna poustevníkovy modlitby pod širým nebem, kdy se příroda/krajina mění v chrám, či velkolepé zachycení Niagarských vodopádů.¹⁶ Dosud vlivný model antické krajiny tím získává doplněk v soudobé krajině exotické.

Fascinace exotikou navíc není zcela odlišná od okouzlení antikizující idylou, v obou případech nutí vnímatele porovnávat čtené s tím, co jej obklopuje tady a teď. Je zajímavé, že se zřetelnější kontury přítomného světa objevují právě v textech vznikajících mimo česká kulturní centra – na Moravě a na Slovensku. Všimněme si nejprve tvorby hranického obrozence Josefa Heřmana Agapita Gallaše. Jeho sbírka básní a současně lidový zpěvník *Múza moravská* byla vydána roku 1813, vznikala však již o dekádu dříve. Také v ní je patrný vliv doznívajícího proudu venkovské idylky,¹⁷ z pohledů rozdělených do

¹⁶ Tamtéž, s. 56.

¹⁷ Pojem „venkovská idylka“ nám zde umožňuje vystihnout pro nás podstatný rys typu poezie konce 18. a počátku 19. století, jenž byl označován převážně jako

jednotlivých strof buduje v několika textech charakteristický venkovský prostor (báseň *Spasitelné citlivosti, když se zvečeřívá neb v soumrak* [sic!], *Óda při jarním svítání, Píseň májová*). V dalších venkovských textech je básnický subjekt přítomen silněji, pozoruje tento svět, prochází se jím nebo jím provází čtenáře (*Vítání jara a městských hostů na venk* [sic!], *Má jarní útěcha v lesu, Má rozkoš v lesu, Procházka smutného melancholického člověka v lesu*).¹⁸ Atmosféra básní přitom koresponduje s náladou subjektu, což činí prostorové souřadnice věrohodnými, literárně nestrojenými: radost – „Skřivanci nad hlavou naši / vysoce se k nebi vznášejí, / švitořice nad jařinou – / tam lípy zelené vinou / stínidla, když pálí slunce / k ochlazení se v oburce.“¹⁹; smutek – „Kamž jen patřím v vůkolí, / vše v tom tichém údolí / zdá se mi přemutné býti – / a se mnou trudně kvíliti. // [...] // Pohledna pak na skálu, / kdež jsem pěl Múzám chválu, / černá hrůza za ní sedí – / a strašně sem na mne hledí.“²⁰ Bedřich Slavík sice konstatoval vliv Salomona Gessnera a dalších anakreontiků, zároveň ale upozornil, že „původnost Gallašova pozorování je více méně omezena na hranické okolí“,²¹ a potvrzuje tím dojem silné empirické inspirace při vytváření literárního prostoru.

Sepětí literatury a kraje, z něž autor čerpá inspiraci, je ještě patrnější v rukopisné práci *Valaši v kraji Přerovském, praví Arkádové moravští, jejich posvátné hory, obyčejové a národní písně*,²² jež je zároveň nejstarším námi zjištěným textem, v němž je tematizována valašská krajina. Dnešního čtenáře nejspíše překvapí srovnání Radhoště s Vesuvem, obzvláště přichází-li Gallaš s tvrzením, že je Radhošť při výšce 671 sáhů (1273 m n. m.) o 86 sáhů vyšší, zatímco dnes je to s přibližně stejným rozdílem naopak (Vesuv 1279, Radhošť 1129, pro srovnání

anakreontika (např. Jaroslav Vlček ve stati *První novočeská škola básnická* z r. 1896, Jiří Levý v *Českých teoriích překladu* z r. 1957).

18 Tituly jsou uváděny podle názvů básní uvnitř sbírky, nikoliv v obsahu.

19 GALLAŠ, Josef Heřman Agapit. *Múza moravská*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 161.

20 Tamtéž, s. 184–185.

21 SLAVÍK, Bedřich. Doslov. In: GALLAŠ, Josef Heřman Agapit. *Romantické povídky*. Praha: ELK, 1941, s. 252.

22 Knižně vydal rukopis prvně Karel Kadlec roku 1906; moderní vydání knihy pochází z roku 2005.



Rytina královského hradu Portici v Neapolsku od Jiřího Döblera, zobrazeného na pozadí Monte Somma a Vesuvu z frontispisu časopisu *Dobroslav*, 1821. Z archivu autora.

Lysá hora 1323 m n. m.). Na odvážný příměr ho mohla přivést shoda v trojici vrcholů (Starý Radhošť – Kněhyňa – Vysoký Radhošť/Somma – Ottaiano – Vesuv), případně rytina Jiřího Döblera umístěná na frontispisu soudobého časopisu *Dobroslav*, na níž se Vesuv v pohledu od hradu vypíná na pozadí nižší Sommy, a může tak zaujatému badateli připomenout Radhošť ukrývající se za Černou horou. Podstatnější je však v případě opodstatněnosti této hypotézy fakt znamenající, že by ještě na konci r. 1821, kdy v již zmíněném časopise vychází čtvrtý díl *Cesty do Itálie* (1820–1823) Miloty Zdirada Poláka přibližující povahu Vesuvu a výstup na něj, nebyl Gallašův spis dopsán. Vzor národního cestopisu by jej pak mohl ovlivnit rovněž ve stylu líčení, ať už se jedná o divoký charakter hory – vzhledem k intenzivnímu hospodářskému využití a většinou zaoblené podobě masivu těžko uvěřitelný – či následný prožitek panoramatického výhledu, jemuž však chybí konkrétnost:

„Strana půlnoční neb čelo téhož obra jest velmi nepřístupný pro velikou příkrost vysokých skal, v jejichžto dírách a rozsedinách nesčíslné množství kavek, havranů, luňáků, skalních sov a kání

hejn, ano i orli mívají zde zavdy [sic!] svá hnízda. V stranu ale východní a západní nechá se dosti povolně na něj vystupovati, a kdož se na jeho vrch vzhůru dostal, ten bývá za tu k tomu vynaloženou obtížnost velmi výborně odměněn. Neb předústojný výhled otvírá se mu zdetky [sic!] na všechny strany. Jeho neznámou sobě rozkoší opojené oko loudá se vůkolí, nevědouc, na které náměti téhož pod jeho nohama rozloženého nádherného obrazu přírody poodpočinouti má. Vpravo i vlevo namítají se mu veliká množství kouzelně rozložených pahorků, lesnatých vrchů, ourodných oudolí, přes něž se veliké množství potůčků a potoků haduje. K půlnoci leží před ním nesmírná do vzdálí rozprostřená polemi, vesnicemi a městy posetá rovina, kteráž se daleko do Slezska vztahuje.²³

Nevíme, zda Gallaš na Radhošti skutečně sám stanul, přiznává totiž, že o dohlednosti do Vratislavi slyšel od jiných, Ratiboř je ale podle něj vidět zřetelně i bez dalekohledu. Přestože užívá er-formu, východ i západ slunce popisuje jako silný zážitek, byť opět pouze obecně:

„Nejkrásnější ale i nejdůstojnější divadlo působí zde, zvláště pak na nejdelším letním dni, vycházející slunce; neb o mnoho větší vypadá zde jeho ohnivá na horu vystupující koule. Pročež také mnoho zkoumatelů přírody schází se zde na onom dni k popatření toho předústojného divadla. O mnoho důstojnější jest ještě jeho západ, po němž nový na tomž dni čarebný následuje výjev. Nesčíslné totižto množství těch tak nazvaných svatojánských ohýnků, starožitný z pohanstva zděděný obyčej [...].“²⁴

Gallaš jako romanticky cítící autor chce svým převážně geograficky a národopisně pojatým spisem přiblížit nejchudší, o to však osobitější část Moravy včetně jejích pohanských obyčejů a místních

23 GALLAŠ, Josef Heřman Agapit. Valaši v kraji Přerovském, praví Arkadové moravští, jejich posvátné hory, obyčejové a národní písně. Vlastenecká brazva od skladatele Muzy moravské. In: OBŠIVÁČ, Jan Václav. *Radhošť a Pustevně*. Frenštát pod Radhoštěm – Kroměříž – Hlučín: vl. nákl., 1927, s. 133.

24 Tamtéž.

pověstí (o sirotkovi z Radhoště), nečiní tak ale formou subjektivního cestopisu, nýbrž v duchu osvícenské vědy na základě literárních pramenů a podrobných zpráv „terénních pracovníků“. Vliv klasicismu pak můžeme sledovat v moravsko-římských (Radhošť – Vesuv) či moravsko-řeckých (označení kraje jako „*moravskovalaské Arkádie*“) analogiích, k antice a k baroku zase odkazuje pocítovaná divadelnost prožitku. Výrazně synkretické podání krajiny provázené jen obecně vyjádřenou estetickou libostí se tak zdá být ovlivněno spíše dobovou četbou (snad i Polákovou *Vznešeností přirozenosti* z r. 1813 tematizující horské prostředí) než vlastními cestovními prožitky či malířskými zkušenostmi.

Otevřenost žánru pro partie, v nichž krajinopis přirozeně navazuje na místopisnou charakteristiku, potvrzují Gallašovy pověsti *Vranov a jeho milostný obraz Panny Marie* a *Havraní skála blíž města Znojma*, dosud nedatované – podle jiných, časově určených a typologicky podobných textů se můžeme domnívat, že vznikly v rozmezí 10. až 20. let 19. století. První zobrazuje okolí Vranova u Brna, ve druhé se rýsuje prostor Podyjí. V případě prvního z textů zmiňuje autor vlastní dětskou a studentskou zkušenost, tyto zážitky mohly poznamenat výsledný obraz. Autentičnost textu posilují signály přímého kontaktu s místem („projdouce“ – „zříme“). Jádrem textu z hlediska líčení prostoru je jeho úvod ukazující na barokem ovlivněné romantické vidění, obraz přitom osciluje mezi krajinopisem a zachycením prostředí (nad i podzemního):

„Mezi Brnem, Křtinami a Blanskem [...] nacházejí se velmi hluboká, mezi vysokými horami pokroucená, romantická údolí, v nichž všude příkré, do vrchu se pnoucí skaliny a v strašně hlubokých podzemních jeskyních roztažená jezírka, která se prudce do nich s šustem srážející potůčky působí a na putujícího, přesné přírody zkoumatele, strašně se ošklebují. Na konci oněch lesnatých vrchů spatřuje se jedna vysoká, k Brnu obrácená hora, jejíž krásný vršek korunuje kostel, v kterém milostivý, hojně požehnání boží volající obraz rodičky boží trůní.“²⁵

25 GALLAŠ, Josef Heřman Agapit. *Romantické povídky*. Praha: ELK, 1941, s. 60.

Pasáž se rozvíjí představou, jak byla přítomností Panny Marie upokojena dávná zuřivost a divost přírody, takže poutníci sice stále vnímají její přísně velebnou tvář, které však již neschází laskavost. Úvod druhého textu přímo evokuje proces čtení: apostrofována je „uměna veská“, která čtenáře stejně jako poutníka jdoucího po nově založené cestě přes háje, lučinky a lesíky vede do romantického údolí řeky Dyje a má mu vyprávět pověst o ukrutném zbojníkovi proměněném ve skálu v časech, kdy se zde místo veselé končiny nacházela „strašná lesnatá pustina“. V obou textech se různým způsobem uplatňuje paměť místa/krajiny: v prvním je umístěním kostela zkrocena divoká příroda, ve druhé je zásahem vyšší moci vysvětlena údolní dominanta.

Literatura si schopnost reprezentace reálií, jež autoři poznali nezprostředkovaně, osvojovala postupně, v závislosti na odvaze experimentovat a upouštět od dosud převažujících modelů literárního prostoru. Jakkoliv stále napojen na žílu venkovských idyl vyznačoval se i česky píšící Slovák Bohuslav Tablic zájmem o konkrétní krajinu, ať už v závěru nultých let vyzdvihoval slovenské hory nad uherské roviny,²⁶ nebo vyprávěl historické básně s vazbou na konkrétní hrady (Csövár, Orava, Warkworth). Zatímco jako překladatel Percyho *Poustevníka z Warkworthu* (1771)²⁷ zprostředkoval romantické prostředí, u zbylých dvou učenecky pojatých historických básní zůstal preromantikem, mj. proto, že subjektivní zalíbení ve výhledu z hradu Csövár okořeněné mírným zneklidněním umístil nikoliv do vlastní básně, nýbrž do poznámek pod čarou: „[...] hledícím s vrchu Raškova utěšený působí pohled, který však skrz příkré skály, ježto se na této straně hradu oku naskytují, s strachem a hrůzou se mísí. Od strany půlnoční, východní a západní zastiňují tento hrad pyšní lesové a milé houště, v nichžto líbezní zpěvové rozmanitých ptáček znějí.“²⁸ Zárodečnou podobu tatranské krajiny prosvítající poetikou idyl nalezneme rovněž v česky psané sbírce Pavla Josefa Šafaříka *Tatranská múza s lýrou slovenskou* z roku 1814, konkrétně v básni *Zdání Slavomilovo*. Určitá

26 TABLIC, Bohuslav. *Poezie 2*. Vacov: U Antonína Gotlíba, 1807, s. 95–100.

27 TABLIC, Bohuslav. *Poezie 3*. Vacov: U Antonína Gotlíba, 1809, s. 88–129.

28 TABLIC, Bohuslav. *Poezie 2*. Vacov: U Antonína Gotlíba, 1807, s. 56.

jazyková a básnická kostrbatost, s níž popisuje její krásy (např. „Trávnatá luha, na vzor moře modrého rovná, / mezuje s bohopustnou tam k západu výsostí vrchů, / jichžto se ramena dmouti k nebes blankytu zdají, / kdežto starožitné ty mizejí v mrákotě věže.“²⁹), si příliš nezadá s Polákovou *Vznešeností přírody* (1819).

Josef Jungmann své současníky i nastupující básnickou generaci ovlivnil nejen programovými ideami, ale především texty, jimiž je uváděl v život. Z hlediska zrodu české literární krajiny se jako podstatný jeví například překlad *Elegie na hrobkách veských* napsaný roku 1751 Angličanem Thomasem Grayem a publikovaný 1807 v časopise *Hlasatel český* („Hned za šera ho bylo vídati, / an rychlým krokem potíraje rosu / tam na vrch kvapil slunce vítati. // Tam, kde se buk ten kejvá nahrbený, / své staré dvorně [podivně] vina kořeny, / se chladivával vedrem umrtvený / a na ty stříbrné shlídal prameny [...]“³⁰) nebo překlad *Ztraceného ráje* Johna Miltona vydaný roku 1811. Větší vliv dopadající nejen na budoucí inteligenci měla mít učebnice stylistiky opírající se o antologii textů určená vyšším třídám gymnázií. *Slovesnost*, jak Jungmann výbor nazval, vyšla roku 1820 a exponovala především dobové spisovatele – Robert Sak uvádí, že dvě třetiny z více jak padesáti zastoupených autorů patřilo k Jungmannovým současníkům, čtyři byli ze starší generace, větší polovina dosud nepřekročila padesátku, po devíti pak byli zastoupeni třicátníci a dvacátníci.³¹ Přijetí nebylo jednoznačné: milovníci staré češtiny jako Josef Dobrovský či Jan Nejedly ji shledávali příliš inovativní, Palacký jako představitel nejmladší generace jí byl naopak nadšen.³² Pro nás je podstatné, že kniha obsahuje několik textů, v nichž lze nalézt často pozoruhodné zárodky literární krajiny. Srovnání s rozšířeným vydáním knihy z roku 1845 pak ilustruje cestu, kterou během čtvrtstoletí v oblasti krajinopisu česká literatura urazila.

29 ŠAFAŘÍK, Pavel Josef. *Tatranská lýra s múzou slovanskou*. Levoča: U Jozefa Mayera, 1814, s. 7.

30 JUNGSMANN, Josef. *Překlady II*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 148.

31 SAK, Robert. *Josef Jungmann. Život obrozence*. Praha: Vyšehrad, 2007, s. 108.

32 Tamtéž, s. 109.

K vrcholům preromantického krajinopisu

Období mezi lety 1813, kdy vychází první verze Polákovy *Vznešenosti přírody*, a 1824, kdy Kollár vydává *Slávy dceru*, je dobou úspěšného naplnění literárních snah generace, která přijala Jungmannův koncept zaplňování „bílých míst“ české literatury včetně jejich nejvyšších pater. Některá díla (*Rukopisy*, *Záře nad pohanstvem*, *Slávy dceru*) tematizují národní prostor a jeho možná ohrožení, čímž vytvářejí ideový rámec, jenž bude sdílen, upevňován a rozvíjen po zbytek 19. století, Polákovy texty (*Vznešenost přírody*, *Cesta do Itálie*) čtenáře naopak z této izolace vyvádějí. Vysoká umělecká ambice těchto děl spojená s nároky na čtenáře jim zajistila významný vliv, jenž se týká i vytváření literární krajiny.

Motivy krajiny v básnické encyklopedii přírody

Komplexní pohled na Polákovu skladbu *Vznešenost přírody* z roku 1819 poskytuje v její nedávné edici Robert Ibrahim.³³ Zatímco většinu přírodních obrazů básnické skladby tvoří výčtová líčení různých projevů přírody, jež nám mohou připomínat přírodní encyklopedii či filmové mozaiky Godfreye Reggia, krajinu Polák konstruuje jen výjimečně. Prolínání obou zobrazení prostoru můžeme pozorovat již v dedikaci,³⁴ v níž mj. vyjadřuje estetický účinek přírody na básníka: z toho, jak jsou smyslově vnímané prvky poříčí vkládány do vizuálního rámce, se zdá, jakoby krajina rozjitřená, vzletná představa vyvolaná přírodou uzemňovala a lokálně zakotvovala. Všimněme si subjektivity líčení stejně jako jeho konkrétnosti a (dedikační) autentičnosti:

„Slavné nícení se jitra, večera blažící příjemnosti, mnohého rozmanitost položení a jiné vznešenosti přírody tak mocně v nás oučinkují a takovými city mnohokrát srdce nám plní, že čilá

33 IBRAHIM, Robert. Komentář. In: POLÁK, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014, s. 122–159.

34 Srov. HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin. Poláková *Vznešenost přírody* v kontextu preromantické deskriptivní poezie a estetiky malebna. In: FEDROVÁ, Stanislava, ed. *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005. Sv. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 337–338.

obrazotvornost čarodějnými podňatá barvami prašné kule naši k edenským nás nese dolinám; ba i do blankytu bezkonečného nebes kouzelně zavádí ducha, kdež tak rádi dlíme, kde nás slavnější a spanilejší předmětové sladce baví k čisté rozkoši zvou. Komu by možné bylo projíti panné roviny kolem otcovského Vašeho hradu [v Obříství u Mělníka], aby podnícen jsa krajiny ladností nenabyl vážnějších citů? Tak mně se dílo, když bloudě v dubině lemuující tučné proudů břehy, oulísným větříkům líce jsem líbávati dával a slavičí světil plesy nebo patřil na zápas vln vododmutého Labe, ano s jezu v peřeje hlukem se sráží.“³⁵

Přímo v básnickém textu nacházíme krajinu až ve druhém zpěvu, předchází jí popis výstupu na Sněžku vysokohorským prostředím umožňujícím občasný výhled. Nacházeje se přímo pod Sněžkou popisuje poutník její majestát i pohled do podhůří, jehož pastorální idylčnost odpovídá touze po návratu do prostředí plného života. Ten ostře kontrastuje se „strašnou opuštěností, tichem, tvoropráznou pouští“,³⁶ která se rozkládá kolem něho (v této chvíli nevíme, zda se Polák opíral o autentický zážitek, nebo vycházel z nám neznámého zdroje). Ibrahim sice sledované partii přiznává romantické atributy, hlavní rozdíl oproti prožitku Máchovu však vidí v tom, že „Polákův poutník se v horách nenoří do svého nitra [...], jeho výlet není žádným existenciálním zážitkem, je spíše pozorovatelem [...], jehož cílem je zaznamenávat podivné a pozoruhodné předměty v okolí.“³⁷ Komentátor má jistě pravdu, co se týče intenzity, soustředěnosti a jednoznačnosti prožitku, básníkovi ovšem naprosto nelze upřít schopnost emotivně vyjádřit úžas, jenž jímá člověka před touto cizí, ohromnou a jemu nepřátelskou tváří přírody (viz známá pasáž „V pohřížení němém posléz v hloubné mysli ztracenosti / osamělý poutník vidí temné hvozdry v dalekosti“³⁸). Tento dojem je ale vzápětí narušen idylicky pojatým líčením života pod horami a v následující části bezmála turistickými reflexemi pohybu

35 POLÁK, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014, s. 7.

36 Tamtéž, s. 28.

37 IBRAHIM, Robert. Komentář. In: POLÁK, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014, s. 138–139.

38 POLÁK, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014, s. 28.

v horách a otevírajících se výhledů, jež přecházejí ve vyličení hor jako zásobárny vody a nerostů. Další výraznější krajinu představuje rurální venkov v době žní, během poledního odpočinku i následné bouřky, kdy se scelující perspektiva postupně vytrácí a pohled drobí do jednotlivých environmentálních obrazů: „Ženců hluček k dědince již valem klusá z pšeničnictví, / bravů hejna, skotů stáda utíkají ze strniště. / [...] K oblakům až po silnicích sloupové se točí prachu, / hrůza jasné kalí nebe, chumle mračen letí k strachu.“³⁹ Připomeňme, že zatímco v rané verzi *Vznešenosti* (*Vznešenost přirozenosti*, 1813), v níž mnohem silněji rezonuje básnická tradice 18. století (podle nás výrazně do venkovské idylky laděná), lze mluvit pouze o krajinotvorném potenciálu určitých prostorových *souřadnic*, výše představené partie z o šest let mladší skladby svědčí o nástupu romantické perspektivy.

Krajina v mystifikační fikci

Moderní edice *Rukopisu královédvorského* a *Rukopisu zelenohorského* (dále jen *Rukopisy*) z roku 2010 komentovaná Daliborem Dobíšem nás zbavuje povinnosti věnovat se jiným otázkám než literární krajině, v tomto případě historické. Zařazením na toto místo respektujeme převažující názor, že oba rukopisy vznikly pravděpodobně ve druhé polovině 10. let 19. století, nedlouho před jejich „objevením“ roku 1817, respektive 1818. Přírodní motivy tvoří nepřehlédnutelnou a podstatnou stránku *Rukopisů* ovlivňující i básníky typu Poláka⁴⁰, Máchy⁴¹ či

39 Tamtéž, s. 58.

40 Vazbu Polákovy *Vznešenosti přirozenosti* a Máchova *Máje* na RKZ konstatoval například Mojmír Otruba: „A přece ještě jeden doklad umělecké osobitosti, doklad toho, jak epik Rukopisů dovede z odstupu monumentalizovat do mlhavého obrysu; je to v obraze probouzejícího se jitra nad Prahou (v Oldřichu a Boleslavovi): ‚Aj, hle, Praha mlčí v jitřním spánku, / Vltava se kouří v ranní páře, / v dálce promodrávají se vrchy, / za vrchy se šedý východ jasní.‘ Doklad nadto vhodnější, že může ve zkratce poukázat na uměleckou osobitost básníka epických čísel Rukopisů - a též vést ke srovnání s obdobnými a jinak popisně provedenými scénami v téměř soudobé Polákově *Vznešenosti přirozenosti* nebo v Máchově *Máji*, zhruba o dvacet let pozdějším. A tato souvislost (a v příbuzenství odlišnost) není jen náhodná, je náhodným dokladem zákonité vývojové řady, kam RKZ patří nikoli jako kuriosita a relikvie, ale jako velké umělecké dílo naší obrozenské minulosti.“ OTRUBA, Mojmír. Čtyři glosy před novou cestou RKZ. In: BEDNÁŘ, Kamil, ed. *Rukopis královédvorský a zelenohorský*. Praha: SNKLU, 1961, s. 123.

41 Ozvuky RKZ u Máchy – včetně modelace literárního prostoru – shrnuje Oldřich Králík, mj. v návaznosti na zjištění V. Flajšhanse a B. Havránka. KRÁLÍK, Oldřich. K. H. Mácha a Rukopisy. In: GREBENÍČKOVÁ, Růžena, KRÁLÍK, Oldřich, eds.

Sabiny⁴², významnější krajinopisné partie jsme však našli jen ve čtyřech básních: *Oldřich a Boleslav*, *Beneš Hermanov*, *Čestmír a Vlaslav*, *Záboj*, *Slavoj a Luděk*.

Podstatnou vlastností prvních dvou textů je poměrně přesná lokalizace: první se odehrává v Praze, druhý je zasazen do prostoru mezi česko-saskými hranicemi a Hrubou Skálou, v obou případech může čtenářovu představu o prostoru ovlivňovat mimoliterární zkušenost. V básni *Oldřich a Boleslav* je vyličen emblematický okamžik předtím, než kníže Oldřich a jeho muži lstí vniknou do Prahy a osvobodí ji od Polanů vedených Boleslavem: „Na vsě kdě stáchu po kraj lesa: / aj, vsja Praha mlčie v jutřniem spání, / Vltava sě kůrie v raniej páře, / za Prahú sě promodrujú vrsi, / za vrchy vzchod šedý projasňuje, / S hory dolóv! Ticho, vsě tichúnko / v tichej Praze. Chytro pokrychu sě, / oružie vsě krzny zahalichu.“⁴³ Krajina počítající do značné míry se čtenářovou představivostí, na niž měla nepochybně vliv hypotetická zobrazení Prahy (např. v Hájkově kronice), může připomenout vedutu, respektive městskou krajinu. V případě *Beneše Hermanov* nabízí slunce oslovované v prvních verších perspektivu, která evokuje z výšky snímané filmové záběry, vzápětí se ale čtenář ocitá přímo mezi prapředky sužovanými nepřáteli, mj. použitím první osoby plurálu: „dlúhým tahem Němci tahú, / a sú Němci Sasíci, / ot zhořelských dřevných hor / v naše krajiny. / [...] / A vsěcko nám vyžehach[u], / stříebro, zlato pobrachu, / hovědce otehnachu, / dále k Troskám jdú.“⁴⁴ Krajinových specifikací není v básni o necelých osmi desítkách veršů mnoho, úvodní obraz, pojmenování místa bitvy spolu s názorností jejího líčení nicméně vytvářejí dostatečně plastickou představu rovné krajiny se

Realita slova Máchova. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 25–26, 45.

42 Králík na základě nárůstu a odlišné povahy aluzí k RKZ v Máchových textech publikovaných za básníkovy života a existujících v jeho rukopisné pozůstalosti zvažuje pravděpodobnost dodatečných zásahů K. Sabiny (tamtéž, s. 51–56). Tyto zásahy byly zpochybněny hlavními editory Máchových spisů vydaných v Knihovně klasiků (zvl. Karlem Janským).

43 DOBIÁŠ, Dalibor, ed., [HANKA, Václav, LINDA, Josef]. *Rukopisy královédvorský a Rukopis zelenohorský*. Brno: Host, 2010, s. 79. Jelikož vnímáme jazyk RKZ jako do určité míry uměle vytvořený. Srov. KOMÁREK, Miroslav. Jazykovědná problematika RKZ. In: OTRUBA, Mojmír, ed. *RKZ. Dnešní stav poznání*. Praha: Academia, s. 197–274, nevyužíváme moderního převodu Kamila Bednáře.

44 Tamtéž, s. 80.

skalami a zalesněnými kopci („Shlučechu sě kmetští lidé / v lese pod Hrubú skalú; Rozléha sě po úvalech / ot skalnatých [...] hor“⁴⁵; „Ide pótka s chluma v rovňu“⁴⁶).

Odlišná představa krajiny vzniká, chybí-li místu pojmenování, a je-li navíc přiblíženo pouze náznakem, jako v básni *Čestmír a Vlaslav*: „Bujno zvoláše Čsmír na voje. / V skoře voje v řady idú, / i tažechu před sluncem záhé / i tažechu přes ves den i po slunci / tamo k pahrbu“⁴⁷ Do popředí se dostávají zpustošené vesnice a rostoucí rozhořčení trestné výpravy táhnoucí z roviny do hor (opět schematicky vyličených), kde se ukrývá viník: „Stojá hory v pravo, / stojá hory v levo, / na jich vrcholi na vysokéj / zirá jasné slunéčko. / Horami zdě otsud, / hora-mi tam odtud, / tahú voje, bitvu v sobě nesú. / Aj tamo k hradu, / hradu na skále.“⁴⁸ Do doubravy nad údolí je situována skála, na níž Pražané obětují za úspěch v prvním zápase s Lučany, načež vyrážejí vstříc přesile, Čestmírovi bojovníci obcházejí devětkrát horu, aby pětkrát početnějšího soupeře přesvědčili o své přesile. Rovněž v bitvě hrají hory roli synekdochy: „Aj, řiče les řváníem iz úvala, / jak by hory s horami válely, / i vsě drva v sebe rozlámaly.“⁴⁹ Srovnej s *Benešem Hermanov*: „Srazistě tu obě straně, / jakž by les v les sě valil.“⁵⁰ Báseň vypráví legendární, historicky nedoloženou událost z pohanského období, čemuž odpovídá vyprávěcí styl („Morena jej sypáše v noc črnu; [...] Aj a vyjde duša z řvúcej huby, / vyletě na drvo a po drvech / sěmo tamo, doniž mrtev nezžen.“⁵¹) i neurčitá, mytologizující krajina. *Záboj, Slavoj a Luděk* přenáší čtenáře rovněž do pohanské doby, kdy momentální bezvládí využívá cizí král Luděk k šíření křesťanství včetně kácení posvátných hájů, vyhánění ptáků a zákazu rituálů. Báseň se otevírá romantickou scénou, v níž se hlavní hrdina Záboj odhodlává k odporu: „S črna lesa vystupuje skála, / na skálu vystúpi silný Záboj, / obzíra krajiny na vsě strany; / zamúti sě ot krajín ote vsěch / i zastena pláčem

45 Tamtéž, s. 82.

46 Tamtéž, s. 84.

47 Tamtéž, s. 105–106.

48 Tamtéž, s. 106.

49 Tamtéž, s. 116.

50 Tamtéž, s. 82.

51 Tamtéž, s. 116.



Trosky. *Světozor* (1834). Z fondu Jihočeské vědecké knihovny v Českých Budějovicích.

holubíným.⁵² Podobně jako Beneš Hermanov „po vsickéj vlasti“ svolává k obraně, v hlubokém lesním údolí pak mluví k ostatním a účinek jeho slov je přirovnáván k Lumírovu zpěvu. K rozhodujícímu střetu se spojenci setkávají na modrém vrchu viditelném ze všech stran, k němuž je svoláno Luďkovo vojsko, a bitva začíná. Podrobně je vylíčen vítězný souboj Záboje s Luďkem, následuje zdolávání nepřátel a jejich pronásledování po celé zemi. Zde ani jinde nejsou přírodní prvky krajinotvorné, i tam, kde představují geomorfologické prvky, fungují jako metafory, například rychlosti a odhodlanosti jezdců („I míjechu rovně i hory i lesy, / v pravo i v levo všě ubiehá vzad.“) či jejich síly („Hučie divá řeka, / vlna za vlnú sě válé; / hučechu vsi vojí, skok na skok / všě sě hnáše přes búřúcú řeku.“)⁵³. Spravedlivá pomsta sahá až k šedým (pohraničním) horám, teprve pohřbením mrtvých protivníků

52 Tamtéž, s. 128.

53 Tamtéž, s. 140.

a oběťmi bohům vítězná bitva končí. V básni je namísto konkrétní krajiny budován univerzální prostor vlasti. Obecně lze říci, že *Rukopisy* posilují identifikaci národa s prostorem, který obývá a o jehož znalost se národ může v případě nouze opřít. Jeho souřadnice upřesňuje *Libušin soud* z druhého rukopisu, v němž kněžna vypravuje posly na konkrétně jmenovaná místa (Otava, Radbuza, Libice – snad Cidlina, Dobroslavův Chlumec, tj. Hradec Králové, Krkonoše, Kamenný most, Brdy, Sázava, Mže) k lechům a vladykům, čímž se potvrzuje dosah její vlády i pozice Vyšehradu jako centra tehdejší české moci.

Výstavba prostoru může mít význam i při hledání filiací mezi literárními texty, jak ukazuje Dalibor Dobíáš na základě srovnání dobroslavské partie *Libušina soudu* a Hankovy básnické gratulace Josefu Dobrovskému *Vděčnost obyvatelů královského krajského a věnného města Králové Hradce učeným Čechům z poloviny března roku 1817*. Veršům prvního z textů „po Lutobor z Dobroslavska chlmca, / iděže Orlicu Labe pije, / po Ratibor ot gor Krkonoší“ podle něj odpovídá obraz vyjádřený verši: „Z toho pahorečku od východní strany, / kde Dobroslav rozbil s čeledí svou stany, / tam kde z věkosněžných Krkonosských skalí, / bystré Labe v dravou Orlici se valí.“⁵⁴ Pro nás je zajímavá především diference mezi místopisným pojetím prvního textu a krajinopisným rozvinutím druhého a dopad obou na (ne)konkrétnost čtenářovy představy. Zároveň je důkazem schopnosti, zvláště předpokládáme-li identického původce, modelovat krajinu tak, aby ilustrovala, respektive sugerovala různou míru schopnosti její evokace u středověkého a soudobého čtenáře.

Krajina historického románu

Lindova *Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav. Vyobrazení z dávnověkosti vlastenské* z roku 1818 představuje umělecky nejvyšší prózu českého preromantismu, takže může být na první pohled překvapivé, že její kvalita nebyla v době vydání doceněna. Podle Felixe Vodičky se tak stalo, jelikož *Záře nad pohanstvem* na rozdíl od *Rukopisů* nebyla oním „bezprostředním a upřímným produktem

⁵⁴ Tamtéž, s. 306.

doby minulé“, ale naopak „usvědčujícím projevem současné literární normy“⁵⁵, který svou podobností s údajnými rukopisnými památkami ohrožoval jejich středověkou autenticitu a přesazoval je do obrozenského kontextu. Dílo neuspělo paradoxně proto, že – nebezpečně věrně – naplňovalo estetické požadavky prosazované Jungmannem. Důležitý je rovněž další Vodičkův postřeh, totiž že Linda představuje společenský a životní styl přírodního, civilizací nezkaženého člověka, což potvrzuje Julius Zeyer v cyklu *Vyšehrad* z roku 1880, když uchopí podněty z *Rukopisů* („měkký“ přístup Libušin, potřeba obranného, morálně ospravedlnitelného boje, který není motivován nenávistí), převezme Lindův preromantický obdiv k pradávnému, přirozenému – rozuměj přírodě blízkému – stavu věcí (ignorovat naopak bude střet pohanství s křesťanstvím tematizovaný v obou starších dílech) a vytvoří obraz českého národa ocitajícího se na prahu dějin. Vodička prozkoumává rovněž krajinné a místní scenerie a konstatuje, že pro Lindu není scenerie „veličinou neproměnnou a staticky chápanou, ale že si v popise neustále uvědomuje její proměnlivost v čase a její dynamičnost v pohybu a změně“.⁵⁶ Krajina představující statickou kulisu a připomínající ekfrastickou citaci krajinomalby byla v této době výjimkou, zaznamenali jsme ji pouze v raných pokusech Gallašových, Tablicových a Šafaříkových.

První ze sedmi kapitol *Záře* začíná oslovením dávných věků, jež vypravěč hodlá zpřítomnit potomkům. Líčena je večerní atmosféra před svantovítskými slavnostmi: „Stínem lesu temnohučných, zelenem luhů a hájů a oudolími ze všech stran viděti předky naše putovati do svatého háje známého a svatyní celému národu.“⁵⁷ Nadhled vytváří představu prostoru identifikovatelného s českou zemí, slavnost sama se pak odehrává v prostředí lesa. Připomeňme, že ve vyprávěních přibližujících minulost národa se označení krajina používá jak pro zemi, jejíž morfologie se omezuje na kopcovitost, respektive lesnatost,⁵⁸ tak

55 VODIČKA, Felix. *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: H & H, 1994, s. 256–257.

56 Tamtéž, s. 230.

57 LINDA, Josef. *Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav*. Vyobrazení z dávnověkosti vlastenské. In: VANĚK, Václav, HESOVÁ, Petra, ŘÍHA, Jakub, eds. *Staré a nové světy. Tři české romantické novely*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2011, s. 14.

58 Například „Tam z krajin dalekých, / odkud slunce osvětluje zrána / krajiny naše blahé, / tam od dalekých vrchů černých / povstal vojvoda Čech se zástupem svým

i pro území, které je nazíráno a esteticky hodnoceno. Také promluva starce Chasoně představuje oscilaci mezi oběma výše zmíněnými významy a zároveň vykresluje kontrast urbánního a přírodního prostoru a do nich zasazené lidské existence:

„[Já] jsem býval v krajinách cizích, v krajinách za mnoha modravými vrchy, za mnoha černými lesy [...]. Jejich obydlí jsou, slyšeli-li jste je kdy jmenovati, města, zaprášené, dýmem a mlhou zastřešené hromady domů, odkudž není oku viděti do rozlehlosti rozkošných krajin a kdežto lid starostliv svého zlata a zboží a všemi starostmi trápen a jako zavřen do věčných žalářů, a duch jeho jako zaobalen podzimní mlhou ani neví, kdy jest v krajinách rozkošný máj, jak krásno jest podívati se do krajin široko vůkol, a ani neví, jak velebně vychází slunce a s jakou krásou zapadá.“⁵⁹

S tím koresponduje i závěr kapitoly přinášející modifikaci pastoraálních obrazů idealizujících původní, harmoničtější způsob života. Zároveň ale nebude zalíbení v přírodě a krajině, jehož nositeli jsou mladí pastevci a lovci, později překážkou kácení starověkých lesů a obdělávání půdy. I druhá kapitola pracuje s horizontálně pojatým prostorem („Za časů těch rozléhal se Kristův hlas v krajinách našich“⁶⁰), jenž je doplněn vertikálou, nyní již nesoucí křesťanskou symboliku: Vyšehrad vybudovaný na skále, s chrámem izolujícím člověka od přírody, nadřazujícím jej nad ni a přibližujícím Bohu, mj. díky věži sahající „vysoko do oblak“ a hledící „strašným pohledem do okolních krajin“.⁶¹ Nabízí se myšlenka, že bezprostřednímu kontaktu člověka s přírodou, v níž mimo jiné uskutečňuje náboženské úkony, by mělo v *Záři nad pohanstvem* odpovídat spíše prostředí, jež je vnímatelné vícero smysly. Srovnáme-li ovšem výše citované úryvky s následujícím, zjistíme, že mezi nimi ostrá hranice není. Neplatí tudíž ani, že by zde křesťanská perspektiva byla výlučně krajinářská, tj. spjatá se

/ a jal se jíti do krajin našich, / do našich vrchů a hájů.“ Tamtéž, s. 31.

59 Tamtéž, s. 33.

60 Tamtéž, s. 45.

61 Tamtéž, s. 45.

zrakem, neboť ten je doplňován dalšími smysly, především sluchem, ale i čichem, prožitkem tepla a (ne)pohybu vzduchu. Krajinu Linda představuje v podobách, jakých nabývá v průběhu jednoho letního dne (zrána – viz ukázka, v poledne, večer i v noci, za bouřky i při západu slunce) v očích knížete Václava pozorujícího ji zaujatě ze svého sídla:

„Díval se do vůkolí Vyšehradu, před nímž rozprostřené krajiny rozmanité dolinami, pahrbky a lesiny širokorostlé a vrchové rozsazení po krajinách, temní, čím dál temnější, až v nedohledném vzdálí pod nebem zašli v mrákotu míhavou. Odtud rád se díval rannímu slunci, kouřícím se vrchům a lesům a třpytícím se lučinám ranní rosou, kde bujná stáda z trávy bučela vzhůru a bučení pouštěla do lesů; nebo se pásla po břehách a chodila k vodě lesknoucí Vltavy – Vltavy přicházející ku Praze, tam od poledne z rozkoliny země, kde stráně za strání v dálku se tratí – a vážně plynoucí pod Vyšehradem a provinující se krajinou, až zase zachází do černých strání a hustorostlých lesin; – rád se díval jejímu toku, když jemný větérek dotýkáje se její lesknoucí hladiny ji kadeřil v načernalé vlnky, nebo když se proletoval po krajinách tam po polích po žitě, bělinu za bělinou honil.“⁶²

Václavův soustředěný pohled vedle překvapivě moderní senzitivnosti a individualismu prozrazuje lásku k zemi a zájem o vezdejší svět. Intenzita jeho pozorování, k němuž se v různých fázích dne vrací, překračuje pouhé náznaky a dává vzniknout plnohodnotné krajině. Také Boleslav přijíždějící na Vyšehrad projevuje cit pro prostor, v jeho případě je ovšem schematizován tak, aby vyjadřoval vztah mezi mocenskou/estetickou dominantou a zemí, jíž vévodí: „Vyšehrade slavný, vůkol tebe panovala rozkoš a blahost, ve tvých zděch bývala útěcha, sláva. [...] tak silný, tak skvostný jsi každému oku všudy do vůkolí krajin! – Vůkol tebe rozkošné krajiny, v krajinách národ samostatný, slavný Slovanů národ.“⁶³ Přestože idyla daná nevědomostí obyvatel

62 Tamtéž, s. 47.

63 Tamtéž, s. 52.

zatím trvá, Boleslavovy obavy úměrně k Václavovým evangelizačním úspěchům rostou. Zvláště poslední věta signalizuje zásadní okamžik: v přítomném čase sice ještě doznívají minulé významy, jsou však již nahrazovány jinými, nábožensko-nacionálními. Pohan­ské pojetí cyklicky se opakujícího času se mění v křesťansky chápaný lineární čas směřující k určitému cíli.

Náboženské „přepisování“ krajiny zachycuje Linda přímo v polemickém rozhovoru kněze Podivína, stoupence Václavova, a pohan­ského starce Chasoně. Podivín mu, vyhlížeje z oken Vyšehradu, líčí úmysl vystavět chrám na rozkošném pahrbku obrostlém mladými duby, Chason reaguje připomínkou již existující posvátnosti těchto míst: „Chrám zjevný ve vůkolí – i naši hájové a vrchové a všechny svatyně bohů a bohyň jsou zjevné vůkol a vůkol a celému národu známé a nimi jsou krajiny svaté.“⁶⁴ Podivínova odpověď pak odhaluje zásadní rozdíl mezi oběma vírami: pohanství vnímá jako *pozemské* ve smyslu *přízemní*, zatímco křesťanství je podle něj *nebeské*, proti „vysosti nebes“ pak jsou „všecky rozkošnosti, všechny krásy krajin – jen holé, šedivé skalí a bahna“⁶⁵. I tato pro přírodu málo lichotivá pozice je ale v následující čtvrté kapitole, popisující mj. slavnost položení základního kamene zmíněného chrámu, překonána smírně – příroda jako by byla sama účastna zázraku a dobrovolně přijala křesťanství:

„Tak se dokonala modlitba Páně. Aj zlatý kříž v rukou velebného kněze třpytěl se do vůkolí a požehnání se vznášelo k lidu a plynulo ke všem stranám do krajin – kořil se klečící zástup, nebe bylo čisté, modravé, – skvělé; – ticho v krajinách – žádná větev nepohybovala se větrem, každý strom zdál se posvátný, každý pahrbek ve vůkolí a vrchové v odlehlosti jako by povstávali, aby spatřili velebnost tuto, a na nich každý strom jako by vypínal nade všechny vrchol svůj; neboť se zdálo, an sláva ta sestoupila ode trůnu velebného Boha, sem na návrší toto, nevidána ještě nikdy v těchto krajinách – a všickni lesové až tam k nejzazšímu oblaku jako by klekali před

64 Tamtéž, s. 79.

65 Tamtéž, s. 79–80.

velebností tou a žádali požehnání na sebe; a pohané odevšad po všech návrších ve vůkolí hleděli sem a stáli v obdivování, v úžasu.“⁶⁶

Klíčové postavy tvoří dvojice vyjadřující střet obou paradigmat na různých úrovních (Václav – Boleslav, Podivín – Chasoň, lovec Zrost – pěvec Jaroslav), přičemž ve všech hraje podstatnou roli krajina jako prostor, o nějž se vede náboženský zápas, například v páté kapitole je na jednom návrší Perunova socha a na druhém kříž – každý z posledně jmenovaných pak hájí symbol své víry. V šesté a sedmé, závěrečné kapitole *Záře nad pohanstvem* se děj přesouvá na Boleslavův hrad. I Boleslavovy apokalyptické vize se vztahují ke krajině (zde chápané ve smyslu míst a krajů) třesoucí se před rozhněvanými bohy a přivádějí jej k jediné možnosti záchrany „naší země“ – k bratrovraždě. Ta se odehraje v noci, přesto se i v této poslední kapitole několik krajinných motivů objeví, například v podstatné chvíli, kdy Boleslav zmítán výčitkami přijímá křesťanství: „Aj jasný měsíc vystoupil na východě nad lesiny temné, pohasly hvězdy na východním nebi – vrcholí lesů a hor dotýkala se měsíčná zře – dlouzí stínové táhli se od stromů, od chrasťin a daleko krajinami lesklo se hučící Labe –.“⁶⁷

Pro Lindu nepředstavuje literární krajina pouhou ozdobu či kulisu děje, ale hraje podstatnou roli ve významové výstavbě díla. Stejně jako v *Rukopisech* představuje krajina tvář země, o níž se vede boj, v *Rukopisech* fyzický, zde z velké části symbolický. Lindovy obrazy krajiny jsou promyšlené a propracované, a přestože se v nich nadále uplatňují pastýřské motivy (zde ovšem funkčně využité), jejich převážně romantické – meditativní, mystické či dramatické – ladění předjímá v mnohém obraznost Máchovu, jak si všiml již Vodička,⁶⁸ a spoluotevívá další období českého krajinopisu.

Obrazy krajiny v kulturním cestopise

Polákův rozsáhlý, přesto však nedokončený cestopis vycházel časopisecky v letech 1820 až 1823 a rakouský důstojník v něm zúročoval

66 Tamtéž, s. 84.

67 Tamtéž, s. 106.

68 VODIČKA, Felix. *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: H & H, 1994, s. 232–233.

svůj první pobyt v Itálii v letech 1815 až 1818. Přítomné obrazy krajiny upoutaly před námi mj. Jaroslava Vlčka⁶⁹, Arne Nováka⁷⁰ či Alexandra Sticha, podle něhož tímto cestopisem do původní české prózy poprvé vstoupil umělecký popis krajiny, pojatý navíc dynamicky⁷¹. Vyčerpávajícím způsobem se tomuto tématu věnoval Zdeněk Hrbata v komentáři k nové edici, v němž mj. promýšlí fenomén kulturního cestopisu a ukazuje, jak jej Polák naplňuje ustáleným pořádkem: popis konkrétní krajiny – příjezd do místa – vzhled a historie města – slavní rodáci – výčet a popis památek. Polákův text přitom podle Hrbaty do české literatury vnáší podstatné impulzy evropské literatury jako oslavu svobodného pohybu mimo město či zážitek ozdravné samoty v přírodě a je rovněž českou odpovědí na dobovou výzvu vytvořit osobitý cestopisný text a splnit takřka nemožný úkol – zachytit italskou kulturní krajinu slovy. Cestopisný obraz by měl být identifikovatelný s konkrétními reáliemi, ale zároveň by měl vyjadřovat, jak se pozorované dotýká smyslů a citů pozorujícího. To se podle Hrbaty Polákově daří obzvláště při popisech krajiny a přírody, kdy jeho text nabývá kvalit básnické prózy.⁷²

Na vnímání *Cesty do Itálie* jako do značné míry krajinopisného textu nás připravuje již předmluva, z níž se dozvídáme, že se autor místo vytouženého návratu do Čech nejprve ocitl v „rovinách halických“ a nakonec v Itálii, ale že nelibost z toho plynoucí umenšovala „rozhlášená znamenitost poledních krajin“.⁷³ Čtenářovo očekávání naplňuje hned vstupní věta první kapitoly: „Šťastně z kamenin [kamenný

69 Vlček soudí, že „z každé téměř stránky cestopisu jeho [Polákova] prosvítá, že víc než památky umělecké, více než města a lidé vábilo jej něco jiného. Polák i jako cestopisec zůstal hlavně tím, čím byl jako básník: krajinářem. Nad černé oči dívek neapolských, nad sochy a kostely římské a paláce benátské vábila jej volná příroda a její krásy“. VLČEK, Jaroslav. Tři čeští cestovatelé po Itálii v 19. století. *Světobzor* 1899, 33 (15), s. 174.

70 NOVÁK, Arne. Krajina vergiliovská. In: JIRÁNI, Otakar, NOVOTNÝ, František, RYBA, Bohumil, eds. *Pio Vati. Sborník prací českých filologů k uctění dvoutisícího výročí narození Vergiliova*. Praha: Jednota českých filologů, 1930, s. 135–143.

71 STICH, Alexandr [jako WÜNSCHOVÁ, Felicitas]. Italský osud české literatury a Milota Zdirad Polák. In: Milota Zdirad Polák. *Cesta do Itálie*. Praha: Odeon, 1979, s. 25.

72 HRBATA, Zdeněk. Komentář. In: Milota Zdirad Polák. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014, s. 560.

73 POLÁK, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno, Host, 2014, s. 163.

dům, stavba] jsa vysvobozen, uprostřed dálky bezmezné pod nebem svatým napájím se povětrím vonným v blažícím pozdravuji usmívání modrý zčistěný oblouk, jenž se nade mnou jasností skví.“⁷⁴ I tato jediná věta potvrzuje výše uvedené tvrzení o básnickém rozměru prózy, v níž je viděné těsně spjato s intenzivním prožitkem a výraznou cestopisnou stylizací. Autor si je dobře vědom role úvodních partií pro upoutání čtenářova zájmu, proto svůj výjezd z velkoměsta třikrát variuje – poprvé i podruhé se před ním otevírá prostor svobody (volná obloha, osení, slavnost na předměstí), než se dá do líčení krajiny spatřené na jih od Vídně. Podstatnější než situační a časová přesnost popisu (například ono jarní osení se příliš neshoduje s níže vyličeným dozrávajícím obilím) je zdůraznění vazby mezi estetickou hodnotou pozorovaného a náladou pozorovatele, přičemž jedno ovlivňuje druhé. Opakujícím se motivem zrakového uchopení prostoru („krásný výhled“, „mile jímají oko“, „oko měří“ a „položením bloudíc“) Polák vytváří modelový příklad krajiny současně recipované i popisované:

„Jak jsem zaplesal, vybloudiv i posléz z posledních stavení, jenž mi krásný výhled skrývaly a spatřiv ony bádenské vršiny, jenž tak mile jímají oko, a skály, kdež se hradové staří, Lichtenstein, Mödling, Rauhenstein a Rauhenneck, hrdě pnou. Vpravo tu oko měří dalekorovnost pastviny novoměstské, a položením bloudíc, chtivě vzdálenosti modravý stín Schwechatu nalezá. Vlevo pšenické klasy zlatem se plnily a po žitných polích tichého větru hon v tvoření dlouhých vln se jevil. To všecko takovou mne blažilo veselostí, že bych byl celý do svých ramenou přivinul svět [...].“⁷⁵

Prozaický obraz krajiny na klíčových místech (Mürzzuschlag, Cesta Veneciánskem, Starý Řím, Neapole) doplňují verše, které jako by byly převzaty ze *Vznešenosti přírody*: náznak krajiny⁷⁶ záhy přechází

⁷⁴ Tamtéž, s. 165.

⁷⁵ Tamtéž, s. 165–166.

⁷⁶ Například pasáž „V pozemském-lis nikdy ještě nebyl ráji, / do oudolí Murcového zabloud v máji. / V rozmilém ta oudolína kraji leží / pod horami, jenž se k nebi věží. / Lichotní tam větříkové chvějí / střemchami, jenž bělostí se skvějí“. Tamtéž, s. 173–174.

ve výčet jejích komponentů nebo antikizujících fantazií. Jejich srovnání nás vede k závěru, že volné prozaické vyjádření více vyhovovalo autorovu naturelu: „Hory kouřily, z luk libá vyplývala vůně a jitro, jenž v usmívání roztomilém procítalo, vždy vznešenější do prsou mi nalévalo city. Listnaté stráně zpěvem se rozléhaly a holubi lesní přese mne věřili.“⁷⁷ V próze autor spojuje různorodé zážitky ukazující nejen na jeho dobré pozorovací schopnosti, ale také na citlivý, respektive kritický pohled (např. přemnožené housenky na stromech v jinak „krásném oudolí Murckém“ dává do souvislosti s masovou oblibou bezúčelného lovu ptáků), díky čemuž ani dnes tato rozsáhlá, všetečná ličení neztrácejí na živosti a jsou pozoruhodným svědectvím o myšlenkovém obzoru dobového intelektuála. O bílých místech ovlivněných autocenzurou vojáka rakouské armády lze jen spekulovat a těžko by se týkala právě krajiny, neboť nacionalizaci prostoru do českého, respektive slovanského prostředí přináší teprve Ján Kollár. Srovnává-li proto Polák skalnatou, suchopárnou horskou krajinu u Loiana a Barbarina s lesnatými, travou porostlými horami ve Štýrsku, neskrývá v sobě tento kontrast žádnou symboliku. Jeho profesní pohled se nicméně zcela nevyhne ani krajině, když líčí výhodnou přímořskou polohu Benátek rozložených na ostrovech a propletených kanály tvořícími společně neprůchodný labyrint, jenž městu zajišťuje ochranu před útokem z moře i z pevniny.⁷⁸

Již výše citovaný záznam výjezdu z Vídně signalizoval přitažlivost přechodů mezi různými typy krajiny: městskou a venkovskou, úrodnou a pustou, rovinatou a hornatou. Polák se s oblibou zabývá situovaností sídel – všimněme si, jak se krajina podřizuje estetickým nárokům pozorovatele a jak personifikované městečko v Polákově ličení dokonale splývá s okolním prostorem:

„Položení uprostřed úrodné Itálie divokosti a pustinám sibirským se rovná. Žádný stromek daleké, široké plechatiny míle neodívá, žádná vesnička v dálce oku cestu protivnou nepříjemní; bezlidné, bezstádné stojí ty mlčící hory v okolí zdejších, jejich zamyšlené

77 Tamtéž, s. 177.

78 Tamtéž, s. 202–204.



Horská krajina v okolí Rovereta. *Světozor* (1835). Z fondu Jihočeské vědecké knihovny v Českých Budějovicích.

oudolí žádný potůček neobveseluje, po dešti jakýsi divý proud z vrchu s kamením dolů rachotí a tím více se žene, aby tím méně vytrval [...]. Do takové krajiny městečko Radicofani se hodí; stářím zčernalé škaredě ze své šedomechovaté skály na pustou dálku vůkol sebe hledí a smutnicím stráním o tisících letech vypravuje.⁷⁹

V případě Říma pracuje Polák s kontrastem nudné, rovinaté pustiny, která toto výjimečné město obklopuje, čemuž předesílá dokonale zinscenovaný okamžik, kdy je poprvé zahlédne: „Jaké radostné vykřiknutí bezděky z prsou se mi vytočilo, když na úsvitě kříž věže Svatého Petra mrakověncem obklíčený zdaleka oku se vyskytl!“⁸⁰ Celou kapitolou prostupují motivy vytvářející velkoměstskou krajinu, kterou pochopitelně nelze sjednotit v jediném pohledu, například: „Těmito suchoparnými, dlouhochvilnými rovinami putujeme až k mostu, přes kalnou Týberu vedoucímu, který Ponte Molle nyní slove.“⁸¹ Dokonce

79 Tamtéž, s. 260.

80 Tamtéž, s. 266.

81 Tamtéž, s. 269.

i panorama „s příjemným výhledem přes celý Řím a veliký díl okolního položení“⁸², které se návštěvníku nabízí z vrchu poblíž Tempia della Pace, se vedle stručné lokalizace omezuje na dlouhý výčet staveb odtud viděných. Pokud se zde již někde rýsuje určitá městská krajina, pak je prezentována spíše ve své historické podobě, neboť to, co z ní zbylo, bychom označili jako krajinu posturbánní. V kulturním cestopise má zmíněné prolínání své místo: pouze staví-li nám průvodce před oči minulou podobu místa, jež kdysi dokázalo každého příchozího ohromit, můžeme být vzápětí zasaženi jeho přítomnou podobou: „[Forum Romanum] někdejší slavný trh Říma nyní jen drahé ostatky nepříznivých časů nám okazuje a nic jiného leč veliké zbořeníště jest.“⁸³ Také při východu z Říma směrem na Neapol lze zahlédnout roztroušené zbytky bývalého předměstí.

Polákovo pero není výlučně krajinářské. Tak jako ochotně zaznamenává vše působivé a vytváří plastický obraz navštívených krajů, který tvoří historická a kulturní paměť konfrontovaná s dnešním životem, přechází stejně přirozeně mezi krajinou a prostředím s jeho obyvateli (podobně jako před ním Chateaubriand v úvodu *Ataly*):

„Dál a dále rozvinují se více a více roviny a pouště, jež tím méně přehlédneme, čím rovnější nastávají. Zde v pouschlém drně stáda černých vepřů ryjí a houfy bývolů, jenž ještě nikdy pod střechou nebyli [sic!], v močálech a bahninách se honí. Tam se tisíc vodních ptáků v štěbetu do povětří nese, tam jiných tisíc na bažiny se snáší; ani dědinka v širíně té osamělé oku k odpočinutí neslouží, ani duši viděti není [...]“⁸⁴

O tom svědčí například výčet všeho, co tvoří úrodné okolí Neapole, rámované oslavou krajiny, její dobré polohy i působivého vzhledu,⁸⁵ výhledy střídající se se smyslově bohatým prožitkem sopečného prostředí během opakovaných výstupů na Vesuv, jež je později

82 Tamtéž, s. 275.

83 Tamtéž, s. 273.

84 Tamtéž, s. 309.

85 Tamtéž, s. 323–327.

součástí panoramatu sledovaného z ostrova Ischia atd. Krajinopisné pasáže *Cesty do Itálie*, stejně jako ty, jež líčí různá prostředí, ukazují na Polákovo celostní vnímání prostoru a rozvinutou schopnost vytvářet literární obraz tak, aby se neproměnil v klišé – s ohledem na uvedené skutečnosti bychom myšlenku opakujícího se cestopisného schématu vyslovenou Zdeňkem Hrbatou poněkud zmírnili.

Je přirozené, že spisovatel, který dokázal vstřebat dosavadní krajinopisné vzory i domácí pokusy a svým dílem dosáhl nezpochybnitelné úrovně literárního uchopení krajiny, o jejím vnímání také uvažoval. V posledním dílu *Cesty do Itálie* v souvislosti s návštěvou Sorrenta reflektuje hledačství krásných míst, jímž dokládá nenahodilost a systematickosti cestopiscova údělu. Stejně tak zkoumá odlišný estetický účinek, jímž na něj působí krajina navštívené země ve srovnání s krajinou domácí fungující ve zcela odlišném rámci běžného života či blednoucích vzpomínek:

„Každá krajina na světě má své přednosti, každá sem tam rozlehlé krásné položení, které na silnici, kudy jedeme, aneb u hospody, kde se zastavujeme, vždy neleží, následovně hledáno býti musí. Bloudě mnohým oudolím zdejších, později jsem poznal, že proti vlasti nespravedlivě jsem soudil, zapomena na příjemné a bavné chvojnaté hory, které čistovlnná Sázava protýká, na hrdé, divoké břehy labské k Oustí, na rozmanité venkoviny Adersbachu, a zdálo se mi, že přes ty obrazy, jež zde přirozenost malovala, ve světě není. Mnoho cizích se mnou tak smýšlelo; nicméně každá nepatrnost, kterou v cizině nalézáme, zdá se mnohem dokonalejší a vzácnější než ta sama v české vlasti.“⁸⁶

Jedná se o první úvahu věnovanou vnímání krajiny, kterou jsme v novočeské literatuře našli.

Krajiny trvající slovanské paměti

Než se ponoříme do posledního rozebíraného díla, sbírky *Slávy dcera* (1824, rozšířená podoba 1832, 1845 a 1852) Jana Kollára, je

⁸⁶ Tamtéž, s. 429.

třeba si uvědomit, že předchozí vývoj sonetu obdařil tuto lyrickou formu vším jiným, jen ne popisností, a tudíž ani vhodnými dispozicemi k modelaci literární krajiny. Byl to právě Kollár, kdo využil sonet ke složitým kombinacím myšlenek a pocitů lyrického subjektu s geografickými, historickými a kulturními reáliemi. Bytostným přesvědčením o existenci paměti místa, které v sobě nese stopy historických událostí,⁸⁷ jež umí citlivý básník či badatel rozeznat a vyvolat ze zapomnění; stejně jako výjimečnou prostorovou imaginací spojenou s nacionálním nábojem (v dalších vydáních postupně překrývajícím původní náboj erotický) se Kollárovi podařilo vytvořit přesvědčivý a vlivný výkladový rámec pro vnímání tragického sousedství Slovanů s Germány. Přestože se v sonetu na rozdíl od deskriptivní poezie uplatňují nanejvýš zlomky krajin, vztahuje se celek Kollárovy sbírky k (bývalému) slovanskému území, čímž je předznamenáno vyznění jednotlivých básní – určujícím akordem je od roku 1824 chronicky známý *Předzpěv*. Síla sonetů pak spočívá právě ve zkratce, náznaku a vyjádření individuálního citového prožitku, přičemž opakujícími se variacemi na téma láska k Míně a láska k (odcizené) vlasti, která je identifikována s (poněmčeným) národem, dosahuje mimořádného, synergického účinku sbírka jako taková.

Již v knižním debutu *Básně* z roku 1821 tvořícím později základ *Slávy dcery* zaznamenáváme sonety s krajinopisnými motivy. Například v č. 37/128 (1821/1852) básník popisuje údolí Sály, vypočítává zahrady, pole, hájky, břehy, hory, věže, chrámy, louky, jež byly svědky Míniiny přítomnosti; v č. 38/130 geograficky vymezuje vlast – Kollárova představa vlasti sahá od Rýna až k Dunaji a jeho „zátoce“ čili Černému moři, od Tater a Řípu („holého chlumce“) až k Baltu a Rujáně („moře a ostrov“);⁸⁸ v č. 51/285 vyjadřuje touhu po Míně přirovnáním Tater k ráji, v němž chybí Eva: „Ani oudol Tater těchto tichá / kolem hradbou chlumů věnčená, / chlumů, jejichž hlava zelená / v oblaku se a hvězd cesty míchá; [...] nic mne před mou nemůž skryti

87 Srov. SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. Praha: Argo/Dokořán, 2007, s. 65.

88 Takto lokalizuje Kollárovy geografické zmínky M. C. Putna. Srov. KOLLÁR, Jan, PUTNA, Martin C., ed. *Slávy dcera. Báseň lyricko-epická v pěti zpěvích / Překlad a výklad Slávy dcery z panslavistického mýtu do kulturní historie*. Praha: Academia, 2014, s. 84.

strastí“;⁸⁹ v č. 63/287 šplhá na jednu z hor: „Na hor chlumy, na nejvyšších čela / skalin lezu před svou nesnází, / z břehů k spádům, z hlubin na srazy / jako serna střelcem ovdovělá“, načež se z kraje „příkré sterminy“ nešťastný vrhne dolů;⁹⁰ v č. 65/346 se touží stát jelenem, rybou či orlem, aby se přes louky a háje, řeky a břehy, moře, houště, vrchy a plesa dostal k Ní; v č. 71/345 vyvolává způsob uspořádání krajiny tvorných komponentů ve čtenáři přesvědčivou představu prostoru, do něž promítá své toužení po Míně: „Na Tě myslím, když tmy šeré hynou, / hory zlatnou jitrem řeřavým, / když se bledá, okem laskavým, / luna tichou směje za březinou [...]“⁹¹; v č. 72/348 překonává básnický subjekt odloučený od své milé zármutek množstvím slz, jimiž dosud zkapalnil okolní krajinu (stezky, sluje, háje, skály), vlny v Labi, Visle, Volze, Něvě a Dunaji a převyšuje jimi i produkci tokajských hroznů, krkonošského dřeva či tatranského zlata.

Na rozdíl od jiných samostatně stojících básnických textů prezentujících nespojitě výčty přírodních, případně civilizačních objektů se v cyklu šestaosmdesáti sonetů dostávají jednotlivá vylicovaná místa do souvislosti s jinými a společně vytvářejí literární „mapu“ prostoru, v němž se na jedné straně uplatňují prvky mytologické (umocněné ve vydání z roku 1832 přidáním zpěvů *Lethe a Acheron*), na druhé pak ty, jež mají svůj neliterární protějšek ve světě aktuálním, a jsou tudíž – hypoteticky – snáze představitelné. Tato tendence byla ve vydání z roku 1824 podpořena nejen rozdělením sonetů do tří zpěvů pojmenovaných podle reálných řek (Sála – Labe – Dunaj), které básnický subjekt překročil na cestě od své milé domů, ale i *Předzpěvem* připomínajícím bývalou velikost Slovanů, která přetrvala pouze v přírodních prvcích: „Národ i čest zmizely, s jazykem bohové zde zanikli, / jen sama zůstává příroda nezměněna. / Les, řeky, města a ves změniti své jméno slavenské / nechtěly, než tělo jen v nich, ducha Slávy není.“⁹² S rozšiřováním počtu sonetů úměrně přibývalo i těch obsahujících krajinopisné prvky. Díky nim a dalším kulturním a historickým

89 Tamtéž, s. 162.

90 Tamtéž, s. 163.

91 Tamtéž, s. 192.

92 Tamtéž, s. 12.

odkazům sestavil Martin C. Putna v nové edici sbírky věrohodně působící itinerář Kollárovy básnické cesty.⁹³ Literární konstrukce prostoru vytvořená na základě básnickovy empirie se díky empirii čtenáře, který popisovaná místa navštívil, proměnila v konstrukci literárněvědnou.

Závěr

S rostoucím zájmem o krajinu včetně té literární vyvstala naléhavá potřeba zmapovat její počátky a pokusit se kontinuálně nahlédnout raně obrozenskou produkci z této perspektivy. Bylo podnětné sledovat, jak jednotliví tvůrci začleňují do tradičních schémat české realie, evidovat krajinopisné partie v překladech děl světové literatury i ve vrcholných projevech tvorby původní, uvažovat o vlivu čtenářských či cestovatelských zkušeností, optikou tématu sledovat rostoucí uměleckou kvalitu česky psané produkce atd. V koncentrovanější podobě jsme shrnuli již dříve známá literárněhistorická zjištění, konkretizovali je příslušným materiálem, doplnili o nová jména či práce, ujasnili si svou představu literární krajiny a s její pomocí se pokusili o vlastní interpretaci vybraných textů. Na základě prostudovaného materiálu jsme dospěli k závěru, že literární krajina v sledovaném období skutečně představovala kvalitativně nový způsob zobrazení venkovního prostoru, jenž se zrodil z literárního obrazu prostředí (převážně přírodního) a prostého výčtu potenciálně krajinotvorných dominant. Zatímco druhý, rudimentální způsob byl v průběhu 19. století postupně vytlačen krajinou a do hry jej znovu vrací až modernismus ustupující od souvislého, „realistického“ líčení, prostředí od té doby funguje jako komplementární protiklad krajiny. Obě reprezentace se sice odlišují tím, kdo vztahu „člověk – příroda“ aktuálně dominuje, nezřetelné přechody a napětí mezi nimi ale mohou ukazovat na přetrvávající vědomí, že člověk nedokáže mimolidskou přírodu zcela ovládnout.

Obtížnost zvládnutí krajinopisu spočívala pravděpodobně v naplnění dvou podmínek: 1. v kognitivní schopnosti uvědomit si sám sebe jako pozorovatele zmocňujícího se pohledem úseku světa, jenž mě dosud přesahoval, a tímto způsobem jej kontrolovat, hodnotit a srovnávat s jinými; 2. v umělecké schopnosti vyjádřit tuto distanci

93 Tamtéž, s. 351–353.

a konstruovat literární realitu tak, aby onen zmocňující se pohled evokovala a byla s to jej včlenit do významové struktury díla. Přestože se nám nyní zdá, že krajina – alespoň v období romantismu a realismu – představovala jemnější klíč k psychologii postavy a že dokázala přesněji vyjádřit vztah vypravěče, básnického subjektu či autora k zemi a lidem, důkladnější studium dobového literárního environmentu, prostředí, jež by tyto hypotézy ověřilo, zůstává dosud před námi.

LITERATURA

- DOBIÁŠ, Dalibor, ed., [HANKA, Václav, LINDA, Josef]. *Rukopisy královédvorský a Rukopis zelenohorský*. Brno: Host, 2010.
- DOBROVSKÝ, Josef, DURYCH, Václav Fortunát, PATERA, Adolf, ed. *Korespondence Josefa Dobrovského I. Vzájemné dopisy Josefa Dobrovského a Fortunáta Duricha z let 1778–1800*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1895.
- FAKTOROVÁ, Veronika. *Mezi poznáním a imaginací. Podoby obrozeného cestopisu*. Praha: Arsci, 2012.
- FILIPEC, Josef a kol. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia, 1998.
- GALLAŠ, Josef Heřman Agapit. *Múza moravská*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- GALLAŠ, Josef Heřman Agapit. *Romantické povídky*. Praha: ELK, 1941.
- GALLAŠ, Josef Heřman Agapit. Valaši v kraji Přerovském, praví Arkadové moravští, jejich posvátné hory, obyčejové a národní písně. Vlastenecká brazva od skladatele Muzy moravské. In: OBŠÍVAČ, Jan Václav. *Radhošť a Pustevná*. Frenštát pod Radhoštěm – Kroměříž – Hlučín: vl. nákl., 1927, s. 122–145.
- HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin. Polákova Vznešenost přírody v kontextu preromantické deskriptivní poezie a estetiky malebna. In: FEDROVÁ, Stanislava, ed. *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005*. Svazek 1. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 337–345.
- HRBATA, Zdeněk. Komentář. In: POLÁK, Milota Zdirad. *Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014, s. 539–568.
- IBRAHIM, Robert. Komentář. In: POLÁK, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014, s. 122–159.
- JUNGSMANN, Josef. *Slovesnost aneb Sbírka příkladů s krátkým pojednáním o slohu*. Praha: Josefa Fetterlová z Wildenbrunu, 1820.

- JUNGMANN, Josef. *Slovník česko-německý Josefa Jungmanna*. Díl II. K–O. Praha: Knížecí arcibiskupská knihtiskárna, Josefa Fetterlová z Wildenbrunu, 1836.
- JUNGMANN, Josef. *Slovník česko-německý Josefa Jungmanna*. Díl III. P–R. Praha: Knížecí arcibiskupská knihtiskárna, Josefa Fetterlová z Wildenbrunu, 1837.
- JUNGMANN, Josef. *Slovesnost aneb Náuka o výmluvnosti básnické i řečnické se sbírkou příkladů nevázané i vázané řeči*. Praha: Kronberg a Řivnáč, 1845.
- JUNGMANN, Josef. *Sebrané drobné spisy veršem i prosou*. Praha: I. L. Kober, 1869.
- JUNGMANN, Josef. *Překlady II*. Praha: SNKLHU, 1958.
- KOLLÁR, Jan, PUTNA, Martin, ed. *Slávy dcera. Báseň lyricko-epická v pěti zpěvích/ Překlad a výklad Slávy dcery z panslavistického mýtu do kulturní historie*. Praha: Academia, 2014.
- KOMÁREK, Miroslav. Jazykovědná problematika RKZ. In: OTRUBA, Mojmír, ed. *RKZ. Dnešní stav poznání*. Praha: Academia, s. 197–274.
- KRÁLÍK, Oldřich. K. H. Mácha a Rukopisy. In: GREBENÍČKOVÁ, Růžena, KRÁLÍK, Oldřich, eds. *Realita slova Máchova*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 11–56.
- LINDA, Josef. Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav. Vyobrazení z dávnověkosti vlastenské. In: VANĚK, Václav, HESOVÁ, Petra, ŘÍHA, Jakub, eds. *Staré a nové světy. Tři české romantické novely*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2011.
- NOVÁK, Arne. Krajina vergiliovská. In: JIRÁNI, Otakar, NOVOTNÝ, František, RYBA, Bohumil, eds. *Pio Vati. Sborník prací českých filologů k uctění dvoutisícího výročí narození Vergiliova*. Praha: Jednota českých filologů, 1930, s. 135–143.
- OTRUBA, Mojmír. Čtyři glosy před novou cestou RKZ. In: BEDNÁŘ, Kamil, ed. *Rukopis královedvorský a zelenohorský*. Praha: SNKLHU, 1961, s. 113–123.
- POLÁK, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie*. Brno: Host, 2014.
- PUCHMAJER, Antonín Jaroslav. *Sebrané básně*. Praha: I. L. Kober, 1881.
- SAK, Robert. *Josef Jungmann. Život obrozence*. Praha: Vyšehrad, 2007.
- SCHAMA, Simon. *Krajina a paměť*. Praha: Argo/Dokořán, 2007.
- SLAVÍK, Bedřich. Doslov. In: GALLAŠ, Josef Heřman Agapit. *Romantické povídky*. Praha: ELK, 1941, s. 238–257.
- STICH, Alexandr [jako WÜNSCHOVÁ, Felicitas]. Italský osud české literatury a Milota Zdirad Polák. In: POLÁK, Milota Zdirad. *Cesta do Itálie*. Praha: Odeon, 1979, s. 7–34.

- ŠAFARÍK, Pavel Josef. *Tatranská lýra s múzou slovanskou*. Levoča: U Jozefa Mayera, 1814.
- TABLIC, Bohuslav. *Poezie 2*. Vacov: U Antonína Gotlíba, 1807.
- TABLIC, Bohuslav. *Poezie 3*. Vacov: U Antonína Gotlíba, 1809.
- VLČEK, Jaroslav. Tři čeští cestovatelé po Itálii v 19. století. *Světozor*, 1899, 33 (15), s. 174.
- VODIČKA, Felix. *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: H & H, 1994.
- WEBER, Kurt-H. *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2010.

KRAJINA MEZI VĚDOU A UMĚNÍM, UNIVERZÁLNÍM A NÁRODNÍM. REPREZENTACE FINGALOVY JESKYNĚ

VERONIKA FAKTOROVÁ

Když na počátku 19. století popisoval moravský obrozenec Josef Heřman Agapit Gallaš krajinu mezi Brnem, Blanskem a Křtinami, uvedl mezi jejími hlavními komponenty pestrý soubor přírodních útvarů geologického původu. Jeho krajinu tvořila „velmi hluboká, mezi vysokými horami pokroucená, romantická údolí, v nichž všude příkré, do vrchu se pnoucí skaliny a strašně v hlubokých podzemních jeskyních roztažená jezírka jsou [...]“.¹ Gallaš v uvedeném popisu nejenže dobře zachytil proměnlivý reliéf typický pro místní krasovou oblast, ale současně i nabídl čtenáři obraz pusté, dramatické přírodní scenérie. Ačkoliv je v textu užito charakteristiky romantický, zmíněný typ krajiny nelze považovat za výlučný majetek romantismu. Širší souvislostí, do níž je možné zájem o uvedené krajinné scenérie začlenit, je spíše proměna estetického vnímání přírodního krásna. Doklady této proměny evidované v rozličných oblastech kultury narůstaly od počátku 18. století geometrickou řadou a jejich podstatou bylo utváření nového pozitivního vztahu k „temným stránkám“ přírody. Krajina, v níž dominovaly prvky jako hory, skály, soutěsky a propasti či hluboká lesnatá údolí, přestávala budit strach a odpor, pocit nebezpečí a zkázy vystřídala obdiv a citově zainteresovaný vztah.²

Radikální proměnou pojetí byla dotčena rovněž Gallašem naposledy zmíněná jeskyně, přírodní útvar, jehož krajinotvorný význam nemusí být na první pohled zcela zřetelný. O jeskyni jako přirozené, ba dokonce žádané součásti krajiny však dobře svědčí teorie zahradního umění poslední třetiny 18. století. Ve vlivné příručce pro tvorbu anglických zahrad *Postřehy o moderním zahradnictví (Observations*

1 GALLAŠ, Josef Heřman Agapit. *Romantické povídky*. Praha: ELK, 1941, s. 60.

2 K tomu ve stručnosti STIBRAL, Karel. *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Brno: Masarykova univerzita 2011, s. 15–27, rozsáhleji Týž. *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005, případně dnes již klasická kniha NICOLSON, Marjorie Hope. *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Seattle: University of Washington Press, 1997 (původní vydání 1959).

on *Modern Gardening*, 1770)³ Thomase Whatelyho byly jeskyně po-
jímány jako estetizující i efektní prvek krajiny, který má podobnou
působivost jako gotická zřícenina.⁴ Whately upřednostňoval ten typ
útvárů, které měly nadzemní část, a proto byly pro pozorovatele vi-
ditelné i přístupné. Přírodní původnost jeskyně nicméně rozhodují-
cí nebyla. Naopak za účelem okrášlení vybraných krajinných partií
Whately vyzýval k zakládání grott neboli umělých jeskyní.⁵ Ještě ob-
sažnější ocenění jeskyně jako významného krajinného prvku nalez-
neme v německé *Teorii zahradního umění* (*Theorie der Gartenkunst*,
1779–1785) Christiana Caye Lorenze Hirschfelda. Hirschfeld stejně
jako Whately prosazoval možnost posílit „dojmy z přírody“, jakými pů-
sobí například „divoká skalní stěna“, doplněním o různé umělé stavby,
například i jeskyni, v níž by pozorovatel dokonce mohl spatřovat „roz-
valiny příbytku dávných hrdinů“.⁶ Takto vylepšená krajinná scénérie
měla přinášet moment překvapení a následně vyvolávat „velký, vážný,
pochmurný a slavnostní obraz, který otřese nikoliv děsivostí a hrůz-
ností, ale představitivostí a současně pohne srdce k soucitným, něžným
a jemně melancholickým pocitům“.⁷

3 Kniha vyšla do roku 1801 v dalších šesti reedicích, vzápětí po vydání byla přelože-
na do francouzštiny a němčiny.

4 WHATELY, Thomas. *Observations on Modern Gardening, Illustrated by Descrip-
tions*. London: Printed for T. Payne at the Mews-Gate, 1771, s. 189, 222 aj.

5 Tato praxe se široce uplatnila v úpravách zámeckých parků, jeskyně však byly
zřizovány i ve volné přírodě. Takové stavby nalezneme i na území Čech. Nejen
umělým původem, ale i bohatou sochařskou a reliéfní výzdobou se může chlubit
jeskyně Klácelka poblíž Liběchova u Mělníka, pojmenovaná po básníku Františku
Matouši Klácelovi. Jeskyni v letech 1844–1845 vytesal do skalního bloku Václav
Levý, zprvu kuchař liběchovického pána barona Antonína Veitha, později žák pro-
fesorů mnichovské výtvarné akademie Ludwiga Schwanthalera a známý sochař.
Její vnitřek vyzdobil reliéfy čerpajícími z Klácelovy bajky *Ferina lišák*, před vchod
jeskyně umístil sochy husitských vojevůdců Jana Žižky, Prokopa Holého, legen-
dárního hrdiny Zdeňka Zasmuckého a skupiny trpaslíků kujících zbroj pro blaníc-
ké rytíře. Klácelovi, zastávajícímu v téže době na zámku v Liběchově funkci kni-
hovníka, sloužila jeskyně jako útočiště pro soustředěnou literární práci. K dalším
podobným stavbám podrobněji KUTHAN, Jiří. *Aristokratická sídla období roman-
tismu a historismu*. Praha: Akropolis, 2001, [o Klácelce, s. 14].

6 HIRSCHFELD, Christian Cay Lorenz. *Theorie der Gartenkunst*. Band 4. Leipzig:
Christian Cay Lorenz, M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1782, s. 35. Tento i ná-
sledující překlady, není-li uvedeno jinak, jsou dílem autorky studie.

7 HIRSCHFELD, Christian Cay Lorenz. *Theorie der Gartenkunst*. Band 5. Leipzig:
Christian Cay Lorenz, M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1785, s. 119.

Bohatý rejstřík významů, které zahradní umění prisuzovalo jeskyni, reflektovalo dlouhou uměleckou tradici prostoru. V ní se od počátku střetávala dvě protikladná pojetí: jeskyně jako místo bezpečné, nevzrušivé, a naopak hrůzné. Obě možnosti nalezneme již v antické literatuře. V idylické pastorální poezii jeskyně obvykle představovala dočasný útulek pastýřů. Spolu s bublajícím potůčkem, stinnými stromy (oblíbeny byly borovice, vrba, dub, jilm či platan) a pasoucím se dobyt看kem tvořila obraz poklidné bukolické krajiny. V epických dílech Homérových či Vergiliových byla proti tomu ztotožňována se vstupem do podsvětí, legendárního Hádu.⁸ Zatímco idylické pojetí zůstalo v časově následujících uměleckých projevech takřka neměnné, jak dosvědčují například klasicistní malby Nicolase Poussina a Clauda Lorraina,⁹ děsivost a infernálnost prostoru našla široké uplatnění i další podněty ať už na poli prestižního básnictví¹⁰ či v lidové slovesnosti. Eskalaci významů hrůznosti a děsu spjatých s jeskyní dobře zachycují známé obrazy Salvatora Rosy, barokního umělce zásadně narušujícího harmonickou kompozici poussinovsko-lorrainovské pastorální idyly. Rosova jeskyně je obvykle místem nacházejícím se uprostřed nehostinných, člověku nepřátelských horských krajin, které poskytuje přístřeší různým nadpřirozeným bytostem, zvláště čarodějnicím, trpaslíkům, obrům a drakům, nebo postavám vymykajícím se běžnému řádu života – poustevníkům.¹¹ V poslední třetině 18. století, kdy byly publikovány výše zmíněné teoretické práce o zahradním umění, však již děsivost jeskyně nemusela být nutně nahlížena pouze negativně. Jeskyně sice nadále zůstávala místem hrůzným, současně ale začala vyhovovat i „romantické představě divokého a monumentálního“, respektive „romantické zálibě v senzačnosti a kurióznosti“.¹² Otupování

8 Podrobná analýza přírodních motivů, včetně jeskyně, v antické literatuře i s náznornými příklady viz SVOBODA, Karel. Líčení přírody u latinských básníků doby stříbrné. *Listy filologické* 1918, 45 (2), s. 71–79.

9 Jeskyně se na jejích obrazech mohla stát dokonce i zcela samostatným námětem, viz Lorrainova malba *Stádo ovcí v Kampánii* (1656).

10 Již ve Vergiliově eposu *Aeneis* (mezi lety 29–19 př. n. l.) představuje vstup do podsvětí „jeskyně hluboká a bezedná, s ohromným jícnem, drsná, s jezerem černým“, VERGIILIUS, Maro, Publius. *Aeneis*. Praha: Svoboda, 1970, s. 178. Přeložil Otmar Vaňorný.

11 Viz díla *Čaroděj v jeskyni* (1646), *Krajina s poustevníkem* (1662), *Iásón s drakem* (1665–1670) aj.

12 O'CONNOR, Ralph. *The Earth on Show. Fossils and Poetics of Popular Science*,

hrůzného efektu ve prospěch obdivu zakládajícího se na představě jeskyně jako vznešeného díla přírody se ale objevilo již v anglické deskriptivní poezii Jamese Thomsona (1700–1748) a Richarda Jaga (1715–1781).¹³ Senzační a dramatický potenciál jeskyně pak s oblibou využívala populární próza 18. a 19. století. Zejména v žánru gotického románu se prostor uplatnil v roli efektního dějiště představujícího oblíbené postavy loupežníků, poustevníků a jim podobných figur;¹⁴ podobnou úlohu plnil ale i v dramatických hrách s loupežnickým či rytířským námětem.¹⁵ Významy vznešené nedotčenosti („divokosti“) se hojně zúročily rovněž v umělecky náročnějších dílech. Modelovým příkladem tu může být Chateaubriandova slavná novela *Atala* (1801), jejíž hlavní hrdinka, reprezentující národ dosud žijící v souladu s přírodou, v závěru díla spočine v jeskyni ukryté v nitru neprostupné divočiny, tedy na místě nejdůstojnějším, oproštěném od „kazů“ civilizace. Pohřební scénu obrazově ukotvila v dobovém povědomí řada maleb (ve vztahu k novele takřka ilustrativně působí obraz Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson z roku 1808 zachycující jeskyni obklopenou bujnou květenou amerického pralesa, v níž poustevnický mnich a milenec Šakta kladou Atalu do připraveného hrobu). Různé významové možnosti jeskyně rozvíjel na svých obrazech i Caspar David Friedrich. Kromě přípravných skic vycházejících z pozorování jeskyní v Harzu vzniklo několik velkých olejových maleb s daným námětem, z nichž největší pozornost vzbudil *Hrob Arminiův* (*Grab des Arminius* nebo

1802–1856. Chicago – London: Chicago University Press, 2007, s. 106–108.

- 13 O roli této poezie NICOLSON, Marjorie Hope. *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Seattle: University of Washington Press, 1997, s. 341–345.
- 14 Jeskyni lze považovat za „běžný motiv gotického románu“, který byl nejen obydlím záporných postav, ale mohl plnit také úlohu zvláštního vězení. BRIDGEWATER, Patrick. *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*. Amsterdam – Rodopi – Berlin: Weidler Buchverlag, 2013, s. 375.
- 15 Obecnou platnost tohoto tvrzení lze vyvozovat z českého divadelního kontextu. Bořivoj Srba řadí jeskyni mezi typické interiérové dekorace divadla první poloviny 19. století. Součástí dekorace nezřídka bylo zvláštní technické zařízení umožňující, aby se zobrazená skála rozestoupila na dvě půle a umožnila průhled do nitra jeskyně. Srba uvádí jako příklady využití tohoto efektu Klicerův *Blaník* (1816) a Tylovo *Jiříkovo vidění* (1849), kdy rozestoupení skály odhalilo „spící čeládku“, tedy blanické rytíře. SRBA, Bořivoj. Prvky lokálního koloritu v dramatické tvorbě Josefa Kajetána Tyla. In: VOSTRÝ, Jaroslav, ed. *Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008*. Praha: Akademie múzických umění a KANT, 2007, s. 78, s. 94–95.

těž *Grabmale alter Helden*, 1812). V centru tohoto obrazu se nachází vchod do jeskyně kryjící náhrobek legendárního hrdiny, nad jeskyní se vzpíná obrovský skalní masív, v popředí ještě bujný lesní porost ustupuje směrem ke středu v houštiny, z nichž vystupují padlé či bleskem sežehnuté kmeny stromů. Nadvládu ničím nespoutané přírody vyvažují kulturní odkazy k mýtické minulosti – náhrobek a u jeskyně stojící obeliskový památník věnovaný dle nápisu „vznešenému jinochu, zachránci vlasti“. Vznešenost divočiny se tak u Friedricha propojilo se vznešeností národních dějin (Arminius neboli Hermann, sjednotitel Germánů, reprezentoval německého legendárního hrdinu, jehož bitva proti Římanům v Teutoburském lese byla oslavena v básních Heinricha von Kleista, Friedricha Gottlieba Klopstocka a dalších autorů).

Bohaté významové možnosti spjaté na počátku 19. století s prostorem jeskyně však nevznikaly a nepůsobily pouze v uměleckých kontextech. Podstatnou roli tu měla i soudobá vědecká produkce zakládající nové přírodovědné disciplíny, jako byly geologie a paleontologie.¹⁶ Pro Jamese Huttona, Charlese Lyella, Georgese Cuviera, Williama Bucklanda a další badatele se jeskyně stala významným výzkumným terénem, jenž umožňoval přímé ověřování nových teorií a soustředění dosud neznámých poznatků i nálezů (ve vztahu k široké veřejnosti budily senzaci zejména pozůstatky vyhynulé fauny, které začaly být s přelomem 18. a 19. století systematicky sbírány a popisovány). Geologická podoba jeskynních útvarů nastolovala otázky o původu a vzniku hornin, jejich prostřednictvím se hledalo vysvětlení pro síly, které zformovaly zemský povrch, jeskyně sloužily jako důkaz o proměnlivosti krajiny v čase i o dynamických převratech ve skladbě přírodních druhů. Geologické popisy nadto upozorňovaly i na estetickou působivost podzemních prostorů. Když William Buckland popisoval Forsterovu jeskyni,¹⁷ nalézající se v blízkosti Castletonu v anglickém Derbyshire, a přitom upozorňoval na její „ohromující“ výzdobu

16 K tomuto tématu existuje v anglosaské oblasti bohatá odborná literatura, uvedme alespoň práce N. Heringmana *Romantic Rocks, Aesthetic Geology* (2004) a *Romantic Science. The Literary Forms of Natural History* (2003) či R. O'Connora *The Earth on Show. Fossils and the Poetics of Popular Science 1802–1856* (2007).

17 Známější název jeskyně je Devil's Arse, Ďáblův zadek. Vyznačuje se velkým podzemním jezerem umístěným u vchodu a z něj vytékajícím potokem.

„mimořádné krásy“, která „rozmanitostí soupeří s nejkomplicovanější prací gotického řezbářství“, ¹⁸ akceptoval tím zcela běžnou, nijak výjimečnou praxi dobových geologických děl. Podobné estetizující pasáže bychom našli i ve vědeckých popisech jiných míst i z pera jiných badatelů.

V následujícím textu se pokusím doložit, jak zdánlivě oddělené oblasti vědy a umění spoluutvářely na sklonku 18. a počátku 19. století dobově produktivní reprezentaci krajiny s jeskyní, jaké významy společně i jednotlivě tomuto zobrazení přidělovaly a jak tyto významy mezi oběma sférami cirkulovaly. Omezím se však pouze na jediný konkrétní, podle mého soudu však mimořádně reprezentativní příklad, jímž byla tzv. Fingalova jeskyně.

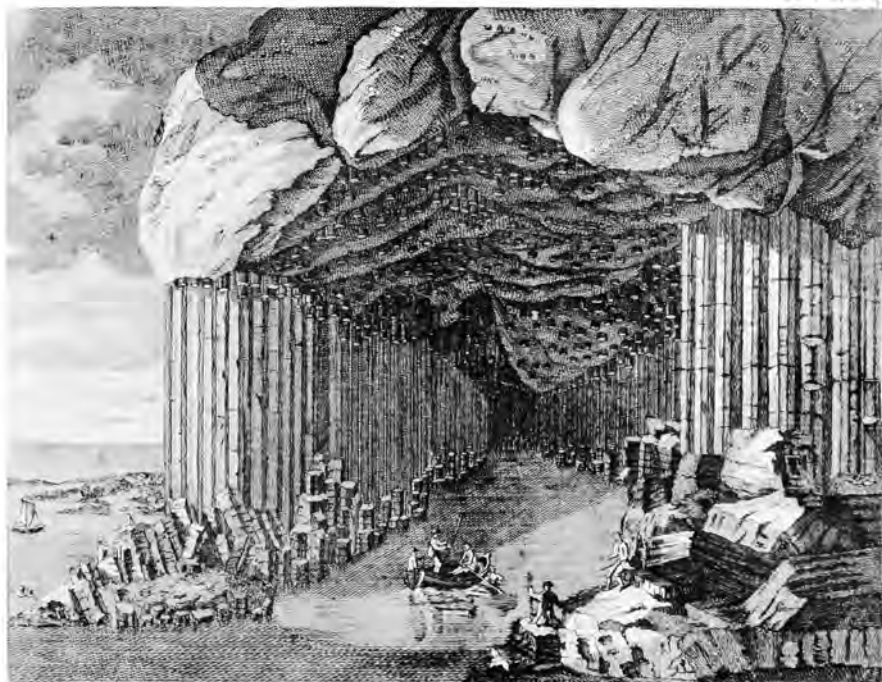
Fingalova jeskyně jako památka přírody a/nebo kultury?

Fingalova jeskyně na skotském ostrově Staffa patřila v kultuře sklonku 18. a první poloviny 19. století mezi privilegované jeskynní prostory. ¹⁹ Její nezvyklá podoba, tvořená šestibokými vertikálními sloupky z čediče, které lemovaly do výšky se klenoucí prostor částečně skrytý pod mořskou hladinou, vyvolávala jak zájem přírodovědný, tak velmi různorodý umělecký. Nejenže Felix Mendelssohn zkomponoval pod jejím dojmem hudební symfonii známou pod názvem *Hebridy* (1832), ale její vizuální podobu zachytila významná řada dobových malířů. Z různých prací vyniká zejména obraz *Staffa, Fingalova jeskyně* (1832) Williama Turnera a četné kresby Fingalovy jeskyně známe také od Carla Gustava Caruse. ²⁰ Zdaleka nejčetnější jsou literární

18 BUCKLAND, William. *Reliquiae Diluvianae, or Observations on the Organic Remains Contained in the Action of an Universal Deluge*. London: John Murray, 1823, s. 127–128.

19 Shodný význam v dobové kultuře získaly i další slavné jeskyně, např. jeskyně Kirkdale Cavern v Yorkshiru, v níž vášnivý paleontolog W. Buckland našel pozůstatky pravěkých hyen, tygrů a hrochů; dále Grotta del Cane (Psí jeskyně) u Neapole tvořící od počátku 19. století povinnou položku itineráře italských Grand Tour či rozlehlá krápníková jeskyně na řeckém ostrůvku Antiparos popisovaná v antické poezii a navštívená též lordem Byronem. K tomu blíže O'CONNOR, Ralph. *The Earth on Show. Fossils and Poetics of Popular Science, 1802–1856*. Chicago – London: Chicago University Press, 2007, s. 37–38.

20 Německý lékař, přírodovědec a malíř navštívil Hebridy v roce 1844 během své cesty Anglií a Skotskem. Zatímco jeho pozdější obraz *Pohled z Fingalovy jeskyně při měsíčním svitu* (okolo r. 1851) bezezbytku naplňuje romantické pojetí scenérie, rozvíjené od počátku 19. století, známější a mladší malba *Vnitřek Fingalovy jeskyně*



FINGAL'S HÖLE

Obr. 1. Fingalova jeskyně z německé verze cestopisu Thomase Pennanta (*Thomas Pennant's Reise durch Schottland und die Hebridischen Inseln*, 1779). Z fondu Národní knihovny v Praze.

popisy nezvyklého skalního útvaru. K slavným návštěvníkům ostrova patřila většina anglických romantických spisovatelů, kteří jeskyni vy-
líčili v dopisech, denících či poezii. Fingalova jeskyně se jako dějiš-
tě objevila ve Scottově skladbě *Pán ostrovů* (*The Lord of Isles*, 1815,
konkrétně 4. zpěv *Cesta do Arranu*), samostatné básně věnovali os-
trovu Staffa opět Walter Scott (1810),²¹ John Keats (1818), William

na ostrově Staffa (okolo r. 1844) maximálně zdůraznila geometričnost a symetric-
kou pravidelnost čedičových sloupů tvořících vchod jeskyně.

21 Báseň byla výsledkem Scottovy cesty po vysočině a ostrovech severního Skotska. Básník ji zapsal do pamětního alba hostince, od něhož vyjížděl převoz na ostrov Staffa, a sám ji nikdy nepublikoval.

Wordsworth (1833), vzpomínku z cesty na Staffu vytěžil ve své poezii Alfred Tennyson²² ad.

Výchozím bodem vztahu anglických romantiků k jeskyni byl její mytologický původ. Jeskyně, jak napovídá její název, byla ztotožněna s hrdinou fiktivního starogalského epického cyklu *Ossianovy zpěvy* (jako *Works of Ossian*, 1765; samostatně epos *Fingal*, 1762). Fingal patřil k hlavním protagonistům Macphersonova souboru, byl otcem slepého barda Ossiana a dědem v básních oplakávaného, předčasně zesnulého Oskara. V *Ossianových zpěvech* vystupoval jako velký válečník, který porazil obzvláště krutého boha smrti a boje Lodu (na jeho udatné činy vzpomíná ve svých zpěvech zestárlý Ossian). Vydavatel a de facto i autor *Ossianových zpěvů* James Macpherson označil ostrov Staffu pouze za jedno z dějišť eposu *Fingal* a také zachoval původní keltské jméno jeskyně An Uamh Bhin – melodická jeskyně (*the melodious cave*). Pojmenování Fingalova jeskyně poprvé použil teprve Joseph Banks ve své cestopisné zprávě pro londýnskou učenou společnost (1772). Postupem doby se rozšířila legenda, podle níž měl Fingal ke stavbě jeskyně přinutit obry připomínající antické Titány.²³ Ossianovská legenda se tím propojila se starou irsko-skotskou pověstí o obrovi Fionnu mac Cumhaillovi (či Finnu McCoolovi), z jehož jména Macpherson odvodil pojmenování Fingala. Fionn mac Cumhaill měl postavit kamenný chodník přes moře spojující Irsko a Skotsko, aby se mohl utkat se svým skotským protivníkem Benandonnerem. Zbytky tohoto chodníku, který za sebou Fionn mac Cumhaill ničil při útěku po nezdařeném střetu, byly ztotožněny s Giant's Causeway (Obrův chodník či Obrovské schody) na pobřeží Severního Irska. Později byl konec tohoto chodníku situován na ostrov Staffa. Toto spojení umožnila shodná geologická podoba Fingalovy jeskyně s Obrovským chodníkem (Giant's Causeway tvoří přes čtyřicet tisíc k sobě přiléhajících čedičových sloupců), na niž upozornil již první vědecký průzkumník Staffy Joseph Banks.

22 Například v básních *Na vznešenost* (*On Sublimity*, 1827) nebo *Elaine* (1859, součástí rozsáhlého cyklu *Idylls of the King*, publikovaného mezi lety 1859–1865).

23 Tato varianta se objevuje například v cestopise Thomase Garnetta. Naráží na ni ale i John Keats v eposu *Hyperion* (sepsán kolem r. 1819, kriticky vydán 1950). V Keatsově básni *Staffa* je za stavitele jeskyně označen nejstarší z Titánů Okeános, podle homérského výkladu stvoření světa syn boha nebe Úrana a matky Země Gaii.

Kromě mýtovorného potenciálu místa vyhovovaly vkusu anglických básníků příznačné přírodní charakteristiky ostrova. Divokost, nehostinnost a osamocenost Staffy i její zvláštní atmosférické podmínky představovaly obvyklé motivy děl líčících scenérie s Fingalovou jeskyní. Využil jich již Walter Scott, v jehož verších z roku 1810 „zní temné útesy i jeskyně ozvěnou rozbouřeného Atlantiku“.²⁴ Podobnou představu tvořily rovněž verše v Keatsově básni *Staffa*: „na varhany skalních žil, mohutné vlny dují.“²⁵ Obraz divoké krajiny nespoutaných přírodních živlů, jejíž podoba viditelně upomíná na Staffu a Fingalovu jeskyni, nalezneme u Keatse také v jeho nedokončeném eposu *Hyperion* (rukopis 1819) pojednávajícím o pádu Titánů a Gigantů. Titánům truchlícím nad svou porážkou se stane útočištěm jeskyně, „kde cítili svůj vlastní sten, leč neslyšeli ho, / an hřmících vodopádů mocný řev / vždy burácel a bystřin chraplavých, jichž stálý proud se řtil, kdož ví kde. / Sráz přečnival tu sráz, a skály kol, / jak právě povstaly by ze spánku / tu, čelo proti čelu držely / své rohy obludné a trčící [...]“.²⁶

Angličtí básníci sledovali v líčení jeskyně a jejího okolí model krajiny, jenž slučoval přírodní a kulturní prvky, tj. představy „vznešené divokosti“ a „heroické minulosti“. Vzorem tohoto ideálu byly pro anglické, ale potažmo i evropské prostředí *Ossianovy zpěvy*. Již první kritici cyklu upozorňovali na skutečnost, že Macphersonovy obrazy přírody pouze nerámují popisované historické děje, ale umocňují imaginativní evokaci minulosti.²⁷ Aby Macpherson dosáhl tohoto efektu, volil pro zobrazení ossianovských dějišť přírodní komponenty určitého rázu. John Aikin (1747–1822), jeden ze soudobých hodnotitelů cyklu,

24 V originálním znění: „Staffa! king of all good fellows, / Well befall thy hills and vallies, / Lakes and inlets, deeps and shallows; / Cliffs of darkness, caves of wonder, / Echoing the Atlantic's thunder.“ SCOTT, Walter. *The Complete Works of Sir Walter Scott: with a Biography, and His Last Additions and Illustrations*. Volume 1. New York: Conner & Cook, 1833, s. 631.

25 Cit. podle ŠTĚPANÍK, Karel. *Básnické dílo Johna Keatse*. Přel. František Bibl. Praha: SPN, 1958, s. 125.

26 Cit. podle tamtéž, s. 127.

27 O roli obrazů přírody v ossianovském cyklu a s ním spojených postupech a jejich dobových výkladech viz SCHMIDT, Wolf Gerhard, GASKILL, Howard, eds. *Homer des Nordens und Mutter der Romantik. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Band 1, James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption*. Berlin: de Gruyter, 2003, s. 348–360.

upozornil, že „hrůzné bojové scény [Macphersonových] Kaledoňanů malují především zuřící bouře, hučící toky, dmoucí se moře, blesky a hromy“.²⁸ Ossianovský repertoár přírodních jevů zahrnoval ale i mlhu, mlžný opar, svítání a soumrak, přechody a proměny mračen a další prvky, jež v sobě mají obsažen výrazný dramatický rozměr. Pro jejich působivé umělecké zachycení Macpherson rozvinul a prostřednictvím svým děl rovněž etabloval specifické umělecké postupy, které byly nejenže vysoce hodnoceny, ale i široce recipovány.²⁹ Jestliže básníci, jako byli Scott, Wordsworth, Keats či Tenyson, ztvárňovali ve svých dílech místo s potenciálem manifestovat typické „locus ossianicus“, nemohli nezohlednit Macphersonovy podněty v zobrazování přírody. Naopak se můžeme domnívat, že pro ně byly závaznou, byť reflektovaně přijímanou konvencí.

Ossianovská krajina, resp. příroda, současně obracela pozornost k citovému prožitku postav. V tomto duchu pokračovali i angličtí romantičtí básníci. Ačkoliv mnohdy zjevovali pochybnosti, zda lze vůbec Fingalovu jeskyni literárně či výtvarně přesně zachytit,³⁰ nikdy se neomezovali pouze na vyličení místa, ale usilovali o podání (silně subjektivizovaného) dojmu z něj. Walter Scott použil pro vyjádření svých pocitů slova zázrak, John Keats povýšil pohled na Fingalovu jeskyni nad kouzlo mocného čaroděje i nad vidění proroků a apoštolů, nejčastěji se ale v básních objevovalo ztotožnění působnosti jeskyně s účinkem uměleckého díla. Fingalova jeskyně byla pro anglické romantiky stejně ojedinělá a stejně uchvacující jako stavby antické architektury nebo vznešené katedrály středověku. John Keats v dopise

28 Cit. podle tamtéž, s. 350. Výrok pochází z Aikinova pojednání o lyrickém básnictví (*Essays on Song-Writing, with a Collection of Such English Songs As Are Most Eminent for Poetical Merit*, 1810).

29 V německém literárněvědném kontextu se pro označení těchto postupů užívá spojení ossianovská „Schleiermetaphorik“, „Dämmerungsmetaphorik“, „ossianische Himmelserscheinungen“ aj. Srov. SCHMIDT, Wolf Gerhard, GASKILL, Howard, eds. *Homer des Nordens und Mutter der Romantik. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Band 1, James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption*. Berlin: de Gruyter, 2003, s. 348–360.

30 Takové vyjádření nalezneme kupříkladu u Keatse, básník v dopise svému bratru napsal: „Jsem na rozpacích, jak ti dát představu o Staffě. Dá se znázornit jen prvotřídní kresbou, ale ani to nebude přesné.“ Cit. podle ŠTĚPANÍK, Karel. *Básnické dílo Johna Keatse*. Přel. František Bibl. Praha: SPN, 1958, s. 124.



Staffa

Obr. 2. Staffa podle cestopisu Thomase Garnetta (*Observations on a Tour through the Highlands and Part of the Western Isles of Scotland*, 1800). Z fondu Národní knihovny v Praze.

bratrovi dokonce soudil, že pozorovaný skalní útvar takové stavby svou „slavnostností a velkolepostí daleko předčí“³¹, a toto své hodnocení zopakoval i v básni věnované Staffě. Také William Wordsworth neváhal označit Fingalovu jeskyni za počín „suverénního architekta“, jenž stvořil dílo k nerozeznání podobné uměleckému výtvoru.³² Pojetí

³¹ Tamtéž.

³² William Wordsworth napsal kolem roku 1835 celkem tři rozdílné básně shodně nazvané *Cave of Staffa*; zde odkazujeme na tuto verzi: „We saw, but surely, in the motley crowd, / Not One of us has felt the far-famed sight; / How could we feel it? each the other's blight, / Hurried and hurrying, volatile and loud. / O for those motions only that ingote / The Ghost of Fingal to his tuneful Cave! / By the breeze entered, and wave after wave / Softly embosoming the timid light! / And by one Votary who at will might stand / Gazing, and take into his mind and heart, / With undistracted reverence, the effect / Of those proportions where the almighty hand / That made the worlds, the sovereign Architect, / Has designed to work as if with

Fingalovy jeskyně jako dokonalého uměleckého výtvaru přírody, na něž mohou být kladena estetická kritéria (krása, vznešenost, působivost atd.), můžeme dnes hodnotit jako efektní postup, který rozmlžoval hranice mezi oblastí přírody a umění, na druhé straně měla tato básnická figura starší literární tradici (a potažmo i starší teoretické východisko).

Teoretické zázemí lze spojit se slavnou esejí Edmunda Burkea o původu vznešena a krásna (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756), v níž byla inovativně rozpracována estetická kategorie vznešenosti.³³ Tuto kategorii spojil Burke s určitými vlastnostmi či podobou přírody. Oproti kráse byla vznešenost „více posunuta k subjektu“, vyžadovala zapojení představivosti či lépe obrazotvornosti.³⁴ K nejpodstatnějším objektům ponoukajícím obrazotvornost podle Burkeho náležely strmé skály, bouřící oceán, vítr, vodopády aj., tedy ve své podstatě základní prvky tvořící sledovaný obraz krajiny s Fingalovou jeskyní (danou reprezentaci lze proto chápat i jako konkrétní model Burkeho estetické kategorie). Literární podněty se pak překvapivě mohou nacházet zcela mimo oblast beletrie. Popisy a básně anglických romantiků vznikaly v době, kdy ostrov Staffa, respektive celé Skotsko, byly již pevnou součástí evropské imaginativní geografie a pouze dovršily proces romantizace místa. Fascinace vytčenou přírodní památkou a stereotypní představa o ní se však utvářely již dříve i v širším okruhu textů. Podstatnou roli zde měly dobové cestopisy, topografické a geografické práce i jim podobná, mimo výlučnou oblast umění náležející díla.

human Art!“ WORDSWORTH, William. *The Poetical Works of William Wordsworth*. New Haven: Peck & Newton, 1836, s. 302. V poznámce pod čarou autor vysvětluje vznik básní. Přes neľibost kapitána lodi totiž trval na tom, aby se do jeskyně ještě několikrát vrátili, aby ji mohl „prozkoumat za podmínek příznivějších obrazotvorným dojmům, které tak krásně odpovídaly stavu jeho mysli“ (tamtéž). Básně jsou tedy produktem různých nálad a situací, za nichž jeskyni viděl a prožíval.

33 K tomuto kroku nás může směřovat i báseň A. Tenyssonova *Na vznešenost* (*On Sublimity*, 1827) reflektující mottem i následujícím výkladem slavnou esej Edmunda Burkea, v níž jsou Staffa a Fingalova jeskyně uvedeny jako jeden z příkladů vznešenosti (vedle Niagárských vodopádů, jihoamerického vrcholu Chimborazzo, italských sopek atd.).

34 K tomu blíže STIBRAL, Karel. *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Brno: Masarykova univerzita 2011, s. 72–73.

Geologické expedice a cesty na ostrov Staffa

Sledujeme-li historii zájmu o Fingalovu jeskyni, zjišťujeme, že umělecké pozornosti předcházeli intenzivní vědecký, konkrétně geologický výzkum místa. Fingalova jeskyně, vědecky „objevená“ a prvně odborně popsána roku 1772 všestranným přírodovědcem Josephem Banksem, se na přelomu 18. a 19. století ocitla v centru geologických polemik. Jádrem sporu se týkalo samotného vzniku jeskyně, který proti sobě stavěl zastánce neptunismu a plutonismu. Tyto tábory protichůdně vykládaly původ hornin (zjednodušeně proti sobě stál názor, že horniny vznikaly působením vodních roztoků, tedy usazováním sedimentů, nebo sopečnou činností). Mnozí badatelé, věrní zásadě, že hlavní metodou geologie je výzkum v terénu, se pokoušeli objasnit celou záležitost přímo na místě. Své výsledky zpravidla uveřejňovali v geologických spisech či, jak bylo pro tuto dobu obvyklé, v cestopisech.³⁵

Samotný Banksův popis byl uveřejněn v díle Thomase Pennanta *Cesta do Skotska a na Hebridy (A Tour in Scotland and a Voyage to the Hebrides, 1774)*; často citovanými díly se později staly *Cesta Anglií, Skotskem a Hebridami (Voyage en Angleterre, en Ecosse et aux Iles Hébrides, 1797)* specialisty na vulkanickou geologii Barthélemy Faujas de Saint-Fonda a *Pozorování na cestě skotskou vysočinou a částí Hebrid (Observations on a Tour through the Highlands and Part of the Western Isles of Scotland, particularly Staffa and Icolmkill, 1800)* londýnského profesora fyziky a chemie Thomase Garnetta.³⁶ Geologický zájem byl však proječován i v cestopisech, které nevedl primárně vědecký zřetel a motivací k cestě byl spíše věhlas *Ossianových zpěvů*. Oba důvody přiměly k náročné výpravě do Skotska Emilii Harmes (vlastním jménem Emilie von Berlepsch), tvůrkyni vůbec prvního

35 Podrobněji o stěžejních cestopisech Skotskem pozdního 18. až 19. století KLONK, Charlotte. *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New Haven: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 1996, s. 67–100.

36 Většina těchto děl vycházela záhy v německém překladu, roku 1799 cestopis Faujas de Saint-Fonda jako *Reise durch England, Schottland und die Hebriden, in Rücksicht auf Wissenschaften, Künsten, Naturgeschichte und Sitten, nebst einer mineralogischen Beschreibung von Newcastle und der Fingalshöhle*; cestopis T. Garnetta roku 1802 jako *Reise durch die schottischen Hochlande und einen Theil der Hebriden* atd.

popisu Skotska od německého autora (*Caledonia*, 1802–1804, celkem 4 svazky). Ačkoliv Emilie Harmes založila itinerář své cesty na „skotském“ básnickém cyklu a svůj cestopis věnovala nadšenému šířiteli ossianismu Johannu Gottfriedu Herderovi,³⁷ v textu obsáhle cituje ze základní geologické literatury a porovnává její popisy s navštívenými místy. V případě Fingalovy jeskyně dokonce projevuje touhu vyřešit „velkou záhadu mineralogického světa“.³⁸ Její průvodci proto podnikají důkladnou prohlídku lokality a v jejím rámci vyšplhají na nejbližší čedičové sloupy, aby je prozkoumali, změřili a nakreslili.³⁹ Následné rozřešení úvah o původu jeskyně je poměrně smírné – podle názoru cestovatelky některé sloupy vznikly působením vody, jiné vulkanickou činností.

Uvedeným titulům, ať již se více či méně důsledně profilovaly jako odborné práce, je společné prolínání autentického a fiktivního popisu, respektive v řadě pasáží se líčení místa uchyluje k jazykovým i obrazovým prostředkům, které jsme vytkli jako typické pro beletristické zachycení Fingalovy jeskyně. Cestovatelé kupříkladu často přibližovali nevlídné podnebí, které charakterizovali jako příznačné pro skotské Hebridy a které značně znesnadňovalo cestu na Staffu (cestovatelé se dopravovali lodí). Obvyklý příjezd k jeskyni provázely silný vítr a déšť, rozbouřené moře, různé mlhové a světelné efekty omezující viditelnost i orientaci v prostoru. Praktická stránka nepříznivých atmosférických jevů však v textech měla i estetickou dimenzi – tyto jevy propůjčovaly pozorované scénérii zvláštní atmosféru i dramatické kulisy, umocňovaly dojem nepopsatelnosti spatřené přírodní památky. Nepostižitelnost pozorovaného přírodního útvaru byla výrazně tematizována u Emilie Harmes, jejíž cestopis nejdůsledněji propojoval vědecké a literární (umělecké) možnosti žánru. Pohled na Fingalovu jeskyni přiměl cestovatelku k následující působivé úvaze: „Poznáme v přírodě líbezná a krásná – jasný svit slunce a jeho hezké

37 Herder v *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773) jako první vyzdvihl v německém kulturním prostoru význam *Ossianových* zpěvů a postavil je na roveň klasických Homérových eposů.

38 HARMES, Emilie. *Caledonia, von der Verfasserin der Sommerstunden*. Band 2. Hamburg: G. Hofmann, 1802, s. 171.

39 Tamtéž.



Obr. 3. Průzkum čedičových sloupů Fingalovy jeskyně (*Thomas Pennant's Reise durch Schottland und die Hebridischen Inseln*, 1779). Z fondu Národní knihovny v Praze.

zbarvení, hvězdnou oblohu, zeleň země i půvaby krajiny, v skalních stěnách, hrozivých horách, bouřkových hromech, zemětřeseních a divoce se bouřícím moři rozpoznáme vznešené a strašlivé, věříme, že to všechno máme v naší fantazii, nebo ve štětcí a barvách, ale – přijdeme na Staffu a nepoznáme tu nic. Musíme hledat nové myšlenky, nová vyjádření a výrazy pro to, co zde vidíme.⁴⁰

V cestopisech nebyl opomíjen ani historicko-mytologický význam jeskyně. Cestovatelé běžně zmiňovali souvislost lokality s ději *Ossianových zpěvů*, byť zrovna například Joseph Banks byl k pravosti památky rezervovaný. Na jedné straně vyjadřoval v textu příjemné překvapení, že jejich průvodce, místní horal, spontánně označil

40 Tamtéž, s. 173.

za zakladatele jeskyně Fiona MacCoola, tedy Fingala, avšak vzápětí dodával, že „existence tohoto vůdce, stejně jako téměř celé epické básně je v Anglii zpochybňována”.⁴¹ Thomas Garnett naopak ocenil zvláštní půvab legendy spočívající podle jeho soudu v té okolnosti, že byla vytvořena „národem obdařeným bohatou fantazií”,⁴² a její vznik vysvětlil jako výsledek snahy pochopit původ jeskyně. Vztah k Ossianovi byl ještě více posílen v německém vydání Garnettova cestopisu, které následovalo takřka vzápětí po publikaci anglického originálu. Jeho součástí bylo totiž pojednání Alexandra Campbella o *Umění a hudbě skotské vysočiny* (výňatek z díla *Albyn's Anthology, or a Select Collection of the Melodies and Vocal Poetry od Scotland*, první díl 1816, druhý 1818) a studie zabývající se pravostí *Ossianových zpěvů*. V německých cestopisech (značně paradoxně vzhledem k vývoji polemiky o pravosti díla) lze pozorovat vzrůst entuziasmu pro Ossiana. Již Emilie Harmes povýšila ossianovskou legendu na úroveň závazné optiky, jejímž prostřednictvím má být jeskyně vnímána. Ačkoliv se cestovatelka považovala za „dámu slabšího zdraví”,⁴³ všechny obtíže cesty (mořská nemoc, rozdílnost mravů, jazyka i jiná nebezpečí) měly být zapomenuty jediným pohledem na jedno z nejznámějších dějišť *Ossianových zpěvů* – Fingalovu jeskyni.⁴⁴

I když byl v cestopisných dílech uváděn a akceptován vztah místa k ossianovské tradici, vědecky orientovaní cestovatelé přistupovali k jeskyni přednostně jako k přírodnímu útvaru, jehož neobvyklá podoba měla být důkladně prozkoumána a případně i vysvětlena. Svě popisy nicméně neomezovali na pouhý objektivní výčet geologických vlastností. Naopak usilovali přiblížit čtenáři i zvláštní „estetickou” působivost pozorovaného útvaru (estetická stránka Fingalovy jeskyně se dokonce jeví jako povinná, očekávaná charakteristika přírodního prvku, která musí být podrobena bedlivému oku pozorovatele, má-li být jeho odborný popis kompletní). V jednotlivých popisech

41 Deník Josepha Bankse, zápis z 12. 8. 1772; cit. podle PENNANT, Thomas. *A Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides*, 1772. London: Benjamin White, 1776, s. 301.

42 Tamtéž.

43 HARMES, Emilie. *Caledonia, von der Verfasserin der Sommerstunden*. Band 2. Hamburg: G. Hofmann, 1802, s. 156.

44 Tamtéž, s. 158.

zaznamenáme využití řady příměrů náležejících umělecké sféře, nejčastěji se objevují výrazy čerpající z architektonického tvarosloví. Fingalova jeskyně je označována za „kolosální dílo přírody“,⁴⁵ cestovatelům připomíná „nezměřitelnou katedrálu“, její klenutí „odvážné portiky antických staveb“, čedičové sloupy navozují dojem pravidelnosti antických sloupů. Joseph Banks dokonce označuje jeskyni za práci geniálního stavitele, tj. přírody, jejíž výsledek předčí nejpůsobivější architektonická díla: „[...] co jsou v porovnání s tímto výtvořem katedrály nebo paláce postavené lidmi. Když je poměříme s díly přírody, zdají se být pouhými modely a hračkami, pouhými napodobeninami a nepatrnými drobnostmi.“⁴⁷

Pojetí Fingalovy jeskyně jako svého druhu uměleckého díla v důsledku znamenalo, že popis místa se měnil v jeho obraz, jenž byl nošitelem celého souboru významů. V cestopisných, respektive geologických dílech bylo hlavní náplní sledované reprezentace zjevovat „podstatu“ přírody. Fingalova jeskyně, přesněji pozorované geologické procesy formující tento neobvyklý skalní útvar, odhalovaly dynamickou povahu přírodního dění, konfrontovaly pozorovatele s tvořivou silou přírody.⁴⁸ Nejpromyšleněji byla podstata přírody, jevící se v obraze Fingalovy jeskyně, zvažována v cestopise Emilie Harmes. Autorka ve svém náhledu na přírodu v mnohém souzněla s naturfilozofickými koncepty rané německé romantiky. Příroda byla pro Emilii Harmes zdrojem krásy, vznešenosti a dokonalosti. Jevila se jako nepoznatelná, nikdy nevyčerpatelná síla prostupující univerzem, která připomíná člověku jeho úděl a otvírá se jeho prožitkům: „Nyní vstupujeme do chrámu tajuplné přírody, zdá se, že tu neviditelně panuje tvořivá moc, a představujeme si, jak nás z hloubi posvátné jeskyně volá hlas:

45 GARNETT, Thomas. Thomas Garnett's Reise durch die Schottischen Hochlande und einen Teil der Hebriden. In: *Museum der Neuesten und Interessantesten Reisebeschreibungen für gebildete Leser*. Bände 4–5. Wien: Kaulfuss und Krammer, 1825, s. 154.

46 Tamtéž, s. 150 a 155.

47 Deník Josepha Bankse, zápis z 12. 8. 1772; cit. podle PENNANT, Thomas. *A Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides*, 1772. London: Benjamin White, 1776, s. 301.

48 K podobnému závěru dospívá v případě anglických cestovatelů i KLONK, Charlotte. *Science and the Perception of Nature. British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New Haven: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 1996, s. 74–80.

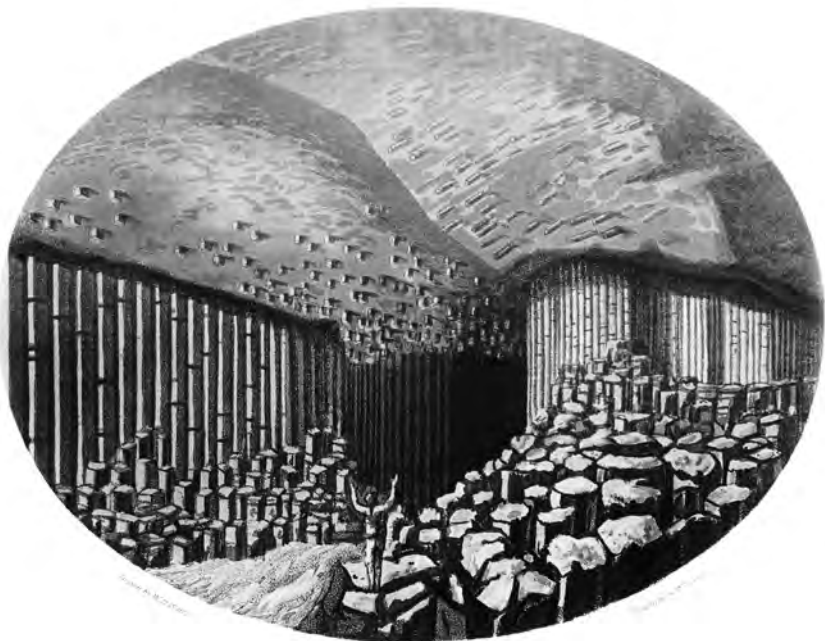
Smrtelníku, všechna má díla viditelného i neviditelného světa jsou dokonalá a vznešená, dech mého bytí se nazývá věčná jednotnost.⁴⁹

Geologie, která získala na počátku 19. století status elitní vědy,⁵⁰ obrátila pozornost k určitým, dosud opomíjeným fenoménům (přednostně k nim náležely geologické formace vzniklé vulkanickou činností, jeskyně, různé typy pohoří aj.). Odborný průzkum vedl primárně k poznání neznámých přírodních zákonitostí a procesů, na druhé straně stanovoval též význačné estetické kvality nově objevovaných krajinných prvků a kompozic. V tomto ohledu měla dobová věda, produkovaná v mnohem širším spektru žánrů (například v cestopisech), mnohem blíže ke (krásné) literatuře, než je tomu v dnešní době.⁵¹ Příklad Fingalovy jeskyně ukázal, že dobová vědecká díla nevyužívala pouze různých literárních prostředků a technik souběžně se vyskytujících i v tak prestižních útvarech, jako byla poezie předních romantických básníků, ale přímo určovala základní komponenty dané reprezentace, její základní metaforiku i významy. Charakteristickým rysem kultury sklonku 18. a počátku 19. století byla také větší míra sdílení těchto literárních reprezentací, které cirkulovaly v evropském prostoru bez ohledu na národní hranice – nalezneme je v textech anglických, německých, a dokonce působily i na nově se utvářející kultury, jako byla kultura česká. V těchto různých jazykových kontextech však mohly modifikovat některé své významy, nebo jim byly dokonce přisouzeny hodnoty a kvality zcela nové.

49 HARMES, Emilie. *Caledonia, von der Verfasserin der Sommerstunden*. Band 2. Hamburg: G. Hofmann, 1802, s. 173.

50 Kate Rigby v knize *Topographies of the Sacred* upozorňuje, že geologie v této pozici nahradila dosud vedoucí matematiku a fyziku, zásadní podíl na této proměně měla práce Georgese Buffona *Teorie země (Théorie de la Terre, 1749; první součást třicetisestisvazkového díla L'Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi, 1749–1789)*. RIGBY, Kate. *Topographies of the Sacred. The Poetics of Place in European Romanticism*. Charlottesville – London: University of Virginia Press, 2004, s. 138.

51 Anglický badatel Ralph O'Connor dokonce soudí, že obě oblasti vědy a umění vznikaly v těsném kontaktu a společně tvořily vzájemně neoddelitelný celek jedné univerzální kultury a vzdělanosti. Dobová věda byla podle jeho mínění běžně produkována v literárních textech, v nichž byly užívány typické „imaginativní postupy a prostředky“. O'CONNOR, Ralph. *The Earth on Show. Fossils and Poetics of Popular Science, 1802–1856*. Chicago – London: Chicago University Press, 2007, s. 13, s. 15.



Fingal's Cave

Obr. 4. Nepatrnost člověka a monumentalita Fingalovy jeskyně (Thomas Garnett, *Observations on a Tour through the Highlands and Part of the Western Isles of Scotland*, 1800). Z fondu Národní knihovny v Praze.

Fingalova jeskyně v kontextu české (obrozené) kultury

V českém jazyce nevznikl v době největšího zájmu o Skotsko žádný původní cestopis, ani jiný literární text či vědecký spis samostatně reflektující tuto přední lokalitu evropské geologie.⁵² Obrozenští čtenáři přesto mohli být dobře obeznámeni s díly zahraniční provenience, která informovala o geologických „půvabech“ skotské krajiny. Po-
mineme-li, že vzdělaným elitám byly snadno dostupné německé a do němčiny překládané texty, základní poznatky z geologické literatury, týkající se též oblasti Skotska, poskytoval Preslův překlad známého

⁵² Oproti tomu nalezneme v české krásné i vědecké literatuře významnější počet popisů italských sopek, které patřily k povinným zastávkám evropské geologické tour. Vzpomeňme jen na Polákův popis Vesuvu v jeho *Cestě do Itálie* (1820–1823) a ve *Vznešenosti přírody* (1819).

spisu Georgese Cuviera *Rozprava o převratech kůry zemní* (*Discours sur les révolutions de la surface du globe*, 1825, český překlad 1834). Pražský přírodovědec ke knize připojil rozsáhlý doplňující komentář, jehož část věnoval slavným evropským i mimoevropským jeskyním. Fingalova jeskyně mezi nimi nechyběla, byť Presl se nejpodrobněji rozepsal o yorskshirské jeskyni Kirkdale Cavern, v níž na počátku dvacátých let našel britský paleontolog Buckland kosti prehistorických zvířat, zvláště hyen a tygrů.⁵³

Úryvky, tzv. „výjimky“ z geologických děl a cestopisů byly dobovému čtenáři k dispozici také v časopisecké podobě. Z příspěvků týkajících se Skotska se jako pozoruhodný jeví popis skotského ostrova Skye, který byl uveřejněn v časopise *Světobzor* (1835). Neznámý cestovatel v něm popisuje blíže neurčenou jeskyni v podobě „přepodivné dutiny, mající otvor proti moři dokořán“.⁵⁴ Jeskyně mu připomíná antický amfiteátr, jenž svou velkolepou majestátností „všeliké dílo lidské převyšuje“.⁵⁵ Zdůrazňován je také obrazotvorný účinek místa. Fantazii pozorovatele rozněcuje zvláště krápníková výzdoba jeskynního sálu, kde „v přepodivných útvarech z lupena jsou lehko, jen s malým přičiněním obrazotvornosti, k seznání podoby mnicha, jeptišky, zlatého rouna aj“.⁵⁶ U některých útvarů se proto zdá, že nejsou výtvořem přírody, ale „mistrného řezbáře“.⁵⁷ Stereotypně se objevují též reference k *Ossianovým zpěvům*: „[...] ostrov tento jest v úzkém spojení s časy bývalého rekovství, o němž zpíval roznícený bard Ossian.“⁵⁸ Skye je

⁵³ Presl se v popisu jeskyně přiznaně opírá o Bucklandův hlavní spis *Reliquiae Diluvianae, or Observations on the Organic Remains Contained in Caves, Fissures and Diluvial Gravel and on Other Geological Phenomena Attesting the Action of an Universal Deluge* (1824). *Reliquiae Diluvianae* lze přeložit jako *Pozůstatky potopy*. Nálezy pravěkých pozůstatků vedly Bucklanda k přesvědčení, že Země neprodělala jedinou revoluci (totožnou s biblickou potopou), ale větší počet proměn, jejichž důsledkem jsou geologické změny krajiny či právě pozůstatky prehistorické fauny. Buckland tím podpořil Cuvierův katastrofismus, který radikálně zpochybňoval „biblickou“ představu o neměnnosti přírody po Stvoření, resp. před Potopou a po ní. Preslovo upřednostnění yorskshirské jeskyně nad jinými lokalitami pramenilo z jeho osobního příklonu k novým geologickým teoriím.

⁵⁴ FILÍPEK, Václav. Souskalí ostrovu Skye ve Skotsku. *Světobzor* 1835, 2 (17), s. 130.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž.

dokonce označen za rodiště hrdiny Kuthulina⁵⁹, jehož památka dosud přetrvává v paměti místních obyvatel. V souladu s typickým romantickým náhledem je nositelem této paměti jazyk, ostrované si kupříkladu připomínají hrdinovu sílu v často užívaném úsloví „tentě má Kuthulinovu sílu“.⁶⁰ V článku ze *Světozoru* byly evidentně uplatněny různé významové možnosti spjaté s dobově produktivní reprezentací jeskyně, jejíž výhradní konkrétní lokalitou byl neobvyklý skalní útvar označený Fingalovým jménem (neznámá skotská jeskyně zde dokonce přejímá shodnou podobu a tvar). Zcela relevantně se proto můžeme tázat, nakolik má jeskyně popisovaná v obrozenském časopise reálný základ. Není-li její přítomnost v textu spíše záležitostí imaginace a její charakteristika výsledkem vstřícnosti vůči čtenářskému očekávání.⁶¹

Uplatňování konvenčního obrazu Fingalovy jeskyně a s ním spojených významů pro popisy jiných, ať již reálných nebo smyšlených míst mohou jako zcela běžnou praxi potvrdit další obrozenské texty. Periodika *Krok* a *Časopis českého Musea* jako hlavní odborné tisky první poloviny 19. století publikovaly i geologicky zaměřené práce. Mezi nimi nalezneme i několik popisů jeskyní.⁶² Rozsahem a specifickou ideovou koncepcí, která je včleněna do odborného popisu, zaujme zvláště příspěvek *Rozhorecké jeskyně* (*Časopis českého Museum*, 1838) neznámého autora, označeného pouze iniciálami D. J. W. (podle komentáře P. J. Šafaříka, pravděpodobného překladatele článku, byl text do redakce zaslán v polštině). Autor příspěvku, který v určitých aspektech přejímá cestopisný narativ, sumarizuje svůj průzkum komplexu Rozhoreckých jeskyní, nalézajících se v Haliči poblíž města Stryj. Kromě morfologie a struktury místních hornin, přesných rozměrů jednotlivých sálů, zejména výšky a hloubky, i úvah o původu

59 Jedná se o německou, do češtiny přejatou verzi jména známé postavy irských mýtů Cúchulainna, jenž vystupuje ve druhé části *Ossianových zpěvů* (její titul je *Kuthulinova smrt*).

60 FILÍPEK, Václav. Souskalí ostrovu Skye ve Skotsku. *Světozor* 1835, 2 (17), s. 130.

61 Mezi hlavní přírodní památky ostrova Skye se obvykle řadí vysoká skalní stěna The Old Man of Storr, čedičové útesy na výběžku Trotternish nebo pohoří Cuillin Hills.

62 V *Kroku* se o jeskyních dozvídáme zejména z článků našich nejvýznamnějších obrozenských geologů a současně redaktorů titulu K. B. Presla a J. S. Presla (např. *Přídavek k dokonalejšímu znání lázně Libničské, Podmořská sopka u ostrovů Šetlandských, Slonový zub zkamenělý v Čechách nalezený, Zprávy o živočišných ohromných nebo obrovských zkamenělých* atd.).

útvary se zaobírá kulturní rolí místa. Podle jeho soudu představovaly jeskyně, na jejichž stěnách jsou dosud patrné pozůstatky prastarých maleb a nápisů, „božnice“, neboli svatyně Slovanů, usídlených v prvních stoletích našeho letopočtu v místních krajinách. Pro slovanské pohany bylo podle autora typické, že své náboženské představy spojovaly s přírodními útvary a jevy. Slovanskými chrámy byly nejčastěji „spanilé stromy“, „posvátné háje“ či právě „velké skaliny a jeskyně“. ⁶³ Takové počínání bylo podle autora obvyklé i pro jiné prastaré národy, sakrální funkci plnily jeskyně také v Indii, Etiopii a také na irských, skotských a anglických ostrovech, jejichž obyvateli byli Keltové. Právě s Kelty spojuje autor i haličské jeskyně. V článku se totiž pokouší rekonstruovat „velebná, tajemná jakási slova“ objevující se v četných nápisech na stěnách, která svědčí o rozvinutém náboženském ritu dávných obyvatel. Nalézají zde nápisy „bezpochyby blahoslavící východ i západ slunce“ či „hesla bohům ku poctě a ku zvelebování sil přirozených“. Zarážející je ale především „nápadné podobenství některých znaků s německými, zvláště pak keltickými runami“, které „do očí zpytateli brzy padne“. ⁶⁴ Tyto znaky dokládají, že východní Slované byli vyspělou kulturou, znalou písma, které vznikalo souběžně a ve spojení s prestižní vzdělaností keltskou. Autor dokonce odvážně datuje období tohoto vzájemného ovlivnění, a to mezi léta 550–336 n. l., kdy „se Celtové vedrali rukou brannou do Illyrska, v osady Slovanské“. ⁶⁵ Čtenáři textu se tak sugeruje představa o vyspělé slovanské civilizaci, která však zanikla v uplynulých dobách a po níž zůstávají jen tyto „posvátné Památníky pravěku Slovanského“. ⁶⁶ V závěru pak autor apeluje na to, aby si moderní příslušníci slovanských národů více všímali „těchto drahých slovanských starožitností“ a změnili stav, kdy památná jeskyně slouží jen k „rozpuštěným schůzkám opilců“. ⁶⁷

Konvenční romantická reprezentace spjatá s Fingalovou jeskyní byla v textu z *Časopisu českého Musea* spjata s tradičním rétorickým repertoárem obrozené ideologie (respektive s celým konceptem

63 ROZHORECKÉ JESKYNĚ. *Časopis českého Museum*, 1838, 10 (2), s. 200 a jinde.

64 Tamtéž, s. 208–209.

65 Tamtéž, s. 209.

66 Tamtéž, s. 215.

67 Tamtéž, s. 214.

slovanské idey), a tak podstatně uzpůsobena domácím (národním) potřebám a cílům. Takový postup dobře doložíme již dříve, a to dokonce u autora kanonického významu (alespoň ve vztahu k literatuře 19. století) Jana Kollára. V Kollárově poezii je kromě jiných charakteristik minulého i současného slovanského světa rozvíjen též obraz slovanské krajiny, kdy jednotlivé přírodní prvky lákající pozornost romantiků jsou často (nikoliv bezvýhradně) zaměřeny k národním (tedy slovanským) významům. Tato perspektiva se přitom týká i tajemných podzemních prostorů (jeskyně je v Kollárově poezii přítomna v podobě blíže neurčených míst i konkrétních lokalit, Kollár kupříkladu ve znělce číslo 541 obsažené ve druhém vydání *Slávy dcery* z roku 1832 zmiňuje moravskou Býčí skálu neboli „Běžiskalu“ a polskou Wieliczku⁶⁸). Kollárovy „divotvorné jeskyně“⁶⁹, které stejně jako „skaliny zbledlé“ i „plesa a pahorky němé“⁷⁰ iniciují v subjektu především citové naladění, přitom mohou být pojímány rovněž jako „druhdý ještě snad chrámy slovanských bohů“.⁷¹ Analogičnost postupů evidovaných u Kollára a v článku otištěném v *Časopise českého Musea* poukazuje na zavedenost dané praxe v české literatuře, kdy časopisecký příspěvek lze posuzovat jako domýšlení podnětů vzešlých z Kollárova textu.

V širších souvislostech evropské produkce se pak ukazuje, do jak vzdáleného kontextu mohl doputovat příměr jeskyně k chrámu (katedrále) i další konvenční prvky široce etablované reprezentace Fingalovy jeskyně. Produktivitu této reprezentace tak prokazuje nejen její přítomnost v protikladných oblastech umění a vědy, ale též její možné modifikace v rozdílném kontextu univerzální a národní kultury.⁷²

68 KOLLÁR, Jan. *Slávy dcera. Lyricko-epická báseň v pěti zpěvích*. V Pešti: Matyáš Trattner – István Károli 1832, s. 287.

69 KOLLÁR, Jan. *Básně*. Praha: Jozefa Fetterlová, 1821, s. 56–57.

70 Tamtéž, s. 61.

71 KOLLÁR, Jan. *Slávy dcera. Lyricko-epická báseň v pěti zpěvích*. V Pešti: Matyáš Trattner – István Károli 1832, s. 429. Kollár se v tomto svém názoru zaštiťuje dílem A. Engelharta *Prachtwerke der Unterwelt* (1828). Naopak v oddíle *Nápisy* Kollár spojuje prostor jeskyně s konvenčními, ideologicky prostými významy – tj. jedná se o temný, dramatický, avšak poetický prostor. Jeskyni, tak jako jiné privilegované přírodní i kulturní prvky dobové krajinomalby přirovnává k prestižním literárním žánrům: „Epos park veliký; beseda Drama; chrám citu Óda; / Jeskyně Balláda; stráž je Selanka milá.“ KOLLÁR, Jan. *Básně*. Praha: Jozefa Fetterlová, 1821, s. 84.

72 Studie vznikla v rámci projektu GAČR P406/10/P101 Mezi vědou a beletrií: periodika Krok a Časopis českého muzea ve středoevropském kontextu.

Z dílčího a značně omezeného příkladu, jakým je zobrazení Fingalovy jeskyně, pak současně vyvstává otázka, nakolik jsou naše představy o určitých konkrétních krajinách utvářeny společně sdílenými kulturními a literárními konstrukcemi a nakolik tyto masky zastírají (či spíše nevedou k potřebě seznat) autentickou podobu místa.

LITERATURA

- BRIDGEWATER, Patrick. *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*. Amsterdam – Rodopi – Berlin: Weidler Buchverlag, 2013.
- BUCKLAND, William. *Reliquiae Diluvianae, or Observations on the Organic Remains Contained in the Action of an Universal Deluge*. London: John Murray, 1823.
- FILÍPEK, Václav. Souskalí ostrovu Skye ve Skotsku. *Světobzor*, 1835, 2 (17), s. 130–131.
- GALLAŠ, Josef Heřman Agapit. *Romantické povídky*. Praha: ELK, 1941.
- GARNETT, Thomas. Thomas Garnett's Reise durch die Schottischen Hochlande und einen Teil der Hebriden. In: *Museum der Neuesten und Interessantesten Reisebeschreibungen für gebildete Leser*. Bände 4–5. Wien: Kaulfuss und Krammer, 1825.
- HARMES, Emilie. *Caledonia, von der Verfasserin der Sommerstunden*. Band 2. Hamburg: G. Hofmann, 1802.
- HIRSCHFELD, Christian Cay Lorenz. *Theorie der Gartenkunst*. Band 4 a 5. Leipzig: Christian Cay Lorenz, M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1782 a 1785.
- KLONK, Charlotte. *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New Haven: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 1996.
- KOLLÁR, Jan. *Básně*. Praha: Jozefa Fetterlová, 1821.
- KOLLÁR, Jan. *Slávy dcera. Lyricko-epická báseň v pěti zpěvích*. V Pešti: Mátyás Trattner – István Károli, 1832.
- KUTHAN, Jiří. *Aristokratická sídla období romantismu a historismu*. Praha: Akropolis, 2001.
- NICOLSON, Marjorie Hope. *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Seattle: University of Washington Press, 1997.
- O'CONNOR, Ralph. *The Earth on Show. Fossils and Poetics of Popular Science, 1802–1856*. Chicago – London: Chicago University Press, 2007.

- PENNANT, Thomas. *A Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides, 1772*. London: Benjamin White, 1776.
- RIGBY, Kate. *Topographies of the Sacred. The Poetics of Place in European Romanticism*. Charlottesville – London: University of Virginia Press, 2004.
- ROZHORECKÉ JESKYŇĚ. [pseudonym D. J. W.]. *Časopis českého Museum*, 1838, 10 (2), s. 197–214.
- SCOTT, Walter. *The Complete Works of Sir Walter Scott: with a Biography, and His Last Additions and Illustrations*. Volume 1. New York: Conner & Cook, 1833.
- SCHMIDT, Wolf Gerhard, GASKILL, Howard, eds. *Homer des Nordens und Mutter der Romantik. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Band 1, James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption*. Berlin: de Gruyter, 2003.
- SRBA, Bořivoj. Prvky lokálního koloritu v dramatické tvorbě Josefa Kajetána Tyla. In: VOSTRÝ, Jaroslav, ed. *Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008*. Praha: Akademie múzických umění a KANT, 2007, s. 71–103.
- STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005.
- STIBRAL, Karel. *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Brno: Masarykova univerzita 2011.
- SVOBODA, Karel. Líčení přírody u latinských básníků doby stříbrné. *Listy filologické*, 1918, 45 (2), s. 71–79.
- ŠTĚPÁNÍK, Karel. *Básnické dílo Johna Keatse*. Přel. František Bibl. Praha: SPN, 1958.
- VERGILIUS, Maro, Publius. *Aeneis*. Přeložil Otmar Vaňorný. Praha: Svoboda, 1970.
- WHATELY, Thomas. *Observations on Modern Gardening, Illustrated by Descriptions*. London: Printed for T. Payne, at the Mews-Gate, 1771.
- WORDSWORTH, William. *The Poetical Works of William Wordsworth*. New Haeven: Peck & Newton, 1836.

SUMMARY

KAREL STIBRAL AND VERONIKA FAKTOROVÁ LANDSCAPE: THE WORD, TERM, AND CONCEPT

This introductory chapter deals with the concept of landscape in history and current thinking. The history of the word *landscape* (*landskip*, *landschaft*, and, in Czech *krajina*) has its roots in early medieval times, but the current usage is based on the Renaissance approach. At that time this word was used for the background of picture, more for a pictorial representation of an area of countryside than for the countryside itself. This chapter also deals with the modern use of the word landscape in the humanities and sciences, mainly geography. The last part of the chapter is focused on the differences between the word (and concept) landscape and words such as *nature*, *environment*, *place*, and *wilderness*.

ONDŘEJ DADEJÍK AND VLASTIMIL ZUSKA LANDSCAPE AS A MASK OF NATURE: THE AESTHETICS OF SUBVERSION VERSUS THE AESTHETICS OF CONFORMITY

This article considers the possibilities of the function and constitution of aesthetic value in the contemporary, ambivalent notion of *landscape*. It begins with a preliminary analysis of three key concepts central to current discussions – namely, *nature*, *landscape*, and *environment*. It presents one of the dominant models of contemporary ideas about the aesthetics of landscape – *the natural environmental model* – and in particular its ambition to accommodate both the true character of today's relationship between man and his habitat and our very aesthetic experience and understanding of it. Mainly, the essay points out the theoretical difficulties implied in this. In the conclusion, the article suggests the hidden ethical dimension of our possible relationship to our environment (that is, *nature-in-landscape*).

TEREZA HADRAVOVÁ

NATURE: THE MASK OF LANDSCAPE

This essay purports to discuss the conceptual turn to *environment* that is to replace an unstable concept of *landscape*. The turn, which has been proposed by several authors in the fields of environmental aesthetics and environmental history, has been criticized by Vlastimil Zuska and Ondřej Dadejík. They argue that the tension landscape bears in relation to nature is aesthetically productive, facilitating „the aesthetics of subversion,” which is contrasted to „the aesthetics of conformity” that is typically connected with the notion of *environment*. Hadravová argues that some of the authors who have subscribed to the conceptual turn to *environment* have nevertheless been sensitive to „the aesthetics of subversion.” She discusses in detail works by Malcolm Andrews and William Cronon and shows that both authors allow for an aesthetically framed play of un/masking the environment and thus for a variety of relations one can adopt to the place that environs them.

MARTIN KAPLICKÝ

JOSEF DURDÍK, OTAKAR HOSTINSKÝ, AND ALLEN CARLSON: ON THE BEAUTY OF LANDSCAPE AND NATURE

This chapter outlines the relation between the cognitive model of environmental aesthetics developed by Allen Carlson and Czech aesthetic Herbartism of the second half of the nineteenth century. In the first part of the chapter, Carlson’s environmental aesthetics are outlined, especially his criticism of the so-called object and landscape models of aesthetic appreciation of nature. It is shown that the proponents of these models are not clearly specified; nevertheless, their close relationship to formalistic aesthetic theory is suggested by Carlson. The second part of the chapter introduces the thoughts of two Czech formalistic-oriented Herbartians, Josef Durdík and Otakar Hostinský,

and shows that although Durdík could serve for Carlson as a typical proponent of the landscape model of the aesthetic appreciation of nature, Hostinský shares many ideas with Carlson himself.

JAN STANĚK

IS THERE A GRACEFUL LANDSCAPE?

This chapter considers the aesthetic category of grace in relation to the appreciation of natural landscape and tries to outline an answer to the following questions: Which parts / types of landscape most attract the appellation „graceful” and why, if we take into consideration the fact that grace is traditionally and often exclusively ascribed to man as an „animate” object in movement and gracefulness in nature, including that of animals, is deemed possible only through various kinds of personification of extra-human reality? Which parts / types of landscape justify a „technical” use of the term „graceful”?

KAREL STIBRAL

THE RELATIONSHIP BETWEEN LANDSCAPE AND ITS DEPICTION IN PICTURESQUE THEORY

This chapter deals with the differences between the perception and appreciation of landscape and the depiction of landscape in the visual arts. These differences in appreciation are one of the most frequent topics in current environmental aesthetics. But we find thinking about the difficulty of distinguishing between depiction of landscape (or nature and environment) and real landscape already in the era of picturesque theory. This chapter introduces and analyzes the different approaches to this topic in the works of the main thinkers of this period, from the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century, such as William Gilpin, Uvedale Price, Richard Payne Knight, and the landscape architect Humphry Repton. The latter also wrote about the differences between real nature, landscape painting,

and landscape gardening. This chapter seeks to show how complicated the relationship between nature and its depiction is, and how complex the thinking about this topic was two hundred years ago.

MARTIN TOMÁŠEK

THE CONTOURS OF THE MODERN CZECH LITERARY LANDSCAPE

This study explains how the concept of landscape was perceived by Josef Jungmann and how the concept of „literary landscape“ is defined by the author himself, and proceeds to explore early nineteenth-century production, including its most outstanding output: Polák's *Vznešenost přírody* (The Nobility of Nature) and *Cesta do Itálie* (Journey to Italy), the anonymous manuscripts *Rukopis královédvorský* a *Rukopis zelenohorský* (Manuscript of Dvůr Králové, Manuscript of Zelená Hora), Linda's *Záře nad pohanstvem* (The Blaze over Pagans), and Kollár's *Slávy dcera* (The Daughter of Sláva). A thematological analysis demonstrates that the pre-Romantic literary landscape meant a new quality in the representation of the exterior space different from descriptions of the environment (predominantly the natural environment) or from a simple addition of dominant landscape features, which preceded the landscape and which the landscape originated from. Whereas the latter was gradually surpassed by landscape, the environment has kept its place as the complementary counterpart of landscape. Environment and landscape as two distinctive representations of exterior space can be distinguished by the dominance of nature in the environment and the dominance of man in the landscape, with imperceptible transitions and subtle tensions in between the two that betray the sustained awareness that non-human nature can never be fully controlled by man.

VERONIKA FAKTOROVÁ
LANDSCAPE BETWEEN SCIENCE AND ART, AS WELL AS
UNIVERSAL AND NATIONAL CULTURE: REPRESENTATION
OF FINGAL'S CAVE

From the late eighteenth century, the attention of many scientists and artists was focused on the extraordinary geological formation of Fingal's Cave on the Scottish island of Staffa. The topic of Fingal's Cave can be found in many literary works, in the visual arts, and music. These artistic works produced a conventional representation of the place based on the Romantic mode. However, the fundamental Romantic attributes of this representation were also expressed in the field of science, for example, in geological works and travelogues. This study focuses on the relationship between science and the arts and observes how the representation of Fingal's Cave was established in the context of European and Czech culture of the late eighteenth and nineteenth century.

BIOGRAFIE AUTORŮ

Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D. (*1973) vystudoval estetiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Orientuje se především na dějiny a současnost pojmu estetické zkušenosti, a to jak v rámci kontinentální, tak v rámci anglo-americké tradice. Souvisejícími oblastmi jeho zájmu jsou současné reflexe povahy přírodního krásna, environmentální estetika a estetika krajiny. Působí na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a v Ústavu estetiky a dějin umění Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Mezi jeho publikace z poslední doby patří studie „Distance and Immersion: Phenomenological Aesthetics and the Question of a ‚Paradigm Shift‘“ (*AUC – Philosophica et Historica*, 2014), kolektivní monografie *Krása a zvíře. Studie o vztahu estetických a etických hodnot zvířat* (Dokořán, 2014, se spoluautory a spolueditory Martinem Kaplickým a Filipem Jarošem), kniha *Druhá příroda / Second Nature* (UMPRUM, 2015, společně s Pavlem Stercem, Janem Brožem a Janem Horčíkem) nebo kniha *Ťing-ťie: Poznámky k písňím ze světa lidí* (Karolinum, 2015, společně s Olgou Lomovou a Vlastimilem Zuskou).

Mgr. Veronika Faktorová, Ph.D. (* 1979) absolvovala obor český jazyk a literatura – historie na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a doktorské studium Dějiny novější české literatury na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, kde nyní působí. V publikovaných pracích se zabývá zvláště romantismem; naposledy přispěla kapitolou do knihy badatelského týmu Dalibora Turečka *České literární romantično* (Host, 2012). Publikovala monografii *Mezi poznáním a imaginací. Podoby obrozenského cestopisu* (Arsci, 2012) a spolu s D. Turečkem připravila výstavu Památníku národního písemnictví v Praze *KHM 1810-2010. Dvě století české kultury s Máchou* a k ní stejnojmenný katalog se studiemi.

Mgr. Tereza Hadravová, Ph.D. (*1980) vystudovala estetiku na Karlově univerzitě. Ve své dizertační práci se věnovala soudobým empirickým výzkumům estetického soudu. Zabývá se neuroestetikou

a psychologií estetického vnímání a zajímá ji rovněž filozofie filmu. Působila jako pozvaná editorka zvláštního čísla časopisu *Illuminace* věnovaného neuroestetice (2011) a jako výkonná editorka časopisu *dok.revue* (2014). Od roku 2006 pracuje jako editorka časopisu *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics*. Vydala několik studií a řadu recenzí v odborných časopisech (*Česká literatura, Estetika, Illuminace, Filosofický časopis*).

Mgr. Martin Kaplický, Ph.D. (*1976) vystudoval obor estetika na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a v roce 2009 zde obhájil dizertační práci s názvem *Multiplicita a jedinečnost: impulsy Whiteheadovy filosofie pro estetiku*. V současné době působí na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a v Ústavu estetiky a dějin umění Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Centrum jeho zájmu tvoří problematika charakteru estetické zkušenosti, environmentální estetika a problematika hodnocení a kritiky uměleckých děl. Je autorem řady studií, např. „Aesthetics in the Philosophy of Alfred North Whitehead“ (*Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 2011) nebo „John Dewey a problematika objektivit umělecké kritiky“ (*AUC – Philosophica et Historica*, 2012).

Mgr. Jan Staněk, Ph.D. (*1976) vystudoval Filozofickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně, obor estetika-filozofie (2002) a v roce 2006 zde obhájil dizertační práci s názvem *Dandysmus a Čechy: Karásek, Marten, Breisky*. Do sféry jeho odborných zájmů spadá vedle estetiky chování a otázek autostylizace rovněž literární *fin de siècle* a francouzská a anglická estetika a literatura 19. století. Vedle Ústavu estetiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích působí zároveň na Pedagogické fakultě téže univerzity. Je autorem řady studií, například „Hume and the Question of Good Manners“ (*Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 2009) či „Fučík a revoluční bohéma“ (Julek Fučík / věčně živý! Host, 2010), recenzí a dalších statí. V roce 2013 mu vyšla monografie *Diletantismus a umění života: od Montaigne k Bourgetovi* (Host).

doc. Mgr. Karel Stibral, Ph.D. (*1971) v současnosti přednáší na Ústavu estetiky a dějin umění Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, který od roku 2013 vede, a na Katedře environmentálních studií Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně. Vystudoval estetiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, postgraduální studium absolvoval na Katedře filosofie a dějin přírodních věd Přírodovědecké fakulty Univerzity Karlovy, kde také nějaký čas učil. Zabývá se především historií estetického postoje k přírodě v novověku, tématem estetiky v dílech biologů 19.–20. století a přesahy mezi současným uměním a biologií. Publikoval knihy *Proč je příroda krásná?* (Dokořán, 2005), *Darwin a estetika*. (Pavel Mervart, 2006), *Česká estetika ve středoevropském kontextu* (Dokořán, 2009, společně s Ondřejem Dadejím a Vlastimilem Zuskou), *John Ruskin a příroda* (Dokořán, 2011, společně s Bohuslavem Binkou a Nadou Johanisovou) a *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou* (Dokořán, 2012).

Mgr. Martin Tomášek, Ph.D. (*1969) vystudoval českou filologii a filozofii na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Nejprve působil jako středoškolský učitel na ostravském gymnáziu, roku 2001 nastoupil na Katedru české literatury Filozofické fakulty Ostravské univerzity, kde vyučuje především literaturu 19. století a didaktiku literatury. V roce 2004 zde absolvoval doktorské studium; práci *Labyrintem díla K. M. Čapka-Choda* vydal 2006 knižně. Inicioval a spoluorganizuje tzv. ostravská sympozia o prostoru v literatuře a výtvarném umění, z nichž dosud vzešly monografie *Město* (2011) a *Krajina* (2012), *Příroda vs. industriál* se připravuje. Na rok 2016 chystá vydání knihy *Krajiny tvořené slovy. K topologii české literatury 19. století* reflektující jeho několikaletý badatelský zájem o fenomén literární krajiny.

prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc. (*1951) je profesorem na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, kterou od roku 1994 do roku 2012 vedl. Odborně je zaměřen na filozofickou estetiku, zejména fenomenologickou, dále na filozofii procesu, filmovou teorii a teorii žánru. Postupně se věnoval tématům temporality estetického

prožitku, problému metafory, časové dimenze ontologie uměleckého díla a emocionality estetického prožitku. V současnosti se též věnuje otázkám spojeným s estetikou přírody a environmentální estetikou. Je autorem mnoha studií a knih, mezi něž patří např. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny* (Triton, 2001), *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film* (Karolinum, 2010). Mezi jeho poslední knihy patří *Rozprava o westernu* (Slovenský filmový ústav, 2014, společně s Peterem Michalovičem) a kniha *Ťing-tie: Poznámky k písním ze světa lidí* (Karolinum, 2015, společně s Ondřejem Dadejím a Olgou Lomovou).

Karel Stibral, Veronika Faktorová (eds.)
Krajina – maska přírody?
Studie k estetice krajiny a environmentu

Vydala Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích v edici
Episteme, Branišovská 31a, 370 05 České Budějovice

Obálku a grafickou úpravu navrhla Radka Folprechtová
Jazyková redaktorka Kateřina Vašková
Sazba Matouš Mihaliček
Grafická úprava přebalu Karel Stibral a Matouš Mihaliček
Na přebalu použito fotografie Petra Pokorného *Komáři*

Vydání 1., České Budějovice 2015

Vytiskla Nová tiskárna Pelhřimov, spol., s. r. o.
Kasíkovická 1787, 393 01 Pelhřimov
Náklad 450 ks

ISBN 978-80-7394-569-5

Publikace **Krajina – maska přírody?** zkoumá především estetický postoj ke krajině. Tento pojem byl historicky zatížen spojením s výtvarným uměním, a proto je v současnosti často odsouván stranou či nahrazován pojmem environment. Jednotlivé kapitoly, jejichž autory jsou badatelé z oblasti estetiky a literární vědy, se pokouší obhájit jeho opodstatněnost v některých kontextech, či ho naopak problematizovat z nových úhlů pohledu. Některé texty se též zabývají historií jeho použití ve světovém i českém kontextu. Celek knihy doplňuje obrazová příloha vzniklá na pomezí umělecké a vědecké spolupráce vycházející z přírodovědeckého výzkumu konkrétní krajiny Bezdězská.

Na přebalu použito fotografie Petra Pokorného *Komáři*

ISBN 978-80-7394-569-5



9 788073 945695 >