

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra Sociální a kulturní ekologie



Bc. Martin Kubena

## **Mlčeti zlato, mluví stříbro?**

**Environmentálně estetická analýza vybraných  
dokumentárních snímků**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Mašek

© 2024 UK v Praze



### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracoval samostatně pod vedením vedoucího diplomové práce a s použitím odborné literatury a dalších informačních zdrojů, které jsou citovány v práci a uvedeny v seznamu použitých zdrojů na konci práce. Jako autor uvedené diplomové práce dále prohlašuji, že jsem v souvislosti s jejím vytvořením neporušil autorská práva třetích osob.

V Praze dne 2024

Martin Kubena

## **Poděkování**

Některé myšlenky není možné sdělit, a přesto existují. Tímto děkuji zejména Mgr. Tomáši Maškovi za hodnotné a přínosné rady, bez kterých by tento text nemohl nikdy spatřit světlo světa. Velké díky patří také mé partnerce, Andree, mému kocourovi, Jupiterovi, a široké i úzké rodině, stejně jako všem, kteří mi pomohli směřovat ke zdárnému konci.

## **Abstrakt**

V této diplomové práci jsou analyzovány a porovnány vybrané dokumentární filmy, „Samsara“ a „Po nás přijde potopa?“, které se liší zejména ve způsobu tematizace a konstruování přírody. Analýza je činěna pomocí dominantních environmentálně estetických konceptů – estetiky zapojení a kognitivní estetiky.

Za pomoci hloubkové sémiotické analýzy je zkoumáno, jak jsou motivy přírody prezentovány v těchto odlišných žánrech dokumentárního filmu, jaké filmové postupy a techniky jsou k tomu využity a jak tento výběr ovlivňuje vnímání a hodnocení zobrazované přírody. Co činí tuto práci ojedinělou, je spojení mezi filmovým uměním a environmentální estetikou. Porozumění tomu, jakým způsobem určité žánrově konvenční filmy zobrazují přírodu, může v konečném důsledku přispět k lepšímu pochopení vztahu člověka k přírodě.

Analýza ukázala, že vyobrazení estetické hodnoty přírody je v obou dokumentech odlišné, přičemž „Samsara“ prezentuje přírodu v souladu s estetikou zapojení, zatímco film „Po nás přijde potopa?“ je spíše indiferentní k vytyčeným environmentálně estetickým teoriím. Veškerá další zjištění se nacházejí v Analytické části dokumentu.

## **Klíčová slova**

Film, dokument, estetika, oceňování, environment, příroda, kultura, umění, citlivost, znalost, zapojení, Samsara, Before the Flood

## **Abstract**

This master's thesis analyses and compares selected documentary films, "Samsara" and "Before the Flood" which differ mainly in the way of thematization and construction of nature. The analysis is done using the dominant environmental aesthetic concepts – aesthetic engagement and cognitive aesthetics.

With the help of an in-depth semiotic analysis, it is examined how the motifs of nature are presented in these different genres of documentary film, what film techniques and techniques are used for this and how this selection influences the perception and evaluation of the depicted nature. What makes this work unique is the connection between film art and environmental aesthetics. Ultimately, understanding how certain genre-conventional films depict nature can contribute to a better understanding of people's relationship with nature.

Analysis has shown that the depiction of the aesthetic value of nature is different in both documents, with "Samsara" presenting nature in accordance with the aesthetic engagement, while "Before the Flood" is rather indifferent to the set environmental aesthetic theories. All other findings are found in the Analytical part of the document.

## **Keywords**

Film, documentary, aesthetics, appreciation, environment, nature, culture, art, sensitivity, knowledge, engagement, Samsara, Before the Flood

# Obsah

Úvod.....	11
<b>1 CÍL PRÁCE, VÝZKUMNÉ OTÁZKY, HYPOTÉZY, POZICIONALITA.....</b>	<b>15</b>
<b>2 ENVIRONMENTÁLNÍ ESTETIKA .....</b>	<b>16</b>
2.1 ESTETICKÉ HODNOCENÍ PŘÍRODY.....	17
2.2 KOGNITIVISTÉ.....	17
2.2.1 PŘÍRODNÍ ENVIRONMENT .....	18
2.2.2 NEZAINTERESOVANOST .....	18
2.2.3 CARLSONŮV PŘÍSTUP .....	19
2.2.4 CARLSONOVY POŽADAVKY ENVIRONEMNTALISMU.....	20
2.2.5 DOPLŇKY KOGNITIVNÍ ESTETIKY .....	23
2.3 NEKOGNITIVISTÉ .....	24
2.3.1 ZKUŠENOST JAKO PRIMÁRNÍ STIMUL.....	25
2.3.2 ESTETICKÉ POLE .....	25
2.3.3 ESTETICKÁ CITLIVOST.....	27
2.3.4 ENVIRONMENTÁLNÍ CITLIVOST .....	28
2.3.5 ESTETICKÉ ZAPOJENÍ .....	29
2.3.6 ODLIŠNÉ POROZUMĚNÍ PŘÍRODĚ .....	29
2.4 POKUSY O SYNTÉZU .....	30
2.5 POZITIVNÍ A NEGATIVNÍ ESTETIKA .....	31
2.6 IMAGINACE, NEKONEČNOST A VZNEŠENOST.....	33
2.7 VÝZNAM A POTENCIÁL ENVIRONMENTÁLNÍ ESTETIKY .....	35
<b>3 UMĚNÍ FILMU .....</b>	<b>38</b>
3.1 FILM JAKO UMĚNÍ .....	38
3.1.1 MASOVÉ UMĚNÍ .....	38
3.1.2 HODNOTA UMĚNÍ .....	39
3.2 FILM JAKO ZRCADLO.....	40

3.3	PROČ ČÍST FILM? .....	41
3.4	FORMA FILMU .....	41
3.4.1	VYPRÁVĚNÍ JAKO FORMÁLNÍ SYSTÉM .....	41
3.5	STYL FILMU .....	42
3.5.1	MIZANSCÉNA .....	42
3.5.2	KAMERA .....	42
3.5.3	STRÍH .....	43
3.5.4	ZVUK .....	43
3.6	DOKUMENTÁRNÍ FILMY .....	44
3.6.1	CO DOKUMENTY ZOBRAZUJÍ .....	44
3.6.2	JAK DOKUMENTY REPREZENTUJÍ SVĚT .....	45
<b>4</b>	<b>METODOLOGICKÁ ČÁST .....</b>	<b>47</b>
4.1	ŽÁNROVÉ ZAŘAZENÍ VYBRANÝCH FILMŮ .....	47
4.1.1	SAMSARA .....	48
4.1.2	BEFORE THE FLOOD .....	49
4.2	METODA VÝZKUMU .....	50
4.2.1	SÉMOTICKÁ ANALÝZA .....	50
4.3	SHRnutí ENVIRONMENTÁLNĚ ESTETICKÝCH VÝCHODISEK .....	52
4.3.1	SLEDOVANÉ KATEGORIE VE VÝZKUMU .....	53
<b>5</b>	<b>ANALYTICKÁ ČÁST.....</b>	<b>55</b>
5.1	ANALÝZA FILMU „SAMSARA“ .....	55
5.1.1	CO „SAMSARA“ ZOBRAZUJE .....	55
5.1.2	JAK „SAMSARA“ ZOBRAZUJE .....	57
5.1.3	ČÍM JSOU LIDÉ V „SAMSARĚ“ OBKLOPENI.....	60
5.1.4	ANALÝZA FILMU „SAMSARA“ .....	62
5.1.5	VÝSLEDKY ANALÝZY FILMU „SAMSARA“ .....	69
5.2	BEFORE THE FLOOD .....	70
5.2.1	SYŽET FILMU .....	70



5.2.2	KONSTRUKCE FILMU „BEFORE THE FLOOD“ .....	72
5.2.3	ČÍM JSOU LIDÉ VE FILMU „BEFORE THE FLOOD“ OBKLOPENI .....	75
5.2.4	ANALÝZA FILMU „BEFORE THE FLOOD“ .....	80
5.2.5	VÝSLEDKY ANALÝZY FILMU „BEFORE THE FLOOD“ .....	88
<b>ZÁVĚR.....</b>		<b>90</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....</b>		<b>92</b>
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....		92
SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ .....		99
SEZNAM ANALYZOVANÝCH FILMŮ .....		99
SEZNAM ZMIŇOVANÝCH FILMŮ .....		99
<b>PŘÍLOHY .....</b>		<b>100</b>

## **Seznam obrázků**

Obrázek 1: Vyobrazení kontrastu slumu v popředí a mrakodrapů v pozadí .....	56
Obrázek 2: Ostrým kontrastem k metropoli je obrázek této společnosti .....	56
Obrázek 3: Opuštěná skalní obydlí .....	58
Obrázek 4: Podobně vzhlízející domy .....	58
Obrázek 5: Kába a muslimové kroužící kolem ní .....	60
Obrázek 6: Pitoreskní krajina Samsary .....	62
Obrázek 7: Uchvacující vodopády s okolní vegetací .....	63
Obrázek 8: Skalní útvary jako umění se svými křivkami, barvami a tvary .....	66
Obrázek 9: Krajina jako umělecké dílo .....	77
Obrázek 10: Chvilí poté krajina s ropnými vrty .....	77
Obrázek 11: Mapa je reprezentací skutečnosti .....	81
Obrázek 12: Hořící prales – Komentář: Nemůžete tu nic vidět! .....	83
Obrázek 13: Příroda je vyobrazena uměleckým způsobem .....	85
Obrázek 14: Ekologická hodnota převažuje nad estetickou .....	85

## **Seznam tabulek**

Tabulka 1: Oddělení estetiky zapojení a kognitivní estetiky .....	54
---	----

## **Seznam příloh**

Příloha 1: Projekt diplomové práce .....	100
--	-----

## Úvod

Jako malý kluk jsem rád sledoval babičku, jak s pomocí různých nástrojů obdělává zahradu. Tu rozhrábla záhon, udělala jamky, do kterých zasadila semínka, tam zkrátila větev meruňky, ustříhla květy kopretin, drátkem přichytila k tyči hrušeň nebo se zbavovala houževnatého plevelu. S oblibou jsem její skoro až rituální počínání pozoroval. Připomínalo mi nějaký posvátný obřad se samotnou zemí. Její počínání se jevilo jako kouzlení a její kouzlení přinášelo nejen chutné ovoce, ale i na pohled krásné květiny. V létě zahrada připomínala obrazy dávných dob. Ve městě se s takovou džunglí těžko setkáme. Kolem hlavy mi bzučel hmyz, cítil jsem nespočet vůní a každý plod měl jinou chuť. Ale nejvíc ze všeho jsem byl fascinován oněmi tvary rostlin a stromů, jejich detaily, záhyby větví a kůry, žilami listů a květy věčně lákajícími opylovače. Dohromady to tvořilo úžasnou podívanou, kterou babička dokázala utvořit vlastníma rukama.

Teď, když jsem starší, tak se babička stará o zahradu stále stejným způsobem, ale ono kouzlo se kamsi vytratilo. Vím totiž, že nejde o žádné čáry, ale o důmyslnou logiku. Hlavou mi proběhne, kolik jsem toho neznal. Vše má svůj důvod a jasný smysl. Babiččina zahrádka je jen jehla na planetě Zemi. Nyní toho vím víc a vím také, že babička není žádná čarodějka, ale pouze někdo, kdo oněm přírodním procesům rozumí nebo je alespoň využívá ve svůj prospěch. Isidin závoj byl částečně odkryt a s ním přišlo poznání. Ale s ním přišlo také jakési znužení. Vždyť ze života mi tak zmizela další záhada, další pohádka, dalo by se říci, další hra, jejíž místo vystřídala racionalita se svou nezpochybnitelností. Jedny dveře se uzavřely, ovšem jiné se otevřely.

V dnešní době, kdy se otázky týkající se životního prostředí a udržitelnosti stávají stále naléhavějšími, nabízí filmové umění prostor pro reflexi a zkoumání těchto témat prostřednictvím estetického vyjádření. Environmentální estetika například řeší, jakým způsobem esteticky oceňujeme své okolí. Ptá se, proč upřednostňujeme jeden typ krajiny nad druhými nebo jakým způsobem do našeho procesu oceňování vstupují kognitivní znalosti. Jsou to právě její dva proudy (větve) – kognitivní estetika a estetika zapojení<sup>1</sup> – o kterých v této práci bude

---

<sup>1</sup> Jelikož spisy Arnalda Berleanta nebyly nikdy přeloženy do češtiny, neexistuje žádný dogmatický úzus, co je správně. Pro potřeby této diplomové práce byl použit překlad od mého vedoucího práce, který zní „estetika zapojení“ (z angl. aesthetic engagement). Označení, domníváme se, vhodně vystihuje podstatu daného pojmu.

pojednáno skrze environmentálně estetickou analýzu dvou dokumentárních filmů. Zatímco kognitivní estetika přisuzuje vědeckým znalostem při estetickém oceňování klíčovou roli, estetika zapojení se pokouší zážitek více subjektivizovat pomocí multismyslového zapojení. Právě skrze tyto dvě roviny budou analyzovány dva dokumentární filmy. „Samsara“ je zástupce poetických dokumentů, ve kterém nezazní jediné slovo, a film „Po nás přijde potopa?“<sup>2</sup>, zástupce výkladových dokumentů, který je naopak pomocí informativní logiky vystavěn. Každý z filmů tedy prezentuje realitu jiným způsobem, skoro jako je možné rozumět výše zmiňované zahradě.

Hlavním cílem této diplomové práce je, zjistit, jaké je vyobrazení estetické hodnoty přírody v obou dokumentech. Předpokládám přitom, že estetická hodnota přírody je v dokumentárních filmech prezentována rozdílnými způsoby. Zároveň se domnívám, že kognitivní a nekognitivní přístupy k environmentální estetice mají vliv na způsob, jakým jsou dokumentární filmy diváky vnímány a hodnoceny. Skoro se až zdá, že „Samsara“, filmová lyrická báseň, by měla diváka aktivně vybízet k tvůrčí interpretaci asociací, jindy dokonce ke snění, a to prostřednictvím pestrých vizuálních obrazů a rytmického hudebního doprovodu. Naopak snímek „Before the Flood“ (zkráceně „BFT“), jakoby filmová detektivka, která se opírá o vědecké poznatky a didaktický přístup k problematice klimatických změn, bude diváka dost možná pomocí vědeckých znalostí učit a přiblíží mu prostředí, jež lze ocenit především pomocí ekologických znalostí. Práce dále prozkoumává, jak se estetické hodnocení mění v závislosti k různým filmovým přístupům a jak tento výběr ovlivňuje naše vnímání zobrazované přírody. Co činí tuto práci ojedinělou, je spojení mezi filmovým uměním a environmentální estetikou. Díky tomu může sloužit jako inspirace pro další výzkum v oblasti filmové estetiky a environmentálních otázek.

Práce je rozčleněna do několika hlavních částí. Prvně je sdělen cíl práce, výzkumné otázky a hypotézy, které lépe objasňují vrstvení textu. Následuje teoretické ukotvení v podobě environmentální estetiky, kde jsou popsány obě dominantní teorie, které jsou doplněny o nezbytné koncepty, jež jsou potřebné pro budoucí analytickou část. Poté, co jsou s nimi čtenáři sblíženi, práce se věnuje

---

<sup>2</sup> Překlad vychází z anglického originálu „Before the Flood“. V práci je používán zejména název originální, protože je kratší, ale také vhodnější pro tvoření zkratky.

povaze samotnému umění. Jelikož jsou oba filmy uměním par excellence, a divák při jejich percepci zažívá něco zcela ojedinělého, mám za to, že takový oddíl může zodpovědět otázku, proč se analýzou filmů vůbec zabývat. Posléze je čtenářům přiblížena filmová forma, filmové styly a konečně i dokumentární tvorba. Na základě toho bude možné dokumenty zařadit do žánrové konvence, což je nutné z hlediska jejich analýzy. V metodologické části je popsána sémiotická analýza, vybraná metoda analýzy. Dále jsou shrnuty poznatky koncepcí environmentální estetiky do deseti kategorií a objasněny kroky samotné analýzy, která je obsahem poslední části. Tyto postupy umožňují především interpretaci jak vizuálních, tak narativních prvků filmu. Analýza je činěna pro každý film zvlášť. Na závěr práce jsou shrnuty výsledky analýz a porovnání obou filmů, které ukazují jejich odlišné přístupy k prezentaci přírody a environmentálních témat.

Teoretická část diplomové práce je vystavěna na základě četby řady odborných knih, článků estetiků a filozofů. Jelikož je environmentální estetika již delší dobu ustanovený směr estetiky, existuje celá řada autorů, autorek, knih a článků, které se zdají k práci být relevantními. Mezi dva hlavní autory lze zařadit Allena Carlsona a Arnolda Berleanta, kteří každý k estetickému oceňování přistupují jiným způsobem. Jde právě o postavení znalostí při estetickém soudu, které je velice často problematizováno. K tomuto tématu se vyjadřuje řada dalších. Například Yuriko Saito, Yan Li, Stana Godlovitche nebo Emily Brady se podílejí na tom, kam se současná podoba environmentální estetiky vyvíjí.

Současný stav bádání v oblasti estetiky a filmové vědy je velmi rozmanitý a dynamický. Existuje široká škála odborné literatury, absolventských prací a diskuzí týkajících se estetických aspektů filmu. České texty s tématem environmentální estetiky jsou spíše shrnující. Uvést mohu například diplomovou práci zabývající se estetikou Arnolda Berleanta od Lahovské (2012) nebo bakalářskou práci věnující se oceňování přírody z hlediska současné environmentální estetiky od Čechové (2015). Tématem, jak může výtvarné umění vést k environmentální senzitivě, se zabýval ve své absolventské práci Vaněk (2013). Za hodnotné dílo spatřuji i dizertační práci Ondřeje Dadejíka (2008), ve které se věnuje konci umění a znovuzrození přírodní krásy. Ačkoli existují práce zabývající se analýzou filmů nebo environmentální estetikou jako takovou, tato práce přináší nový pohled spojující obě oblasti. Tím se snaží přispět k rozšíření poznatků o estetickém

vyjádření přírody ve filmovém umění a obohatit diskuzi o estetických hodnotách vztahujících se k ekologickým tématům.

Pro analýzu filmové estetiky a interpretaci vizuálních prvků ve zkoumaných dokumentárních filmech, bylo čerpáno z rozličných pramenů. Konkrétně se jedná o publikace „Jak číst film“ od Jamese Monaca, „Umění filmu“ od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové a „Úvod do dokumentárního filmu“ od Billa Nicholse. Jedná se o dobře známé autory, jejichž výběr byl činěn s ohledem na odbornost a rozsah.

Motivace pro výběr práce pramení z mého dlouhodobého zájmu o vztah člověka k přírodě. Vždy jsem byl fascinován krásou přírody a jejími mnohými podobami. Tato fascinace mě vedla k zamyšlení nad tím, jak estetika a umění mohou přispět k jejímu hlubšímu porozumění a ocenění. Druhým podnětem byla záliba ve filmové tvorbě. Dokumentární filmy mají silný vliv na veřejné vnímání a mohou inspirovat k akci. Zajímalo mě, jak filmy mohou formovat naše vnímání estetické hodnoty přírody. Doufám, že moje práce přispěje k rozvoji environmentální estetiky a filmové vědy a poskytne nové perspektivy pro další výzkum v této oblasti.

# 1 Cíl práce, výzkumné otázky, hypotézy, pozicionalita

Diplomové práce jsou, domnívám se, v podstatě tvůrčím dílem podobně jako filmy. Je tomu jednoduše proto, že něco předkládají, přičemž autoři měli celou paletu možností, jak toho mohli dosáhnout. Výzkum by s největší pravděpodobností vypadal odlišně, kdyby byla zvolena odlišná literatura. Stejně tak by tomu bylo v případě cíle práce nebo výzkumných otázek. V práci je kladen důraz na objektivní a kritický přístup k analýze, přičemž se autor snaží vyvarovat subjektivních interpretací. Přesto je třeba přiznat si jistou míru situovanosti a pozicionality. (Novotná, Špaček, Šťovíčková Jantulová, 2019)

Nyní, aby čtenář netápal ve změní textu, je zapotřebí sdělit cíl práce a výzkumné otázky, kterým se de facto text podřizuje. Jelikož budou analyzovány dva dokumentární filmy, jako hlavní cíl práce se nabízí – zjistit, jaké je jejich vyobrazení estetické hodnoty přírody. Výzkum je také veden několika výzkumnými otázkami. Především, jakým způsobem oba dokumenty přírodní prostředí zobrazují, jaký vliv mají kognitivní znalosti na vnímání vyobrazeného přírodního prostředí a jak se liší přístup poetického dokumentu od toho výkladového v kontextu environmentální estetiky.

Vícero autorů zmiňuje důležitost tvorby hypotéz. Hendl (2023) píše, že v průběhu výzkumu vznikají jak výzkumné otázky, tak hypotézy, včetně nových rozhodnutí. Výzkumník v průběhu výzkumu data analyzuje a interpretuje induktivně, a proto práce získává podobu kontura po kontuře, než že by věděl, kam přesně směřuje. Hlavní otázkou, jinak řečeno, je – zda vyobrazení estetické hodnoty přírody dokumentů je v souladu, v rozporu či indiferentní k environmentálně estetickým teoriím. Na základě toho lze přijmout dvě hypotézy, kterými jsou – film „Before the flood“ bude zobrazovat přírodní prostředí prizmatem kognitivní estetiky, zatímco film „Samsara“ tak bude činit pomocí tezí estetiky zapojení.

## 2 Environmentální estetika

Ze všeho nejdřív je třeba pokusit se objasnit, co je to environmentální estetika a co je vůbec jejím zájmem zkoumání, neboť na jejích teoretických konceptech tato práce spočívá. Pro přiblížení samotné environmentální estetiky bude nejlepší začít jejím vývojem.

Environmentální estetika se ustavuje ve druhé polovině předchozího století, a to zejména ze dvou podstatných důvodů. Za prvé, ve zmíněném období se umění začíná problematizovat. Teoretické koncepty jsou nejen teoretiky, ale i samotnými umělci zpochybňovány. Společně s rozvojem masmédií jsou diskutovány manipulativní a ideologické aspekty umělecké tvorby. Umění se přizpůsobuje průměrným konzumentům, stává se jednodušším, ustanovuje se popkultura. Na opačném konci spektra jsou přítomni umělci, kteří odmítají tvořit. Mluvit tak o konci či smrti umění, které se ocitlo na konci vnitřní vývojové logiky, není ve výsledku něco neobvyklého. (Dadejík, 2010)

Za druhé, příroda byla dřívější estetikou odsunuta na okraj zájmu, přičemž primárním zájmem zůstávalo umění a jeho estetická funkce. Až s otřesem základních hodnot dochází ke změnám zaměření a začínají se řešit i upozaděná témata jako je i hodnocení přírodního prostředí. (Pařízková, 2010) Při vývoji se ukázalo, že nástroje estetiky nereflektují nová paradigmatata, která postupně jak v praxi, tak v teorii krystalizovala. Proto bylo třeba tyto zastaralé nástroje obnovit, reformovat, adaptovat je na dobu novou. Ohnisko zájmu se přesouvá na přírodní a kulturní environment a, „...*spojuje svou existenci s úsilím rehabilitovat tuto oblast estetická vůči významnému postavení estetická uměleckého.*“ (Dadejík, 2010, s. 375)

Ohniskem estetiky je jednak estetická hodnota umění, jednak estetická hodnota přírody. Dadejík (2010, s. 381) vystihuje ono rozdělení v následujících několika větách: „*Pokud nemůžeme omezit pojem krásy pouze na umění nebo pouze na přírodu, zdá se, že máme jen dvě možnosti: buď umění odvozuje, ať už pomocí nápodoby, exprese či exemplifikace, své estetické hodnoty z mimoumělecké oblasti, tedy i z oblasti přírody, anebo je příroda pouhým projekčním plátnem kulturně, v našem případě uměním, determinované schopnosti rozlišovat určité estetické*



*kvality, a její veškerý estetický půvab tak parazituje na naší zkušenosti se světem umění.“*

Sdělení výše se dá považovat za jeden z hlavních problémů současné estetiky. Cílem uvedeného příkladu byl nicméně pokus o ilustraci šíře záběru estetiky jako takové, která se soudobě neomezuje jen na oblast umění, ale jak bylo patrné, zaobírá se i přírodou, respektive přírodním environmentem.

Pokud by předchozí odstavce měly být shrnuty do jasného a stručného sdělení, čím se environmentální estetiky zabývá, pak jsou to situace onoho estetického oceňování přírody.

## **2.1 Estetické hodnocení přírody**

Ptáme-li se, co to znamená esteticky přírodu oceňovat, pak nás taková otázka odkazuje jednak k objektu, který bychom měli oceňovat, a jednak k typu oceňování. Odpověď je nasnadě. Objektem je příroda a oceňování je estetické. Problémem však je, že uvnitř environmentální estetiky existuje celá řada pohledů na to, co je tím objektem myšleno a zejména pak, jak esteticky takový objekt ocenit. (Budd, 2010)

Uvnitř environmentální estetiky, pokud ji budeme považovat za ohraničený podobor, je na první pohled zřejmý rozkol v přístupu k estetickému hodnocení přírody, kde jsou dva zásadní postoje, které by se daly rozlišit na kognitivní a nekognitivní. (Bakošová, 2015)

## **2.2 Kognitivisté**

Pro kognitivisty<sup>3</sup> je příznačné, že znalosti přírodních věd jsou základním předpokladem hlubšího estetického ocenění. Označení kognitivistů jako jedné homogenní skupiny je čistě zjednodušující. Je třeba podotknout, že i mezi takovými autory je značná heterogenita. Seznam teoretiků, kteří nějakým způsobem přispěli, rovněž není vyčerpávající. Domnívám se však, že jsou zohledněny a rozvinuty hlavní teze, stejně jako nedostatky. (Bakošová, 2015)

Jelikož při analýze filmů bude zohledňována pouze dominantní teorie, budou zde shrnuty především myšlenky předního kognitivního estetika, Allena Carlsona, které

---

<sup>3</sup> označení pro skupinu autorů zastávající kognitivní postoj k estetickému hodnocení přírody

budou doplněny o postřehy ostatních.

Podkapitoly jsou řazeny tak, že prvně osvětlují důležité koncepty, které jsou pro práci stěžejní, následně přibližují Carlsonův přístup oceňování přírody jako přírody a jeho požadavky environmentalismu. Na konci jsou uvedeny vytýkané nedostatky a kritika; z důvodu lepšího pochopení tématu a demonstrace nejednotnosti kognitivní estetiky.

### **2.2.1 Přírodní environment**

Carlson se, společně i s jinými estetiky, snaží vyhýbat používání slov ‚krajina‘ nebo ‚příroda‘ při estetickém soudu z reduktivních důvodů. Je-li myšlena příroda, může se stát, že o ní přemýšlíme jako o objektu. Je-li používán pojem krajina, často sklouzáváme k tomu, že si představujeme scenérii. A z toho důvodu používá pojem přírodní environment, čímž má na mysli prostředí, kterého jsme součástí. Všimneme-li si, že environment existuje, hrozí, že bude nahlížen jako objekt nebo jako scéna. Nejčastěji se environment zjevuje ve chvílích, když začne mizet či je poškozován. V takových chvílích je člověk vytrháván ze svých zvyků. (Pařízková, 2015; Carlson, 2010a) Zkráceně se dá říci, že pojem přírodní environment upřednostňují esteticí z toho důvodu, že pojmy krajina a příroda jsou kulturně a historicky zatížené. (Pařízková, 2015)

### **2.2.2 Nezainteresovanost**

Pro kognitivní estetiku je třeba jistá míra nezainteresovanosti a distance, protože v ní tkví základ estetického prožitku, kdy naše smysly porovnávají odlišné a my jsme pak schopni vynášet estetické soudy. (Pařízková, 2015)

Nezainteresovanost lze označit jako způsob nahlížení na objekty bez optiky utilitárního využití, kdy bychom měli pozorovat samotnou existenci určitých objektů. (Pařízková, 2015) Nezainteresovanost, která původně vychází z náboženství, kdy se ztrácíme v objektu, navrhnul Kant, abychom směli pomocí vědeckých pojmů zakoušet univerzalitu, učinit vztah mezi subjektivním úsudkem a objektem. (Berleant, 2015) Kontaktní smysly totiž neumožňují reflexi, a proto je někdy třeba jistá míra nezainteresovanosti. (Pařízková, 2015)

Opakem nezainteresovanosti je angažovanost, kterou Berleant označuje jako multismyslový prožitek. Na konceptu nezainteresovanosti se mu nelíbí, že jej

vytrhuje z kontinuity, působí jeho předistancování a nedá se využít pro svět každodenních činností. (Pařízková, 2015)

### 2.2.3 Carlsonův přístup

Jedním z nejznámějších obhájců kognitivní estetiky je Allen Carlson. Ten vychází z toho, že při oceňování přírody je třeba znát zákonitosti přírody stejně jako u estetického oceňování umění je třeba znát celou řadu kontextuálních informací, abychom jej správně mohli ocenit. (Pařízková, 2015)

Hepburn rozlišuje jednoduché a vážné estetické hodnocení přírody, kdy vážnějšího ohodnocení lze dosáhnout pomocí myšlenek a představ – od těch jednodušších, přes složitější až po ty zcela abstraktní. Přičemž stejně jako Carlson paralelu spatřuje s uměním, kdy jej můžu lépe ocenit, mám-li o něm více relevantních znalostí. (Hepburn, 2001)

Ač je zde zřejmá paralela, Carlson striktně přírodu a umění odděluje. Dílo je většinou jasně ohraničený objekt – nachází se v rámu, na podstavci, jevišti, plátnu – a typické pro něj je, že vzniklo úmyslně nějakým autorem. Oproti tomu příroda autora nemá, stejně jako není jasně ohraničená. A právě z uvedených důvodů, by se měl přírodní environment oceňovat jinak, než jakým způsobem oceňujeme umělecké dílo. (Carlson, 2010a) Stejného názoru je i Malcolm Budd, který tvrdí, že je třeba oceňovat přírodní objekty jako přírodní. Tedy, těší-li mě květ svými barvami, nejedná se o estetické oceňování přírody, nýbrž o oceňování umělecké, vzešlé z oceňování umění, které je odlišné. „*Proto tedy výsledná zkušenost diváka, který vůči přírodě zaujímá postoj, jenž by byl náležitý vůči uměleckému dílu, a pohlíží na ně, jako by byla takovým dílem, nebude estetickým oceňováním přírody, ačkoli bude estetická a zaměřená na přírodu.*“ (Budd, 2010, s. 398)

Na otázku, jak takové oceňování činit, lze odpovědět následovně. Pomocí environmentálního modelu, který přírodu oceňuje jako přírodu, kdy, „...*příroda je environmentem, a tedy prostředím, v rámci kterého existujeme a které obvykle zakoušíme naším plným rozsahem smyslů jako naše nenápadné pozadí. Aby však naše zkušenost byla estetickou, je vyžadováno, aby nenápadné pozadí bylo zakoušeno jako nápadné popředí. Výsledkem je zkušenost ‚kvetoucí, bzující změti‘, která musí být, má-li být oceňována, zjemněna znalostmi, které jsme o takto zakoušeném environmentu zjistili. Naše znalosti povahy jednotlivých environmentů*

*poskytují příslušné hranice oceňování, specifická ohniska estetické významnosti a relevantní akty aspektace pro daný typ environmentu. Máme tedy model, který nám poskytuje odpovědi na otázky, co a jak máme hodnotit vzhledem k přírodnímu environmentu, a to s ohledem na povahu tohoto environmentu.*“ (Carlson, 2010a, s. 395)

V přírodním environmentu přitom nelze oceňovat vždy vše; „...v našem estetickém oceňování přírody musejí existovat, stejně jako existují v našem oceňování umění, omezení a zdůraznění. Bez takových omezení a zdůraznění by naše zakoušení přírodního environmentu bylo pouhou ‚směsicí tělesných vjemů‘ bez jakéhokoli významu či významnosti.“ (Carlson, 2010a, s. 393) Právě objektivní vědecké znalosti a obecné znalosti (z angl. common knowledge) jsou těmito omezeními, které formují náš estetický zážitek. Zatímco jsou znalosti omezeními, mohou být také příležitostmi, neb lidé mohou při zakoušení přírody využívat rozdílnou úroveň znalostí, přičemž platí; „...čím je toto porozumění širší, tím více materiálů k proměně osobní estetické zkušenosti přírody je k dispozici.“ (Budd, 2010, s. 409)

Oceňování přírody jako přírody zároveň vyžaduje vyvarování se paradigmatické klasické přírodní estetiky, které jsme ze způsobu nazírání umění přenesli do současného nazírání přírody. Jsou jimi jednak objektový model, kdy vyjímáme ať už skutečně či jen kontemplativně přírodní objekty z jejich environmentu, čímž opomíjíme jejich organickou jednotu s tímto environmentem, a jednak krajinový model, kdy v krajině vyhledáváme kvality tradičně významné v krajinomalbě jako jsou barvy, křivky a tvary a opomíjíme tak etické aspekty, redukuje environment na objekt či scénu, oddělujeme jednotlivé prvky od sebe nebo upřednostňujeme jeden typ krajiny nad druhým. (Carlson, 2010a)

#### **2.2.4 Carlsonovy požadavky environemntalismu**

Že uvedený přístup není jen suchopárným teoretizováním, ale důležitým nástrojem, je zřejmé při tvorbě a provádění politiky ochrany životního prostředí. Již od 18. století byly estetické hodnoty pomocí vědy a umění přednášeny společnosti, čímž došlo k posílení ekologických hodnot při estetickém hodnocení. Dle Carlsona (2010b) se však dopouštíme řady chyb, které způsobuje stále v našem myšlení přítomná tradiční estetika. Jsou to zejména dva proudy, které Carlson kritizuje.

Prvním je pitoreskno, které se stalo zásadním modelem hodnocení přírody. Příroda je často zakoušena jako scenerie, kterou porovnáváme s nějakými ideály. Pitoreskno de facto diktovalo a diktuje, jakým způsobem přírodu zakoušet. Kocháme se výhledy z rozhleden, posíláme si pohledy s kýčovitými obrázky, prohlížíme si brožury, abychom navštívili nejatraktivnější místa, která jsou označována jako ta nejlepší, nejkrásnější, nejnavštěvovanější, zkrátka místa, která mají vše, co by měla mít. (Carlson, 2010b)

Druhým proudem, který se promítá do současného hodnocení přírodního prostředí je formalismus. Formalismus je teorie v umění, která se týká přírody. Tedy, jak se dílo tvoří skloubením křivek, barev a tvarů. Právě to jsou ty vlastnosti, které často v přírodě vyhledáváme a které hodnotíme. Navštěvujeme proto často místa, kde přírodniny tvoří kontrasty. Není poté náhodou, že spousta rezervací a parků je výsledkem tohoto myšlenkového procesu. (Tamtéž)

Tážete-li se, v čem je onen problém, pak v ničem jiném než, že by estetické hodnoty měly být stejně důležité, ne-li méně důležitější než ty environmentální. Proč? Allen Carlson důvody rozvádí v pětibodové kritice selhání tradiční přírodní estetiky. Jsou jimi: antropocentrismus, posedlost scenerií, povrchnost a jednoduchost, subjektivita a morální prázdnota. Níže jsou jednotlivé kritiky přiblíženy. Ve stejných odstavcích jsou dále uvedeny správné přístupy, jak by se v současné době mělo k environmentalismu přistupovat. (Tamtéž)

Problémem antropocentrismu je, že přírodu upravujeme dle našich potřeb, tak, aby nám sloužila. Gobster, vycházející z myšlenek Aldo Leopolda, uvádí příklad preference parkové krajiny nad tou lesní, která se může zdát chaotická v podobě spadaneho dřeva. Z toho důvodu bylo často káceno střední patro, což ovšem způsobuje ztrátu biodiverzity. Nemáme proto preferovat jedny krajiny nad druhými jen kvůli tomu, že se nám líbí, ale je třeba si uvědomovat evoluci a ekologické procesy. (Gobster, 1995) Opačným přístupem je acentrismus. Acentrická estetika je dle Godlovitche jediný způsob, jak ocenit přírodu. Je to způsob, kdy člověk zakouší veškeré úhly pohledů, přičemž se oprostí od všech tužeb a přání a jedná tak, jako by vůbec nebyl člověkem. (Carlson, 2010b; Godlovitch, 1994)

Posedlost scenerií netřeba značně rozepisovat. Některé environmenty jsou upřednostňovány, zatímco jiné upozad'ovány. Příkladem budiž výběr mezi

návštěvou hory, kde je spousta výhledů, a bažiny, kde nás může potkat zápach tlející biomasy a dotěrný bodavě-sací hmyz. Environmentálně zaměřený pohled, ten dle Carlsona správný, je takový, kdy nehledím na přírodu jako na objekt, ale zakouším ji a zamýšlím se nad ní. (Carlson, 2010b)

Kritika povrchnosti a jednoduchosti tkví v tom, že nesmíme k přírodě přistupovat jako k uměleckému dílu. Carlson vyzývá, abychom změnili způsob nahlížení, který je dle něj stále fixován na 19. století. Abychom byli vážní, je třeba přírodu oceňovat jako přírodu, ne jako umění. Zaměřit se na všechny kvality a stavit je do kontextů, abychom pochopili provázanost těchto vlastností. (Tamtéž) Budd (2010, s. 401) upozorňuje na již z velké části lidmi pozměněnou přírodu, kdy se nevyhnutelně stává, že zakoušení přírodního světa je smíšené. To dle něj však nebrání tomu, aby ocenění nemohlo být přírodní. *„Estetické oceňování přírody, má-li být čisté, musí abstrahovat od jakýchkoli úprav provedených na přírodě, především pak od úprav provedených z uměleckých či estetických důvodů.“*

Problémem subjektivity je, že na základě vlastních neobjektivních úsudků může dojít k důležitým rozhodnutím, která mnohé ovlivní. Na základě subjektivismu můžu lidem vnucovat některé postoje a názory – třeba, aby vyhledávali rozhledny, nikoliv bažiny. Když mi chybí objektivita, nelze něco takového činit. Namísto toho je nezbytné jednat objektivně. Rozhodovat se na základě vědeckých faktů, nejen estetických hodnot. (Carlson, 2010b)

Posledním bodem je morální prázdnota, která nastává, když morální úsudek upozaďuji na úkor estetického prožitku. Vychází z pitoreskna a formalismu, a proto nepodporuje žádné nebo jen ty nejprázdnější morální soudy, jako třeba ochranu krajiny jen kvůli tomu, že lahodí oku. Opakem je morální zapojení, kdy přírodu skutečně hluboce ocením pomocí propojení estetického a etického aspektu. To souvisí s nezainteresovaností, kdy se musím oprostít od všech zálib a zájmů a oceňovat přírodu jako přírodu. (Tamtéž)

Všechny tyto požadavky, až na nejistý postoj k morálnímu zapojení, splňuje dle Carlsona pouze kognitivní přístup a jeví se tak jako nejvhodnější model z hlediska environmentalismu. Berleant (2010a) naopak estetiku zapojení shledává za vhodný model k ochraně životního prostředí, neboť ta uznává, že všechno živé, včetně lidí, žije v jedné propojené říši, takže její příznivý stav je chtěný pro všechny. Ačkoli

Carlson kritizuje zejména estetiku zapojení z několika důvodů (zejména, že nesplňuje požadavky objektivitu a morálního zapojení), sděluje, že to nemusí být vždy tak, že si vybíráme buď jeden přístup, anebo druhý, protože, „...i když obě pozice mají rozdílné důrazy, nemusí mezi nimi docházet k teoretickému konfliktu.“ (Carlson, 2010b, s. 306)

### 2.2.5 Doplnky kognitivní estetiky

Carlsonův příspěvek k environmentální estetice je důležitý, ne však jediný. Zde uvedené odstavce se nesnaží zamítnout jeho teze či je zpochybnit. Slouží jednak jako jakási sonda k lepšímu pochopení a uchopení tématu, ale také jako ilustrace vnitřní rozpolcenosti a nejednotnosti názorů co se estetického oceňování týče. Právě neexistence jasného a jediného rámce environmentální estetiky je něco, co takové spory s sebou nutně přináší.

Nejprve je nutné zmínit Carlsonovu výchozí filosofickou pozici, kterou je metafyzický (ontologický) naturalismus, tedy přesvědčení, že hmotný svět, který zažíváme empiricky je jediná opravdová skutečnost, a že neexistuje žádný duchovní princip od přírody odlišný, tedy Bůh, nadpřirozeno, transcendentno. Právě tyto myšlenky se zjevně promítají do jeho přístupu a smýšlení. (Mašek, 2024)

Velkou otázkou je míra znalostí. Za prvé – když nemám žádné znalosti o předmětu oceňování, mám se estetického prožitku vzdát? A především – kolik znalostí je ke správnému ocenění třeba? Jaký typ znalostí? Z toho důvodu se většina estetiků shoduje, že je třeba rozlišit mezi vědou, která ovlivňuje naši smyslovost, která souvisí s pozorovanými vlastnostmi, a vědou, která se věnuje jevům mimo naše percepční pole. Informace, že H<sub>2</sub>O je mi k podstatě k ničemu, chci-li esteticky hodnotit vodopády. Nebo pozoruji-li oceán, nezáleží na tom, jakým způsobem vznikl. Kdyby však měl jinou barvu než obvykle, už je důležité znát souvislosti, protože vnímání objektu začne být odlišné. (Bakošová, 2015)

Berleant pojem ‚kognitivní estetika‘ považuje za oxymóron. Když hodnotím bažinu pro její ekosystémové funkce, pak se nejedná o estetické hodnocení, ale o hodnocení ekologické, které zajímá kognitivní hodnota, a ne estetická či etická. Etické, estetické a ekologické hodnoty se mají ideálně doplňovat, ale většinou to bývá tak, že v rozhodovacím procesu se kříží a upřednostňují jedny na úkor druhých. (Berleant, 2023) Yan Li souhlasí, že Carlsonův environmentální model

odporuje základním principům estetiky – není estetický, takže není vhodný pro účely estetického oceňování – avšak spočívá na vědeckých konceptech, a měl by proto být použitelný pouze pro rozhodování ve věcech ochrany životního prostředí nebo krajinných návrhů. (Li, 2020)

Yuriko Saito dochází k tomu, že pro zájem chránit přírodu, je nejvhodnější kognitivismus. Nicméně z estetického pohledu píše: „*Oceňuji-li pole na základě toho, že se tam stala nějaká bitva, není to estetické oceňování, ale oceňování informace.*“ (Saito, 1984, s. 42) Vyvozuje, že naše estetické úsudky jsou závislé na těch etických, neboť když se změní můj přístup, změní se i moje nazírání objektů. Jako příklad uvádí situaci, kdy si jeden novinář stěžoval na průmysl, který znečišťoval přilehlou řeku. Jeden z estetiků reagoval otázkou – *Co když by však taková barva byla přirozená? Vadila by pozorovateli pak?* To jsou otázky, které je těžké zodpovědět, nicméně faktem zůstává, že náš vkus je podmíněný. (Saito, 1984; Saito, 1998)

### 2.3 Nekognitivisté

Pokud jsem předchozí tábor teoretiků, kteří vědeckým znalostem přisuzovali klíčovou roli, označil jako kognitivisté, nyní budu ve stejném duchu pojednávat o nekognitivistech. Stejně tak platí, že seznam nekognitivistů a jejich myšlenek není ani zdaleka vyčerpávající. Přesto se domnívám, že jsou zohledněny hlavní teze, stejně jako nedostatky.

Bakošová (2015) mezi nekognitivisty řadí hlavně Noëla Carrola, Stana Godlovitche, Emily Brady a Arnolda Berleanta. Jelikož při analýze filmů bude zohledňována pouze dominantní teorie ze skupiny nekognitivistů, budou zde shrnuty především myšlenky Arnolda Berleanta, které budou doplněny o postřehy ostatních.

Mohlo by se zdát, že nekognitivisté jsou ti, kteří při estetickém hodnocení neužívají znalostí přírodních věd. To by ovšem nebylo správné. Takové znalosti z hlediska estetiky berou v potaz, jen je považují za irelevantní, potažmo doplňkové. Carlson (2010a, s. 301) tvrzení vystihuje zde: „...spíše to naznačuje jednoduše, že tyto názory tvrdí, že něco jiného než kognitivní složka je ústředním rysem estetického hodnocení přírody.“ Jejich hlavním úmyslem je snaha estetický prožitek více subjektivizovat. (Bakošová, 2015)



### 2.3.1 Zkušenost jako primární stimul

Berleant (2023) jasně sděluje, že vnímání a chápání je formováno jazykem a kulturou. Přesto je toho názoru, že problémy jako výrazné změny počasí a klimatická krize jsou výsledkem lidských praktik a postojů, a nikoliv myšlenkového uspořádání. Tím se snaží říct, že zkušenost ve smyslu smyslovosti předchází všem ostatním zájmům. Tvrdí, že estetika je ústřední bod, kde: „...*environmentální obavy protínají lidskou zkušenost a činnost.*“ (Berleant, 2023, s. 47)

Příroda je s námi vždy spjata. Dýcháme její vzduch, pijeme její vodu a stejně jako ona žijeme – jsme tedy propojeni. (Hepburn, 1996) A proto nelze objekt oddělit od subjektu, učinit pohled odnikud. (Berleant, 2017) Hranice jsou tvořeny pomocí pojmů, které jsou však nestabilní, neustále se mění, zdokonalují a promýšlejí. Myšlenky a ideje tak převádíme do stabilních pojmů a přenášíme je do světa reality. Naše percepční zkušenost je neustále prostředkována a zastírána jazykem a obecněji kulturou. Lidské myšlení je abstraktní a umožňuje existenci věcem, jež jsou pomíjivé. Francis Bacon (2016) rozlišuje dva modely chápání pomocí slov. Jednak jsou to jména věcí, která fyzicky neexistují, a následně jména věcí, která sice existují, nicméně dokonale nevystihují podstatu jejich skutečnosti. Slova tvoří ostré hranice, které de facto nejsou hmatatelné ani viditelné, tedy nevycházejí z naší zkušenosti. Není jasný rozdíl mezi ženou a mužem nebo kdy se člověk stává plešatým. Vše závisí na subjektivním zakoušení světa. Co je nicméně těmito myšlenkám společného? Mají vazby a jsou nějakým způsobem propojeny, přičemž propojení vytváříme praxí a smyslovostí, ne jazykem. Proto nesmíme rozdělovat svět na přírodní a kulturní, neboť hranice neexistují a také protože umění, které je součástí kultury, tříbilo naši citlivost vůči přírodě. (Berleant, 2010b; Huxley, 1999; Bateson, 2018; Bakošová, 2015; Watts, 2020)

Místo pohledu, že vše je od sebe odděleno, je možná jen nekonečná kontinuální výměna, kdy na sebe jednotlivé faktory působí a sebe navzájem ovlivňují, kdy slova jsou vždy vyřčena nebo myšlena ve vztazích a jsou proto jejich kvalitou. Tím je myšleno estetické pole. (Berleant, 2017)

### 2.3.2 Estetické pole

Estetické pole Berleant přirovnává k ekologii, kde mezi sebou interagují jednotlivé faktory. Tím ukazuje, že ekosystém není nějaký objekt, nýbrž kontext,

celek. A jelikož lidé jsou také součástí tohoto celku, vše, o čem přemýšlíme, co pozorujeme, o čem mluvíme, musí nutně ze životního prostředí vycházet. Problém je, že o přírodě přemýšlíme objektivně, jako by to bylo “něco, co je tam“. Přemýšlíme-li o přírodě objektivně, pak je to za účelem, abychom ji porozuměli a následně ovládli nebo využili. (Berleant, 2023) Objektivizace nejen přírody, ale žitého světa měla úspěch ve fyzických vědách, „...*například fyzika relativity proměnila naše chápání a naše vnímání fyzikálního vesmíru.*“ (Berleant, 2023, s. 59) Podstatné je tázat se, jestli by se měl kognitivní model používat i ve vědách humanitních. Už kvůli oddělování subjektu od objektu, kdy nelze zkoumat životní prostředí, jehož jsem neodmyslitelnou součástí. Oddělování subjektu od objektu je častým tématem filozofie; již od Descartova epistemologického subjektu, metafyzického subjektivismu Hegelova idealismu, konstitutivního subjektu fenomenologického u Emanuela Lévinase, až po neodvratný subjekt existencialismu. Přesto je slovo subjekt pro Berleanta něco, co ve skutečnosti neexistuje. Místo toho se jedná o zážitek vědomí, jako součást entity, která jej umožňuje. Proto, chceme-li tento zážitek zkoumat co nejčistěji, je takového kroku potřeba. Maurice Merle-Ponty, který obzvláště ve svých pozdějších dílech psal o nesubjektivní zkušenosti nebo jednotě mezi já a světem, se už o takovou transgresi (překrok) pokusil. Nachází ji v tiché přítomnosti netematizovaného ‚žitého světa‘ neboli ‚lebensweltu‘, transcendentálního pole, které zahrnuje aktéra a senzoričné pole (tělo). V jeho pojetí se příroda stává primordiálním bytím, které leží mimo subjektivitu a objektivitu. (Berleant, 2017; Bateson, 2018; Mašek, 2024)

Uvědomování si takového estetického pole, respektive sociální estetiky, nám dle Berleanta může zkvalitnit život. Neměli bychom totiž o běžných činnostech uvažovat jako o přírodních dějích, kde jeden objekt působí na druhý, přičemž jeden je aktivní nebo dominantní a druhý je pasivní nebo submisivní – *oheň zapaluje strom, doktor léčí pacienta*. V případě, že se esteticky zapojujeme, může nám to pomoci víc si vážit života a jednotlivců okolo nás, protože jako aktivní aktéři jsme schopni ocenit každý detail. „*Má to nekonečné praktické důsledky pro všechny lidské činnosti, nezbytné i svobodně zvolené, a pro kvalitu lidského života obecně... Protože lidský život je veskrze a všudypřítomně společenský, nabízí sociální estetika základ pro humánní pohled na svět, který naše lidství vykoupí a zároveň nás povede k jeho naplnění.*“ (Berleant, 2017, s. 15) Co je to zde uvedené uvědomění, všímavost či citlivost vůči okolí, bude obsahem následující podkapitoly.

### 2.3.3 Estetická citlivost

*„Citlivostí mám na mysli vnímavé vědomí, které je rozvíjeno, řízeno a soustředěno. Je to víc než prostý pocit, víc než smyslové vnímání. Snad to lze považovat za pocit vzdělanosti.“* (Berleant, 2015, s. 4) Změny úrovně citlivosti lze dle Berleanta vyzorovat v historii na základě různých uměleckých směrů, dokonce změn historických období v umění. Byla jiná v místě a čase a její změna znamenala změnu oděvů, etikety nebo chování. Citlivost tedy není čistě subjektivní, ale, *„...charakteristická pro vědomí žijících lidí v kontextu, který je bezešvě přirozený, sociální, strukturální a kulturní.“* (Berleant, 2015, s. 5) Přičemž pouze ti s vyvinutou citlivostí jsou schopni odkrývat skryté významy a asociace v životě.

Estetická citlivost je hodnotná hned z několika důvodů. Umožňuje vnímat ať už objekty, činnosti či prostředí a utvářet si úsudky na základě svých smyslů, znalostí a prožitých skutečností, tedy veskrze vnímat a ocenit krásu, složitost různých forem umění, přírody či zkušenosti. Dovoluje hlubší pochopení a napojení na obklopující svět. Dále umožňuje ohodnotit umělecká díla, objekty a prostředí dle jejich zakoušených vlastností. Dává nám také možnost ocenit a pochopit kulturní diverzitu napříč světem – kros-kulturní empatii pomocí různých perspektiv. A v důsledku tak přispívá k osobnímu rozvoji, poznání, kreativitě a zprostředkovává nekonečné perspektivy života. (Berleant, 2015) Pro Hepburna je zásadní perspektiva, jakou se na přírodu dívám. Ať už shlížím z raketoplánu, letadla či sleduji přírodní procesy pod mikroskopem, nelze jiné perspektivy považovat za méněcenné, neznám-li i je. Každým pohledem totiž můžu objevit něco nového a dosud nepoznaného. (Hepburn, 2001)

Ačkoli Berleant nepodává žádný návod, jak se stát esteticky citlivějším, je zřejmé, že taková cesta vyžaduje zvláště jakési uvědomělé vnímání, které je vedeno, soustředěno a kultivováno prostřednictvím záměrného zapojení do smyslových prožitků. (Berleant, 2015) Jinde sděluje, že se vyvíjí v průběhu života tím, jak si člověk uvědomuje krásu, stejně jako bolest. (Berleant, 2023) Carlson naopak zmiňuje, že citlivost roste díky poznání. (Bakošová, 2015)

### 2.3.4 Environmentální citlivost

Není zcela jasné, proč Berleant estetickou a environmentální citlivost odlišuje. Rozdíly nalézám v zaměření, kdy ta estetická se jeví jako více obecná ke všemu, zatímco environmentální jako zaměřená k prostoru, který je kolem nás.

Environmentální citlivost je nesmírně důležitá pro komplexní multismyslové estetické zapojení, což je způsob, jakým dle Berleanta esteticky vnímáme. „*Environmentální citlivost ukazuje, že smyslové vnímání není nikdy jednoduchým vjemem nebo čistým vnímáním, ale komplexní, mnohotvárnou terénní zkušeností. Když je smyslová zkušenost převážně environmentální, nabývá estetického charakteru, ve kterém je smyslové vnímání soustředěno a kultivováno. To je to, co je myšleno estetickou citlivostí a vede to k uvědomění si důležitosti estetického charakteru veškeré environmentální zkušenosti.*“ (Berleant, 2014, s. 23) Jde o přeměnu pojetí prostoru, masy, hustoty, síly, směrovosti z abstrakce na přímou zkušenost v našem každodenním multisenzorickém tělesném zapojení do prostředí. Prostředí je nejširším, perceptuálně nejinkluzivnějším kontextem, ve kterém se neustále nacházíme. Artikuluje se skrze něj holistický, kontextuální charakter naší zkušenosti. Zkušenost s prostředím je konstantní a jeho vnímání je všudypřítomné a kontinuální. Environmentální senzibilita je zvýšeným senzorickým uvědoměním toho, co nazýváme ‚životním polem‘. Zapojuje všechny smysly, a to ne diskrétně, ale synesteticky. Obzvláště silně zapojeny jsou obecné tělesné smysly: haptické senzorické uvědomění, kinestetické vědomí, somatické přijetí prostoru, hmoty a pohybu a směrovosti, jelikož všechny tyto vjemy uchopujeme fyzicky, stejně jako čistě vizuálně. (Mašek, 2024) Zkráceně lze napsat, že environmentální citlivost je schopnost vnímat a být citlivý k obklopujícímu prostředí prostřednictvím všech smyslů.

Je obzvláště třeba si uvědomit, že člověk je neoddělitelnou součástí prostředí, ve kterém žije. A ačkoli je urbanistický a průmyslový prostor vnímán obecně jako nevyhledávaný, stává se silným faktorem většiny zkušeností a interakcí mezi lidmi žijících ve městech. (Berleant, 2014) Je proto třeba být citlivý i vůči tomuto prostředí.

Díky tomu lidé mohou více uznávat hodnoty přírody a uvědomovat si její důležitost. Ve výsledku, „...*může vést k celkovému prospěchu jak pro člověka, tak pro svět, v němž žijeme.*“ (Berleant, 2014, s. 23)

### 2.3.5 Estetické zapojení

Vyjasnit stručně a přesně, co je estetika zapojení, není vůbec jednoduchý úkol. Rolston Holmes ji přibližuje při návštěvě lesa, kdy estetické oceňování vyžaduje zapojení, zápolení – kdy vstupujeme v les, stáváme se lesem samotným – kdy využíváme multismyslové percepcie a do lesa se naplno zapojujeme. Tedy nemůžeme na cokoli nahlížet nezaujatě, protože nás to přímo vybízí k participaci. (Holmes, 1998)

Berleantův přínos jsem přiblížil již v kapitole „Estetické pole“. Berleant odmítá oddělení subjektu a objektu, takže nezainteresovanost není možná. Místo toho se vždycky angažujeme, nějakým způsobem na sebe neustále působíme, probíhá kontinuální výměna, do které vstupujeme s již existujícími zkušenostmi a vědomostmi, které jsou sice kulturně i jazykově ovlivněné, ale veskrze stále subjektivní. Oddělení od objektu by znamenalo narušení vazby. Již by to nebylo plnohodnotné zakoušení estetického prožitku. Jsme-li v zoologické zahradě, nezakoušíme divoká zvířata jako divoká zvířata, protože jsme od nich izolováni klecí, a protože se nenacházejí ve svém environmentu. Stáváme se pasivními pozorovateli, nejsme angažovanými aktéry. U takových situací může nastávat dilema. Budeme-li moc daleko, jsme v roli pozorovatelů. Budeme-li moc blízko, vystavíme se nebezpečí. Jenže je třeba, abychom si uvědomili, že jsme součástí veškerých změn dějících se v životě. Neměli bychom se od světa izolovat, nýbrž se zapojovat a tříbit tak svou citlivost skrze jednotlivé zážitky, ať už krásné, děsivé, odporové či nudné. Díky tomu budeme schopni více porozumět nejen světu, ale i sami sobě. (Holmes, 1998; Berleant, 2017; Saito, 1998)

### 2.3.6 Odlišné porozumění přírodě

Na konci tohoto oddílu je třeba poukázat na to, že každá z obou tezí jinak rozumí přírodě.

Zatímco západní mytologie je opřena o platónskou filozofii, kde jsme v podstatě pány nad ostatními, protože vše můžeme popsat a ovlivnit pomocí svobodné vůle, východní myšlení, především vycházející z buddhismu a hinduismu, rozumí přírodě jako ekologii, celku, kde člověk nestojí mimo přírodu, ale v ní. Netvrdí, že zná jednu jedinou pravdu. Těží především z představ, vzpomínek, podvědomí a vnímání, které je ve všech okamžicích života subjektivní, kterým akorát dáváme

konceptuální rámce, které jsou ovlivněné kulturně a historicky. Cílem je poté odkrýt veškeré konstrukce a odhady, abychom přežili a prosperovali. (Berleant, 2023)

Správcovství nad světem umožnilo přírodu demystifikovat, popsat, využít a pozměnit. Příkladů už byla uvedena celá řada. Ať se jedná o úpravu chaotických lesů na přehledné parky, vysušování bažin, aby lahodily lidskému oku nebo konzervaci jedné přírody, devastaci jiné, je zde zásadní vliv estetiky. Yuriko Saito přibližuje pohled Indů následující citací: „*Je-li něco přírodní, pak je to krásné. V Indii je posvátné trní, červ, dokonce i zemětřesení, protože znamená změnu, kdy se země udržuje, opravuje či vyvažuje.*“ (Saito, 1998, s. 107) Těžko říct, jestli v zemi, kde ve velkém měřítku zmizely původní biotopy něco takového platí. Pohled je to nicméně velmi zajímavý, protože ukazuje, že na všechno, co je součástí přírody se dá nahlížet jako na krásné, protože to znamená, že Země žije. (Gobster, 1995; Godlovitch, 1994)

## 2.4 Pokusy o syntézu

Po poměrně důkladném přiblížení obou přístupů čtenáři musí být jasné zásadní rozdíly. Přesto se může někomu zdát, že v praxi vedle sebe mohou koexistovat metody obě, možná dokonce všechny, včetně nezmíněných, přičemž každou využiji v té či oné situaci.

Pařízková (2015, s. 66) píše: „*V případě pouze kognitivistického důrazu na znalosti hrozí snadné sklouznutí k indexikálnímu bludu. V případě důrazu některých nekognitivistů na prožitek přírody související s ambientní dimenzí estetické hodnoty se setkáváme s obtížnou uchopitelností a komunikovatelností hodnot.*“ Z toho by se dalo vyvodit, že ani jeden přístup ve své izolovanosti nemůže zprostředkovat estetický zážitek s přírodou.

Hepburn zase navrhuje balancování, které je při estetickém soudu nezbytné. (Pařízková, 2015) Stejně tak Robert Stecker sdílí myšlenku, že neexistuje jediný správný model oceňování přírody, přičemž každý by měl splňovat jistá minima. (Stecker, 1997)

Konečně i Carlson sděluje, že to nemusí být vždy tak, že si vybíráme buď jeden přístup, anebo druhý, protože, „...i když obě pozice mají rozdílné důrazy, nemusí mezi nimi docházet k teoretickému konfliktu.“ (Carlson, 2010b, s. 306) To je

poměrně důležité sdělení. Někdy se však zdá, že to je přesně to, o co se Carlson pokouší; vyvolat konflikt. Jen připomenu častou kritiku, že jeho model není natolik nástrojem estetiky jako spíš ekologie.

To, jestli jeden či druhý model je vhodnější či jestli mohou existovat veškeré modely vedle sebe, je ponecháno na čtenáři. Asi stejně jako kdysi Hegel řekl, že si vybíráme takovou filozofii, která více odpovídá nám samým, našim životům a zkušenostem, tak si můžeme vybírat, který model je nám víc sympatický. Pro účely této práce je obzvláště důležité, že ani jeden, ani druhý nedominují a nediktují podobu environmentální estetiky a otevírají tak pole pro otevřený diskurz. Díky tomu mohou být diskutována i taková témata, která budou obsahem dalších kapitol. (Störig, 1996)

## **2.5 Pozitivní a negativní estetika**

Nyní, když byly nastíněny rozdíly, ale i společné rysy mezi přístupy Allena Carlsona a Arnolda Berleanta, je na místě uvést několik dalších konceptů, které v analytické části budou užitečné a které více přiblíží environmentální estetiku i její potenciál.

Důležitý pojem, který v tomto oddíle zmíním, je pozitivní estetika. To je přístup, který zastávají někteří esteticí, jehož hlavní myšlenkou je, že všechno je pěkné, mám-li k tomu více informací. Ned Hettinger (2017) přibližuje pozitivní estetiku jako škálu, kdy všechno je krásné, nicméně krásné je to různě. Nějaký objekt se nám přitom může jevit jako ošklivý, nefunguje-li správně nebo vykazuje-li znaky deformace, maladaptace či rozkladu. Když si však uvědomíme kontext ošklivého objektu, ošklivost zmizí. Nemocná ryba nakonec nasytí jiné druhy organismů. Přirozenou selekcí se odstraňují slabé a ošklivé organismy. Ale je třeba vždy uvažovat, abych k něčemu takovému došel. (Hettinger, 2017) Holmes (1998) jako příklad pozitivní estetiky uvádí rozkládajícího se jelena, kterým se provrtávají červi. Na první pohled se nám taková zkušenost jeví jako odporná nebo alespoň nehezka. Když se však nad tím zamyslíme a do zkušenosti začleníme i znalosti, z nepříjemné zkušenosti se může stát zkušenost příjemná, dokonce obohacující. V tomto případě bychom mohli proces rozkládání chápat jako zdravý projev daného ekosystému.

Saito (1998), která Holstona kritizuje za to, že se skrze oceňování procesů lze pokaždé dopátrat až ke globálnímu environmentu, kdy není zřejmé, co oceňují, zastává názor, že každá část přírody je pozitivní, protože vypráví svůj příběh – má vypravěčskou moc (z angl. storytelling power). Snaží se především říct, že pozitivní estetické oceňování nezáleží pouze na vztahovosti a jejich zasazování do širších rámců, ale také na imaginaci a percepci, protože estetické oceňování začíná a končí smyslově. Ve svém článku píše: „*Vidíme drama a cítíme drama života.*“ (Saito, 1998, s. 104) Nakonec však dochází k tomu, že některé věci pozitivně z morálních důvodů ocenit nejde, jako třeba přírodní katastrofy, které s sebou přinášejí lidské oběti. A také, že některé věci jsou zkrátka negativní, ale pouze, nevyskytují-li se ve svém přirozeném environmentu. Jako příklad uvádí plevel na zahradě a stejné rostliny vyskytující se v lese nebo na louce, kde si jich často vůbec nevšímáme.

Arnold Berleant se snaží na příkladu teroristických útoků ukázat, že jsou také uměním a estetické, protože se jedná o akty využívající všech našich smyslů. Vidět ostatní trpět je ve výsledku estetický zážitek. Vždyť násilí lidé sledují již od starověku, kde se lidé obětovali pro přízeň bohů. V Římě byly gladiátorské zápasy oblíbenou kratochvílí, stejně jako v dnešní době existují akční filmy nebo video hry obsahující násilí. Násilí zažívá jinak násilník, oběť a divák. Co je tedy estetikou zapojení u sledování akčních filmů? Když jsme “unešení“, není to jen stav v našich myslích, ale stav zapojení či zápolení celého těla. Může se nám zrychlit tep, dýcháme jinak, cítíme smutek, dokonce můžeme plakat, dojmeme-li nás něco. (Berleant, 2023) Pozorujeme-li dravce lovícího jiného ptáka, můžeme vidět, ale také sami cítit, jako bychom se sami snažili ulovit nebo upláchnout před smrtí. Rádi zvířata a jejich tvary a pohyby sledujeme, napodobujeme a jsme jimi unášeni či pohlceni jako v případě honičky aut nebo stíhání letadel. To jsou okamžiky, kdy zapomínáme na sebe sama. (Abram, 2013; Bordwell a Thompsonová, 2011)

Poslední uváděný názor zastává Emily Brady (2010), která nesouhlasí s tím, že vše je krásné, nýbrž si myslí, že některé věci mají negativní estetickou hodnotu. Důležité však je, že sděluje, proč by se lidé o ošklivost měli zajímat, vyhledávat ji, a dokonce i chránit. S Holstonem nesouhlasí prvně v tom, že když esteticky hodnotíme rozkládajícího se jelena v návaznosti na ekosystém, neoceňujeme vlastnosti objektu, ale zdravě fungující ekosystém. Druhou námitku označuje jako paradox tragédie, kdy po přečtení dobře napsané tragédie, je bolestivý obsah a



prožitek převeden na příjemný pocit právě díky uspokojení, jakým způsobem byl zobrazen. Pozitivní estetiku napadá z mnoha možných úhlů a používá k tomu celou řadu příkladů. Její kritika pro potřeby této práce však není tolik důležitá, jako důvody, proč bychom se o ošklivost měli zajímat.

Proč jsou tedy dle Brady ošklivé objekty zajímavé? Například v takovém případě, kdy ony objekty jsou také kuriózní či nějakým způsobem fascinující. Tehdy nás, jak by mohla říct Saito (1998), zajímají jejich příběhy. Nejsou to jen příběhy, ale především celá řada emocí, které se mohou při hodnocení takových objektů dostavit. Jedním z důvodů, proč je důležité chránit ošklivost je, že ošklivé věci mohou upoutat naši představivost a zaujmout nás svou novostí nebo odlišností od toho, co nám připadá krásné. Dalším důvodem je, že přítomnost ošklivosti v přírodním prostředí může stimulovat vědeckou zvědavost a bádání, což vede k důležitým objevům. Ochranu ošklivých nebo nepotřebných<sup>4</sup> druhů a ekosystémů lze považovat za důležitou z morálního hlediska, protože podtrhuje hodnotu všech forem života a zdůrazňuje propojenost přírody. (Brady, 2010)

S Brady souhlasí ve výsledku i Hettinger, když uvádí, že díky ní se můžeme naučit, že stojí všechno za ochranu. (Hettinger, 2017) Stejně tak Carlson, který říká, že je třeba chránit vše, protože každý objekt v sobě nese hodnotu nejen estetickou, ale i morální. (Carlson, 2018) Pozitivní estetika je však dle něj apriorní pojetí, které nespolehá na ověření empirickou zkušeností. Nestačí prohlásit, že je příroda krásná, je třeba to prokázat. Ve své podstatě opomíjí zkušenost s přírodou, díky které se zformovala myšlenka, že svět je krásný. (Mašek, 2024)

Abychom takovou ochranu mohli zajistit, je třeba citlivosti, o které zde již byla řeč. Díky ní můžeme dosáhnout toho, že chudé krajiny nám odhalí schované bohatství. Senzitivita vytríbená u všech lidí by ve výsledku mohla být důležitým krokem k trvale udržitelnému životu. (Saito, 1998)

## 2.6 Imaginace, nekonečnost a vznešenost

*„Představivost je ,tím, že pokud můžeme, vidíme do života věci‘; nebo, je to ,schopnost vidět skrz objekty ... k tomu, co se za nimi skrývá‘. Právě díky síle*

---

<sup>4</sup> Z etického pohledu má všechno hodnotu samo o sobě; přesto lze z antropocentrického hlediska rozlišit druhy významné a nevýznamné.

*představivosti máme ,intuici nekonečného a nevýslovného významu obyčejného světa‘.*“ (Hepburn, 1996, s. 195)

Představivost je idea, která jak kognitivisty, tak nekognitivisty provází napříč jejich koncepty. Vždyť, když nad něčím přemýšlíme, hledáme neustálé řetězce, sbíhá se v našich myslích kreativní činnost, kdy jednak k sobě skládáme písmena, slova, věty, které v posledku symbolizují mínění, a jednak je to nekonečná hra obrazů a abstrakcí. Vidím-li mračna, mohu objekt či jev interpretovat mnohými způsoby. Můžu vidět kumulonimbus, ale stejně tak boj o nadvládu nad oblohou. Metafyzická imaginace je pak vidět přírodu jako něco nepochopitelného, přenádherného se svou neuvěřitelnou variabilitou od nejmenších částic až po části gigantické. (Hepburn, 1996) S metafyzickou představivostí se pojí vznešeno a nekonečnost. Vznešeno (z angl. sublimity) je mnoha autory chápáno jako užasnutí, ohromení doprovázené negativními pocity, strachem, úzkostí až terorem. Berleant (2023, s. 104) o něm píše: „...*nejsilnější emoce, které je lidská mysl schopna.*“ Nekonečnost je děsící a ta uklidňující, přičemž vždy záleží na perspektivě, kdy vědecká není tou ústřední, nýbrž lidská, která je spjata se zkušeností, a tedy postojem vědomí. (Berleant, 2023)

Sandra Shapshay (2013) rozlišuje slabé a silné vznešeno (z angl. thin and thick sublime), přičemž je toho názoru, že by se měla opět zahrnout do estetického oceňování, jako tomu bylo například v 18. století. Dle ní tento koncept není jen věcí metafyziky; může ji zažívat v podstatě kdokoli a je možné ji skloubit s kognitivní teorií, neboť její prožitek přináší hlubší porozumění prostředí a člověka v něm. Slabé vznešeno zažívám jednoduše, hledím-li na mohutné vodopády, z nichž cítím vzrušení, tedy tvářím v tvář nějaké přírodní síle. Takový pocit však není kognitivní. Tím se zásadně liší od té silné, která je charakterizována jako: „*Estetická reakce na rozsáhlé nebo mocné prostředí na jevy v přírodě, které jsou emocionální i intelektuální a zahrnují reflexi na vztahy mezi lidstvem a přírodou obecněji.*“ Jejich rozdíl je patrný zejména v reflexi. (Shapshay, 2013, s. 189)

Pomocí imaginace tvoříme příběhy, ať už to jsou ty vědecké podpořené fakty nebo ty smyšlené, které se ovšem týkají žitého světa. Příběhem je nakonec i lidský život, kdy společně s přírodou tvoříme jednu velkou historii. Drama střídá klid a klid je narušován pohybem. Skoro by se zdálo jako by tento příběh nikdy neměl

skončit, protože můžeme nacházet stále nové příběhy a perspektivy, které nám byly ukryty. (Hepburn, 1996; Godlovitch, 1994)

Dle Li (2020) je však v kognitivní estetice imaginativní funkce omezena, protože vědecký objektivismus jasně ohraničuje, ne-li svazuje naši představivost pomocí kategorií. Jako příklad uvádí zážitek Marka Twaina, který když se učil vodákem a byl ještě začátečníkem, cítil z oceňování řeky potěšení. Jakmile se však stal zkušeným plavcem, potěšení z oceňování ztratil. Proč? Získané znalosti v průběhu učení vedly k dalším faktům, takže přestal oceňovat objekty jako slunce nebo vítr ve vlasech, a místo toho počal rozumět jejich smyslu a funkci při plavbě.

## 2.7 Význam a potenciál environmentální estetiky

O tom, že environmentální estetika není jen nadbytečný směr estetiky a že má významný potenciál, svědčí následující odstavce.

Environmentální estetika prošla od dob svého vzniku celou řadou myšlenkových procesů a změn. Svou pozici jako zajímavý a důležitý směr estetiky si zachovala, dokonce se stala jedním z nejdůležitějších vůbec. (Saito, 2010) Významnost environmentální estetiky lze ukázat na následující citaci. „*Pokud otevřeme reprezentativní antologii estetiky z prvního desetiletí druhé poloviny minulého století, jak tvrdí v 60. letech minulého století Hepburn, nenalezneme zde jedinou studii věnovanou estetice přírody či estetice jiného typu životního prostředí... Kdybychom zopakovali test v dnešní době, v žádné takové studii čili oddílu nechybí.*“ (Dadejík, 2010, s. 374)

Berleant (2023, s. 45), aby ukázal důležitost environmentální estetiky, sděluje: „*Velmi by pomohlo spolupráci v otázkách životního prostředí, pokud bychom sdíleli podobné chápání myšlenek, které jsou pro tuto situaci stěžejní.*“ Na to by mohl Carlson odvětit, že takovým jazykem je věda se svými objektivními kategoriemi a jediným správným modelem je ten jeho. Zde je na místě připomenout kritiku kognitivní estetiky třeba ze strany Yan Li (2020), která shledává, že Carlsonův model by měl být použitelný pouze pro rozhodování ve věcech ochrany životního prostředí nebo krajinných návrhů. I samotný Carlson v jednom ze svých článků přemýšlí nad tím, jak estetické hodnocení přírody může souviset s morálitou a jak může být estetické vnímání přírody spojeno s její ochranou. (Carlson, 2018)

Estetika jako taková je nepochybně zásadní při vyhlášení politiky ochrany životního prostředí a land managementu. Vždyť první národní parky byly vyhlášeny na místech, která lidé shledávali za esteticky cenná, aniž by znali jejich hodnotu ekologickou. (Hettinger, 2017) Pro připomenutí, v kapitole „Pozitivní estetika“ bylo rovněž pojednáno o ochraně všeho, včetně toho ošklivého. Environmentální estetika se z toho důvodu jednoznačně může pokusit o ochranu celkové diverzity.

Autoři Steward a Johnson ve svém článku (2018, s. 441) však sdělují, že estetika je nedostatečný nástroj k „...motivování a utváření environmentalismu, protože upřednostňuje různé krajiny, zatímco jiné upozaduje.“ S tím souhlasí i Allen Carlson, když píše o selhání tradiční přírodní estetiky, o kterém zde již bylo pojednáno. Nicméně uvedení autoři na začátku odstavce se snaží především poukázat na to, že nestačí něco pojmenovat krásným a doufat, že se tím vyřeší spjaté problémy. Svou tezi dokládají na příkladu filmu „Hon za ledem“ (z angl. „Chasing Ice“), kdy spatřování rychle tajících ledovců může vyvolávat odcizení, bolest, bezmoc či trauma. Dle nich ve filmech nestačí pouze zobrazovat proces ve své imanentní formě či zjednodušeně krásu umírání, ale je třeba, aby film přinášel i možnosti a strategie, jak se s problémy vyrovnávat. Částečně paralelním uvedeným příkladem je zastavování newyorské skládky, na jejímž místě má v budoucnu stát park. Nejenže odpadky se budou muset přesunout na jiné místo, ale zároveň je to případ, kdy lidé doslova záměrně skrývají nepříjemnou pravdu pod povrch, aniž by problém úplně vyřešili. (Stewart a Johnson, 2018) Uvedené příklady ilustrují následující – estetika sama o sobě je nedostatečná při tvorbě náplně environmentalismu. Je třeba zohlednit všechny hodnoty.

Yuriko Saito zdůrazňuje významnost environmentální estetiky při každodenních činnostech. Není to jen příroda tak, jak je kulturně a historicky zatížená, které bychom se měli věnovat, ale také objekty, které běžně využíváme a které nás obklopují, činnosti, které dennodenně činíme, ale také prostředí, ve kterém se pohybujeme a bydlíme. Čili umění není jen výhradou elit, ale je všude kolem nás. „Jsme-li obklopeni esteticky nekvalitními artefakty a prostředím, nechybí nám prostě jen hezčí prostory a krásnější artefakty. Takové objekty a prostory nám nepřímo sdělují, že poskytovatelé těchto objektů, ať už designéři, tvůrci nebo vláda,

*se dostatečně nestarali o naše zkušenosti. Poselství, které dostáváme, je lhostejnost a neúcta.“ (Saito, 2010, s. 377)*

Umění má mnoho funkcí a významů. Saito zmiňuje vytváření politik, což je patrné i z citace výše. Ale také ovlivňování preference lidí při nákupech a stereotypů. Jako příklad uvádí upřednostňování monokulturních zahrad v podobě nízko sečeného trávníku. Opačným příkladem je stavění větrných turbín, které sice narušují krajinný ráz a jsou hlučné, ale které jsou v porovnání s jakoukoli elektrárnou spalující fosilní paliva daleko udržitelnější. To jsou tedy otázky a témata, které se environmentální estetika bude pokoušet zodpovědět, neboť environmentální estetiku lze využít ke šťastnější a stabilnější budoucnosti nejenom pomocí politické agendy. Nicméně před ní stojí celá řada výzev, takže je třeba, jak Yuriko Saito zdůrazňuje, odkrýt potenciál environmentální estetiky. (Saito, 2010)

### 3 Umění filmu

Jelikož bude v této práci činěna analýza filmů, je nezbytné pokusit se popsat, co je to film, proč je důležité jej umět číst a jaká je jeho hodnota. Dále je třeba uvést zásadní pojmy a postupy týkající se umění filmu. Kromě toho je obsahem této kapitoly také popis dokumentární tvorby, do níž se analyzované filmy řadí.

#### 3.1 Film jako umění

*„Podle Aristotela umění nejlépe pochopíme jako typ mimesis, imitace reality závislé na médiu (jímž byla vyjádřena) a módu (způsobu, jak jim bylo médium použito). Tedy čím je umění více mimetické, tím je méně abstraktní. Ale v žádném případě umění není schopné zcela reprodukovat realitu.“* (Monaco, 2004, s. 24)

Film přitom napodobuje realitu jako žádné jiné médium. Cokoliv v realitě se stane, je možno zobrazit a slyšet pomocí videonahrávky. V době, kdy ještě film ani fotografie neexistovaly, byly nejlepšími napodobeninami obrazy. Ty však nesloužily jako pouhé napodobeniny. Pro některé lidi, především pro ty, pro něž bylo cestování náročné či nebezpečné, byly výjevy z obrazů až extatické povahy. V dnešní době, době sémiotického znečištění, kdy jsme na každém rohu vystaveni obrazům, nahrávkám, písmu, čím dál více význam obrazových umění snižujeme. (Monaco, 2004)

Má umění stále výjimečnou úlohu, i když jsme jím přímo přehlčeni? Může mě film stále změnit, když jsem jich viděl již stovky? Právě z toho důvodu jsem toho názoru, že je třeba se alespoň okrajově věnovat masovému umění, stejně jako hodnotě umění, což je obsahem dalších odstavců.

##### 3.1.1 Masové umění

Berleant se v jednom ze svých článků táže, kam zmizelo vyšší umění v době postmodernismu, „...postmodernismus, jak ve filosofii, tak v umění, projevuje fascinaci konzumerismem, oportunistem a kolísavostí masové kultury.“ (Berleant, 2023, s. 120)

Noël Carroll masovému umění přisuzuje lehké očekávání. Není to něco, co by nás mělo šokovat, ohromit, ale pouze bavit ve volném čase. Aby takové masové umění bylo přijatelné, musí být jednoduché a čitelné i pro „člena průměrného

nepoučeného publika', které musí vynaložit pro porozumění minimální úsilí. Jakmile je v uměleckém dílu něco těžce skryto, není očekávané či nevyužívá běžné postupy, není většinou populací vyhledáváno, ani přijímáno, protože nesplňuje předem daná očekávání. (Carroll, 2010)

Umění nebylo dřív každodenností, lidé se s ním denně neselekávali. V době, kdy byla většina lidí obklopena pouze přírodními barvami, materiály, kdy světlo bylo pouze přes den nebo v noci v podobě ohně, byla návštěva honosně zdobeného kostela vítaným vytržením z povinností, úlevou od strasti. Právě jiné zkušenosti byli povětšinou vítanou kratochvílí a útěchou. V dnešní době, kdy jsme schopni synteticky vyrobit umělé materiály a barvy, kdy se obklopujeme obrazy, knihami, filmy, nesčetnými příběhy, kdy máme možnost každou chvíli uniknout do jiných světů ať už pomocí umění či drog, kdy světlo obrazně řečeno polévá naše ulice, domy a pokoje, jako by se náš život uměním stal. Možná i z toho důvodu došlo v historii k obratu, kdy vytržením z neustálé extáze je nám návštěva přírody. (Huxley, 1999; Huxley, 1996)

### 3.1.2 Hodnota umění

Jaký je vůbec smysl umění? Abychom se cítili dobře? Abychom opouštěli svět strastí? Vždyť k tomu by nám stačilo plno jiných artefaktů. Jeho smysl musí být přeci hlubší, než aby nám sloužilo jen jako povrchní zábava. „*Rychlou odpovědí je, že umění zaměstnává nejen srdce, ale i mysl. Jestliže nás umění vede k myšlení, jistě nás něco učí.*“ (Thomson-Jones, 2010, s. 111-112) Právě toto tvrzení vyvolává vášnivé diskuse ohledně toho, jestli nás umění může učit. V zásadě nastává shoda v tom bodě, že umění má hodnotu podle toho, jaký druh prožitku vyvolává. Právě vyvolané prožitky mohou být vodítkem k tomu, jak umělecké dílo hodnotíme.

Stejná autorka zastává názor, že kognitivní funkce umění je nezpochybnitelná. O abstraktním umění pak prohlašuje následující: „...*zušlechťuje naše kognitivní schopnosti. Možná se díky němu stáváme vnímavějšími, citlivějšími, hloubavější. Takový prožitek nás ovšem nevede k poznání běhu světa ani toho, jakým způsobem máme na takový svět reagovat.*“ (Thomson-Jones, s. 123) Neznamena to však, že bychom měli shazovat význam abstraktního umění, protože nám neříká nic o světě, který známe a obýváme. Naopak měli bychom si cenit veškerých forem umění,

zejména pak zážitků s nimi vznikajících, jeho krás, expresivity a obsažených myšlenek.

S tím souhlasí i Peter Lamarque (2010, s. 147), který sděluje, že: „...umění, včetně literatury, hraje ústřední roli ve vzdělávání: bez umění se vzdělávání skutečně neobejde.“ Nicméně odmítá to, že kognitivní hodnota filmu by měla být součástí hodnoty uměleckého díla jako takového.

Pro Bohdana Chudobu je umění, které stále člověka zná jako člověka, v ostrém kontrastu k vědě a politice, která člověka redukuje na číslo. Právě díky a skrze umění člověk stále existuje jako svébytná osobnost. (Chudoba, 2018) Z uvedených důvodů má umění zcela výjimečnou roli a má smysl jej analyzovat.

### 3.2 Film jako zrcadlo

Co se děje, když sledujeme film? Zuska (2010, s. 136) to vysvětluje následovně: „...divák si je vědom své implikované pozice a přijímá ji, ale není s ní spjat existenciálně. Jedno prosté vysvětlení je to, že většinou si divák současně uvědomuje film jako dvourozměrnou konfiguraci na plátně a zároveň jako trojrozměrnou scénu, a to takovým způsobem, že ani jeden aspekt ve vědomí nepřevládá.“ Jde o takový způsob, kdy se nacházíme uvnitř filmu, aniž bychom tam fakticky byli. Kdy jej sledujeme z místa, kde se nenacházíme. Stáváme se třetí osobou, divákem: „...po zrcadlovém mostě vstupuje naše fiktivní alter ego do možného světa filmového díla, aby poodhalilo Isidin závoj, kryjící naši pravou tvář.“ (Zuska, 2010, s. 145)

Analogie se zrcadlem je zřejmá. Pokud něco sledujeme v zrcadle, naše alter ego vstupuje do podobného světa, jakým je ten filmový, aniž bychom v něm de facto byli. „Zde je analogie zrcadla a filmu nejtěsnější – oba slouží jako nástroje sebepoznání, sebeodhalení. Fakt, že toto poznání nemusí být vždy příjemné, víme ze zkušenosti. Vžitá oscilace exprese a percepce, bytí a percepce se tedy uskutečňuje jako projekce fiktivního já, jako sledování jeho osudu a chování, a po návratu, po splnutí se zrcadlovým dvojníkem, sledujeme, jak se změnil náš obraz o nás samých. Každý film obsahuje podíl fikce. Naše projekce do projektovaného světa filmového díla nemůže tedy být zrcadlovým dvojníkem, nýbrž dvojníkem fiktivním, vytvořeným na základě zrcadlového.“ (Tamtéž, s. 144)



Filmu se účastníme jako pozorovatelé. Jako participantů se do zobrazovaných osob vcitujeme, soucítíme s nimi, dokonce se s nimi identifikujeme, inspirujeme. Stávají se našimi vzory, stejně jako se můžou stát našimi arcinepřáteli. Výše bylo sděleno, že po zhlédnutí filmu pozorujeme, „...*jak se změnil náš obraz o nás samých*.“ (Zuska, 2010, s. 144) Je tedy zřejmé, že umění jako takové, nejen film, pozměňuje nás samé. (Zuska, 2010)

### **3.3 Proč číst film?**

Máme-li před sebou knihu, víme, že se čte zleva doprava a směrem dolů. Máme-li před sebou film, jednoduše jej sledujeme, aniž bychom si uvědomovali, jak jej „čteme“. „*Faktem je, že film, na rozdíl od psaného nebo mluveného jazyka, se neskládá z jednotek jako takových, ale spíše je významovým kontinuem. Záběr obsahuje tolik informací, kolik v něm jenom chceme vyčíst*.“ (Monaco, 2004, s. 156)

Proč je tedy důležité číst film? „*Aby se mohl zmocnit zčásti síly tohoto média. Čím lépe médium čteme, tím víc se mu rozumíme a tím větší nad ním máme moc*.“ (Tamtéž, s. 155-156)

### **3.4 Forma filmu**

Film je celistvým dílem, který nás nutí, abychom jeho jednotlivé části spojovali do celku. V zásadě s každým divákem utváří vztah, protože jinak jej bude vnímat malé dítě a úplně odlišně renomovaný estetik. Forma filmu je potom systém vztahů, jež se v něm nachází. Ať už se jedná o příběh či melodii hudby, jako diváci či posluchači jsme připraveni na základě očekávání buď okamžiky přepokládat, anebo je naopak neočekávat. Při sledování obrazu si na první pohled všimneme zásadních rysů, zatímco jiných si všimneme později, nebo vůbec. David Eagleman pomocí pokusu, při kterém měli účastníci tři minuty na zapamatování obrazu Ilji Repina „*Nečekaný návštěvník*“, ukazuje, že většina participantů si zapamatovala pouze střípek z toho, co viděla. (Eagleman, 2017)

#### **3.4.1 Vyprávění jako formální systém**

Vyprávění je v našem světě něco stěžejního. Rozumné je připomenout vypravěčskou schopnost objektů Yuriko Saito anebo jednoduše narativní funkci vědy. Skoro by se dalo říci, že za vším stojí nějaký příběh.

Narativní forma je stejně tak běžná pro většinu filmů. Při jejich sledování předpokládáme nějaký vývoj událostí v čase a prostoru. Ovšem narativní forma není jedinou. Existují také experimentální filmy, které pracují s abstrakcí či s asociacemi jako je tomu i u jednoho z analyzovaných filmů. O tom však bude detailněji pojednávat jiná část textu. (Bordwell a Thompsonová, 2011)

Před uvedením stylu filmu je důležité uvést a vysvětlit ještě dva významné pojmy, kterými jsou fabule a syžet. Zatímco syžet je vše, co můžeme ve filmu vidět a slyšet, tak fabule je: „...*soubor všech událostí ve vyprávění ať už explicitně uvedených, nebo vyvozených divákem.*“ (Bordwell a Thompsonová, 2011, s. 113)

## **3.5 Styl filmu**

### **3.5.1 Mizanscéna**

Za mizanscénu Bordwell a Thompsonová (2011) považují takové aspekty, které lze vypořádat i v divadle. Jsou jimi: prostředí, osvětlování, kostýmy a chování postav ve smyslu hereckého pohybu a výkonu. Protože se nejedná o klíčové analyzované aspekty, nebudou zde detailněji rozebírány. Je nicméně podstatné sdělit, že pomocí kontroly mizanscény režisér uvádí události pro kameru.

### **3.5.2 Kamera**

Z pohledu snímání kamery je třeba uvést čtyři způsoby, jakým lze změnit zkušenost diváka. Patří mezi ně: rychlost pohybu, perspektiva, rámování a délka trvání obrazu. (Tamtéž)

Je známo, že natáčení je zaznamenávání určitých počtů snímků za vteřinu, přičemž obvyklé číslo takovýchto snímků za vteřinu se v průběhu historie měnilo. Platí přitom: čím více snímků za vteřinu je zaznamenáno, tím pomalejší se akce v obraze jeví. Chce-li proto režisér či kameraman zaznamenat například růst květu, střídání noci a dne, využije k tomu efektu zrychleného pohybu. Naopak zpomalení je spíše využíváno k dramatickému účinku – například exploze. (Tamtéž)

Perspektiva označuje vztahové vzdálenosti mezi zobrazovanými objekty. Zde je vhodné alespoň letmo se zmínit o různých objektivách, které perspektivu ovlivňují. Širokoúhlé prohlubují prostor, takže pohyb postav ke kameře či od ní se jeví jako rychlejší. Střední nezpůsobují výrazné změny perspektivy. Naopak teleobjektivy

prostor zplošťují, díky čemuž se vše jeví jako dvourozměrná kulisa. Pohyb osob ke kameře či od ní se tak zdá pomalý. S perspektivou se pojí také ostrost záběru, díky které lze zdůraznit hlavní akci, a naopak skrýt nepodstatné. (Tamtéž)

Rám ohraničuje či omezuje obraz. „*Určuje, z jaké pozice bude na materiál v obraze nazíráno.*“ (Bordwell a Thompsonová, 2011, s. 242) Záleží u toho na úhlu kamery, její výšce, velikosti rámování (od velkého celku až po detail) a na pohyblivosti rámu.

Co se délky záběrů týče, tak v dnešní době jsou spíše preferovány kratší záběry, zatímco po vzniku filmu tomu bylo přesně naopak, kdy filmy kolikrát tvořil jediný záběr. (Tamtéž)

### **3.5.3 Střih**

Jako střih je označována, „*koordinace jednoho záběru s tím následujícím*“ (Bordwell a Thompsonová, 2011, s. 289) Nicméně některé experimentální filmy nevyužívají kontinuální střihovou skladbu, a na její místo dosazují až už formu asociativní nebo abstraktní, kdy spojení dvou na sebe navazujících záběrů nemusí být uskutečněno na základě časové či prostorové funkce. Naopak již zmiňovaná kontinuální střihová skladba umožňuje plynulé zobrazování událostí, prostoru a času, ačkoli i ta někdy využívá střih rytmický, který se odvíjí od pohybu kamery, rytmu zvuku nebo chování herců. Střih může být také učiněn za účelem utvoření buď podobnosti nebo kontrastu s předchozím snímkem.

Například Ejzenštejn spojoval často nesourodé části filmu a nutil tak diváka o jeho aktivní porozumění, čímž záměrně stimuloval jeho smysly, pocity a myšlení. Nejenže bylo takto docíleno narušení prostoru, ale bylo narušeno i pojetí času, což někdy způsobovalo až extrémní diskontinuitu. (Tamtéž)

### **3.5.4 Zvuk**

Zvuk je z několika důvodů nejsložitějším postupem ke zkoumání. Už jenom kvůli tomu, že se dokáže jevit oproti obrazu jako nevýznamný, ačkoli může navozovat silné emocionální účinky. Většinu informací přijímáme zrakem, nikoli pomocí sluchu, a proto se jeví jako jakýmsi doplňkem. Kromě navozování jistých pocitů má však zvuk ještě jednu důležitou úlohu – je nosným mostem k propojení obrazu a zvuku pomocí jistých rytmů nebo rysů. Už jako malé děti se učíme, že

obraz je doprovázen zvukem, takže se může zdát, i když tomu tak samozřejmě není, že se jedná o jedinou událost. Opravdu je potom zvuk doprovodem obrazu? Vždyť v závislosti na různé hudbě v obrazu budeme vnímat scénu pokaždé jinak. A co naopak ticho, které ve filmech dokáže vytvořit těsné napětí? Z výše uvedených důvodů je proto zvuk důležitým prvkem ke zkoumání. (Tamtéž)

Ve filmech rozlišujeme tři druhy zvuků: mluvené slovo, hudbu a ruchy. Jako bylo uvedeno u střihu, že jeho výběrem lze ovlivnit vnímání filmu, stejný princip se využívá u filmu. Prvkem, který vyvolává buď zdání souladu mezi obrazem a zvukem, anebo naopak disharmonii, je rytmus. „*Rytmus je jeden z nejmocnějších aspektů zvuku, poněvadž působí velice intenzivně na naše těla.*“ (Bordwell a Thompsonová, 2011, s. 360)

Jelikož je zvuk prostorový, musí mít nutně zdroj. Ve filmech se proto rozlišuje zvuk diegetický a nediegetický. První je ten, jehož zdroje jsou ve snímku patrné. Ať jsou to slova herce či zvuk předmětu. Druhý případ je zvuk, jehož zdroj není součástí příběhu. Nejčastěji je jím hudba, jejímž účelem je přikrášlit děj nebo navodit jisté pocity. (Tamtéž)

### **3.6 Dokumentární filmy**

Nyní, když bylo přiblíženo, jakým způsobem film zobrazuje, pracuje se stylem a formou, je vhodné sdělit některá důležitá fakta o dokumentárních filmech, které budou v této práci analyzovány.

Bill Nichols (2010, s. 21) o dokumentech píše: „...vypráví se zápalem a živou obrazností příběhy, jež rozšiřují zúžené obzory a otevírají nové možnosti.“ Od filmů týkajících se fikčních světů se liší právě tím, že přináší jistý vhled do žitého světa, protože vypráví o skutečných lidech, událostech či prostorech. Je však třeba poznamenat, že každý dokument zobrazuje žitý svět jiným způsobem. Z toho vyplývá, že dokumenty se nadržují předem daných stylů a forem a nepoužívají ustálené filmové postupy, ale naopak často experimentují a přinášejí formy nové, jež nabourávají konvence, a někdy je dokonce zásadně mění.

#### **3.6.1 Co dokumenty zobrazují**

Již zde bylo řečeno, že dokumentární filmy se zabývají žitým světem. Nezobrazují světy fikční, nahrazující ty žité, ale zároveň nejde o přesnou reprodukci

světa reálného. (Nichols, 2010)

Dokumenty dále vyprávějí o skutečných lidech, kteří nehrají a nepředstavují role. Zobrazovaní lidé v dokumentárních světech hrají nebo prezentují sami sebe. Vycházejí z nabytých zkušeností či dovedností, aby se co nejpřesněji vyobrazili. A konečně, vyprávějí to, co se stalo, co se děje nebo to, co se ve skutečném světě teprve má stát. Ač se může zdát, že přesně reprezentují skutečnost, jsou vyprávěny filmovým tvůrcem, který sám či s pomocí ostatních volí styl. Platí přitom, že jednotlivé postupy zobrazování se od těch fikčních filmů často liší. Ať už se jedná o dokumentární střih, který není prostorově či časově návazný, střídání svědectví a emocí nebo převaha informativní logiky. (Tamtéž)

### 3.6.2 Jak dokumenty reprezentují svět

*„Dokumenty k nám hovoří pomocí všech prostředků, jež mají k dispozici.“* (Nichols, 2010, s. 84) Důležitým prostředkem je hlas, který se může zdát, jako by nás, diváky společného světa, oslovoval. Hlas se nás často snaží o něčem přesvědčit pomocí exprese, rétoriky či poetiky. Hlas je hlasem filmového tvůrce, který nám pomocí něj sděluje sociální názor. Není jím pouze mluvené či psané slovo se svými argumenty a názory, ale veskrze všechny prostředky sdělování – tedy i zobrazování. Hlasem jsou také grafy, mapy a další vizuální materiál. (Bordwell a Thompsonová, 2011) Někdy se jedná o skrytá stanoviska vyjádřená pomocí souhry obrazů a zvuků. V takovém případě: *„Tento hlas podporuje argument či předkládá pohled na svět implikací. Argumentace probíhá nevysloveně. Jaké stanovisko vlastně filmař zastává, si musíme odvodit sami.“* (Nichols, 2010, s. 91) A i když se může jevit film jako objektivní svědek, vždy jsou nám nabízeny či přímo předsouvány určité perspektivy.

Spousta dokumentárních filmů se vyznačuje schématem problém-řešení, kdy na začátku je problém popsán, aby později mohl být pomocí argumentace vyřešen. Pomocí emocí vyvolaných svědectvím nás dokumenty více propojují se zakoušeným světem a zintenzivňují či pozměňují k němu náš vztah. *„Dokumentární filmy podněcují v divácích touhu po poznání. Nejlépe se jim to daří prostřednictvím informativní logiky, přesvědčovací rétoriky a působivé poetiky, slibujícími informací i poznání, vhléd i uvědomění. Přinášejí nám tak potěšení, uspokojení a poznání.“* (Tamtéž, s. 59) Dokumenty by z toho důvodu měly zvyšovat estetickou citlivost, protože vyvolávají určité pocity a emoce a zároveň

mohou pozměňovat naše hodnoty či názory, stejně jako nás informativně obohacovat. V celkovém důsledku přinášejí nové zkušenosti, kterým jsme vystaveni, a je na nás, jak s nimi naložíme. (Tamtéž)

Jak nás dokumenty přesvědčují? Stěžejní roli hraje rétorika v případech, kdy se jedná o společensky nedořešená témata. Tehdy můžeme díky dokumentům sledovat námět z jiných perspektiv, což nás může dokonce přimět změnit názor. Nezáleží však pouze na rétorice a stylistice, ale zároveň na našem postoji k problému. Zde je třeba si uvědomit i manipulativní složku dokumentárních filmů, které nás nezáměrně, ale i zcela cíleně mohou směřovat k určitému postoji. Dokumenty často využívají pro přesvědčování publika rétoriku. *„Aby nás filmař přesvědčil, uspořádává důkazy, které jsou nám předkládány jako věrohodné a zakládající se na faktech. Dokumentární film může být silně předpojatý, nicméně i tak prezentuje sám sebe jako dílo, jež o svém tématu podává důvěryhodné informace.“* (Bordwell a Thomsponová, s. 450; Nichols, 2010)

## 4 Metodologická část

Cílem této práce je environmentálně estetická analýza<sup>5</sup> vybraných dokumentárních filmů. Nejprve jsou tyto filmy zařazeny do žánrů, u kterých jsou pojmenovány jednotlivé znaky. Dále je okomentován jejich výběr, jako i souvislosti vzniku samotných filmů. Posléze jsou shrnuty hlavní teze obou směrů environmentální estetiky, na jejichž základě je vypracováno deset kategorií analýzy. Právě tyto kategorie určují, co přesně bude ve filmech analyzováno, ale také jsou důležitým vodítkem pro potvrzení či odmítnutí vytyčených hypotéz.

K analýze vybraných snímků bude využita sémiotická analýza na základě specifických prvků daných médií. Jádrem bude hledání a odkrývání znaků ve sdělení a významovosti.

### 4.1 Žánrové zařazení vybraných filmů

Jelikož se definice dokumentárních filmů neustále obměňuje, přičemž podléhá otevřené diskusi, a zároveň, protože spousta takových filmů existující kategorie překračuje, je těžké zařadit existující snímky do nějakých škatulek. Nejasné a neostře hranice vypovídají o oblíbenosti experimentování a životaschopnosti dokumentární tvorby. (Nichols, 2010)

Zařazení je však někdy nutné, aby se ukázaly společné rysy, a proto Nichols (2010, s. 164-172) rozlišuje některé modely pro dokumentární film a mody dokumentárního filmu. Právě mody charakterizují dokumentární tvorbu, a proto je třeba je zde uvést. Důležité je vědět, že jednotlivé mody se napříč dokumentem mohou prolínat.

Výkladové dokumenty promlouvají k divákovi přímo pomocí komentáře. Jsou mezi dokumenty vůbec nejhojnějšími. „*Tento modus upřednostňuje mluvené slovo, aby tím vyjádřil stanovisko filmu z jediného, sjednocujícího zdroje, což taky umožňuje snadnější porozumění filmu.*“ (Nichols, s. 169) Poetické dokumenty kladou, „*...důraz na obrazový a zvukový rytmus, strukturu i celkovou formu filmu.*“ (Tamtéž, s. 165) Observační pozorují: „*...sociální herce, jak se zabývají svým*

---

<sup>5</sup> Environmentální estetická analýza není existující používaný postup. Přesto je slovní spojení v této práci hojně používáno, neboť věrohodně ilustruje, co bude obsahem analytické části – spojení environmentální estetiky a analýzy filmů.

*životem, jako by kamera nebyla přítomna.*“ (Tamtéž) *„Reflexivní upozorňuje na konvence dokumentární tvorby i metodologické postupy, jako například práce v terénu nebo rozhovor.“* (Tamtéž) Participační dokumenty jsou takové, kdy: *„Filmař a sociální herci na sebe vzájemně reagují, tvůrce se účastní toho, co se děje před kamerou: hlavním příkladem jsou rozhovory.“* (Tamtéž, s. 166) A konečně performativní jsou takové mody, kdy se: *„Zdůrazňuje výrazový aspekt tvůrčova zaujetí námětem filmu, přímé oslovení publika.“* (Tamtéž)

Na základě uvedených modů bychom mohli říct, že „Samsara“ je dokumentem, který využívá poetický mod. Dle kategorizace Bordwella a Thompsonové (2011) bychom nicméně týž snímek zařadily mezi filmy experimentální s asociativní formou. „Before the Flood“ by poté měl být výkladovým dokumentem.

#### **4.1.1 Samsara**

Film „Samsara“ (2011) byl vybrán jako zástupce poetických dokumentů, pro něž je typický diskontinuitní střih bez časové a místní návaznosti. Snímky jsou uspořádány do asociací a vzorců dle přání tvůrce filmu. Se zobrazovanými lidmi se diváci nikdy neseznámí; jsou vnímány jako jiné objekty. Jelikož ve filmu není jediné slovo, nesnaží se nás film o něčem přesvědčit, ale spíše se pokouší o vyvolání pocitů či dojmů, popřípadě o navození jisté atmosféry. K tomu je také využívána hudba, jež se u jistých segmentů liší. Zobrazovaný svět prožíváme subjektivně a jakoby v lyrické básni. Používané metafory či spojitosti mohou být jasné, někdy však implicitní, až v jistých případech dokonce matoucí. Divák je ať přímo či nepřímo nucen jednotlivé obrazy interpretovat. (Bordwell a Thompsonová, 2011; Nichols, 2010)

Film byl vybrán právě z toho důvodu, že klade požadavky na diváka, který je vystaven množství asociací, jež interpretuje na základě subjektivních zkušeností a znalostí. Především tato vlastnost a také nepřítomnost jakéhokoli komentáře vybízí k tomu, že zobrazení estetické hodnoty přírody by mělo být souladné s estetikou zapojení.

A proč právě tento film? Prvně byla zvažována možnost analýzy filmu „Koyaanisqatsi“ (1982), který byl v dané době průlomovým dílem. Především snímání teleobjektivem a zrychlený pohyb společně s často až kakofonickou hudbou a časté kontrasty umožnily vytvořit jedinečný a široce diskutovaný film.



Protože je však film „Samsara“ dobově méně vzdálenější než „Koyaanisqatsi“ a zároveň není průlomovým dílem, nýbrž spadá již do existujícího a zaběhnutého žánru, bylo vybráno právě ono dílo. Nicméně tento výběr byl také učiněn z důvodů, že režisér „Samsary“, Ron Fricke, stál jako kameraman i u zrodu „Koyaanisqatsi“, přičemž právě „Samsara“ patří mezi jeho nejnovější díla. Mimo to režíroval také filmy „Chronos“ nebo „Baraka – Odysea země“, což jsou veskrze podobné filmy. (Čsfd.cz)

#### 4.1.2 Before the Flood

Film „Before the Flood“ (2016) je typickým zástupcem výkladových dokumentů, přičemž platí, že, „...řadí fragmenty žitého světa spíše do rámce rétorického nežli estetického nebo poetického.“ (Nichols, 2010, s. 181) S divákem promlouvá pomocí komentářů nebo hlasů, jež předkládají argumenty pro svůj případ, které se jeví jako objektivní. Obrazy neplní hlavní roli, nýbrž je to právě informativní logika. Obrazy jsou jen doplňky, znázorňují, co je řečeno. Střih je použit pro posílení případu; není zde důležitá prostorová a časová návaznost. „Svou strukturou se často podobá příběhu, zejména detektivnímu: v úvodu film nastolí problém či téma, poté sdělí něco z jeho pozadí a následně jej, stejně jako v dobré detektivce, zkoumá v celé jeho závažnosti i hloubce. Toto pátrání vede k návrhům či řešením, které by diváci měli díky působivosti filmu osobně schválit nebo přijmout.“ (Tamtéž, s. 41)

Film byl vybrán pro jeho informativní charakter, kdy spoléhá především na rétoriku a přesvědčování diváka. Obrazy jsou použity zejména jako ilustrace k případu. Nutí nás zamýšlet se a obohacuje naše znalosti či přehodnocuje naše postoje. Právě z těchto důvodů film vybízí k tomu, aby se předpokládalo, že zobrazení estetické hodnoty přírody bude souladné s kognitivní estetikou.

Nyní je třeba odpovědět na otázku, proč byl „BTF“ vybrán jako komparativní film k filmu „Samsara“. Hlavní důvody zde již nepřímou sděleny byly. Je jím předpoklad odlišného zobrazení estetické hodnoty přírody prostřednictvím různých směrů environmentální estetiky. Dílčími důvody poté jsou – oba filmy vznikly ve stejném desetiletí. Zohlednění doby vzniku je podstatný faktor, protože různé doby prezentují různé společenské nálady a problémy. S tímto výběrem není třeba zohlednit sociální kontext. Oba dokumenty jsou kulturně americké. Kdyby byly

porovnávají dva snímky s jiným kulturním pozadím, bylo by třeba zohlednit právě kulturní vliv. Oba dokumenty cestují po světě a zobrazují tak různé perspektivy a obrazy. A konečně, ač se to může zdát zcela irelevantní, oba dokumenty mají na portálu IMDb.com podobně kladné hodnocení, díky čemuž lze prohlásit, že oba snímky jsou diváky sledávány za atraktivní. (IMDb.com)

## 4.2 Metoda výzkumu

*„Metoda představuje postupy a principy, kterými by se měli výzkumníci a výzkumnice řídit, aby svá zjištění mohli považovat za podložená a spolehlivá.“* (Novotná, Špaček, Šťovíčková Jantulová, 2019, s. 17) Metoda je ve své podstatě nějakým vodítkem ke správné tvorbě výzkumu, která pomáhá předejít případným zkreslením. Při zvažování strategií se ta kvalitativní jeví jako vhodnější, neboť: *„Důraz je kladen spíše na poznání specifčnosti zkoumaného fenoménu prostřednictvím soustředění se na detaily, odlišnosti, zachycení plurality a diverzity, která nám může odkrýt povahu a příčiny studovaného jevu či fenoménu.“* (Tamtéž, s. 30) Hendl (2023, s. 53) za největší výhody kvalitativního výzkumu považuje hloubkové porozumění případů, kdy: *„Nezůstáváme na jejich povrchu, provádíme podrobnou komparaci případů, sledujeme jejich vývoj a zkoumáme příslušné procesy.“* Na výběr je přitom celá řada teoreticko-epistemologických východisek, které mají širokou paletu možností jak a co poznávat. Původně byla pro účely práce zamýšlena analýza diskurzivní, nicméně jelikož jeden z filmů neobsahuje žádná slova, byla jako vhodnější zvolena analýza sémiotická, která se neomezuje pouze na text, ale zabývá se rovněž znaky a kódy. (Reifová, 2004)

### 4.2.1 Sémiotická analýza

*„Sémiotická analýza se snaží o porozumění sociálnímu používání znaků a tvorbě významů z jejich vzájemných vztahů v rámci znakového systému. Jejím cílem je odhalit principy uspořádání textu a vypovídat o jeho významu.“* (Sedláková, 2014, s. 329-330) Platí, že tento text může být v písemné, zvukové nebo obrazové podobě a zároveň významy, které texty obsahují a které čtenáři odkrývají, jsou spíše nestálé. Film není ve své podstatě jazykem, ale jednoznačně se mu podobá. Čím více umíme rozumět filmům, čím lépe je umíme číst, tím více významů v nich nalzáme. Studovat film jako jazyk můžeme právě díky sémiotickému

předefinování koncepce psaného a mluveného jazyka, kdy, „...*jakýkoli systém komunikace je ‚jazyk‘.*“ (Monaco, 2004, s. 153)

„*Základní stavební jednotkou, s níž sémiotika pracuje, je znak.*“ (Sedláková, 2014, s. 332) Znak se skládá ze dvou částí: signifikantu a signifikátu. Někaké slovo je tak složeno z písmen a zvuků (signifikant), ale také něco znamená (signifikát). Zatímco při čtení knihy si s vysokou pravděpodobností bude čtenář představovat na základě jednoho slova, které všichni stejně čteme a vidíme, něco jiného, ve filmu se tyto dvě vlastnosti překrývají. Proto film nenaznačuje, ale prohlašuje, a je důležité naučit se jej umět číst. (Monaco, 2004)

Význam znaku je zároveň relační, tzn. že je dán svým umístěním oproti ostatním znakům. Oproti ostatním znakům se liší svojí hodnotou. Slovo ‚člověk‘ neznamená to samé co slovo ‚auto‘. Znaky přitom můžeme různě skládat, vznikají různé kombinace. Pravidla kombinace se poté nazývají kódy. Kódy a jejich použití je podmíněno kulturou, jedná se o sociální konstrukty. Učíme se je socializací nebo pomocí vzdělávání. Znaky tedy nesou určité významy, které jsou dány kódy. Jinak mluvíme s dětmi a jinak mluvíme s nadřízenými. I způsob, jakým se mění styl jednání podléhá výsledně kódům. (Sedláková, 2014)

Ještě je příhodné uvést druhý stupeň označování. O prvním stupni zde již byla řeč – jedná se o denotaci. Když jeden význam evokuje vztah k označovanému a tento vztah je hodnotově neutrálním. Příkladem může být slovo ‚růže‘, která denotuje určitou rostlinu. Nicméně znaky mají schopnost nést více významů. Druhý stupeň označování je konotací. „*Ty mohou být jak individuální, tak intersubjektivně sdílené v rámci širší sociální skupiny či celé kultury.*“ (Sedláková, 2014, s. 338) Z pohledu filmu je denotací to, co film přesně zobrazuje. Tedy jakási reprezentace reality. Konotace souvisí s prací filmových tvůrců, kteří ke kompozici snímku využili jistých prostředků. Na konotační úrovni může docházet k manipulaci s divákem. Kamera má jistý rám, zabírá z určitého úhlu, určité objekty a subjekty, aby vyvolala další významy. Kdybych to měl naprosto zjednodušit, tak lze prohlásit, že denotace znamená, co je zobrazováno, kdežto konotace, jak je to zobrazováno. Cílem takové sémiotické analýzy je tedy v posledku nejen odhalit implicitní významy, ale i ideologickou rovinu, která se nalézá kdesi v morku filmu. (Sedláková, 2014; Monaco, 2004)

Z uvedených důvodů se sémiotická analýza jeví jako vhodný nástroj k provedení environmentálně estetické analýzy, kdy bude nejprve přiblíženo, co film sděluje, následně jak to sděluje, a případně či okrajově, jaká ideologie stojí na pozadí. Přesto se nelze v této práci spolehnout jen na dané kroky. Sedláková (2014, s. 341) sděluje: *„Neexistuje přesný návod, podle něhož při analýze postupovat, spíše doporučení jednotlivých kroků.“* Z uvedeného důvodu jsem kromě jiného shrnul obě teorie environmentální estetiky do deseti kategorií, což se dá považovat za jistá vodítka k přijmutí, či odmítnutí tezí té či oné hypotézy. Právě z uvedeného důvodu je důležité směry environmentální estetiky nejdříve shrnout, aby tato témata vykristalizovala, stejně jako jejich jednotlivé rozdíly.

### **4.3 Shrnutí environmentálně estetických východisek**

Estetika zapojení se snaží estetický zážitek subjektivizovat. Prožitek je multismyslový – mé nazírání ovlivňují zkušenosti, vzpomínky, emoce a počítky. Nejde jen o smyslovost. Nesnaží se oddělit objekt od subjektu. Pokud nejsou objekty a subjekty odděleny, probíhá mezi nimi nekonečná kontinuální výměna, přičemž se nejedná o výměnu ve smyslu jednoho pasivního a druhého aktivního prvku. Výměna probíhá v rámci estetického pole (Berleant 2023), které by se dalo připodobnit k ekologickému systému, kde jednotlivé vazby spojují části, které v posledku tvoří inteligibilní celky. Důležité je zapojení do celého procesu, které se děje pomocí vytříbené citlivosti. Citlivost se zintenzivňuje prožíváním různých zážitků a nahlížením nových perspektiv. Jelikož člověk není oddělen od přírody, jeho ontická zkušenost z ní vždy vychází, vše je subjektivní, přičemž objektivně se dá přiblížit pomocí konceptů, které jsou však stabilní a dostatečně nevyjadřují neustálý proces výměny a změny. Estetice zapojení hrozí, že může sklouznout k úsudku líbivý-nelíbivý, protože se pocity a emoce špatně komunikují a uchopují. (Pařízková, 2015) Imaginace a asociace nám pomáhají k hodnotnějšímu estetickému úsudku. Estetické nahlížení na umění a na přírodu není striktně odděleno. Pohled na přírodu se pomocí umění v dějinách měnil, přičemž díky němu jsme se stávali obecně esteticky citlivějšími. (Berleant, 2015; Berleant, 2017; Berleant, 2014; Berleant, 2010b)

Kognitivní estetika pokládá znalosti za důležitý prvek pro hlubší estetické ocenění. Pro takové ocenění je třeba znát přírodní zákonitosti, popřípadě mít

znalosti obecné povahy, které jsou výsledkem kulturního a historického vývoje. Pohled na umění a na přírodu je zde striktně odlišný. Příroda se má oceňovat jako příroda a umění jako umění. Nicméně oceňování přírody vychází ze stejného principu jako oceňování umění, kdy k hlubšímu estetickému zážitku jsou třeba znalosti. Allen Carlson odmítá objektový a krajinový model, které vycházejí z dřívějších dob, které je třeba opustit, a na jejich místo dosazuje model environmentální. Ten oceňuje přírodu právě jako přírodu, kdy naše nenápadné pozadí pomocí nezainteresovanosti, odpojení, přeměnění na nápadné popředí a výslednou změť dojmů a pocitů zjemní pomocí znalostí. (Carlson, 2010a) Kognitivní estetika dokáže posílit pozitivní estetiku, kdy hlásí, že vše stojí za ochranu, mám-li o tom více informací. Pracuje stejně jako estetika zapojení s citlivostí, ale ta roste v tomto případě skrze poznání, nikoli percepčními zkušenostmi. Model je dle mnoha estetiků vhodný podpůrný prostředek environmentalismu, což dokládá Allen Carlson i na pěti bodech požadavků environmentalismu, které splňuje. Imaginace je dle některých zde nicméně omezena. Se znalostmi může zanikat dokonce příjemný pocit, na jehož místo nastupuje řád a poznání. (Li, 2020) Problémem kognitivní estetiky je, že není jisté, kdy je informací pro hluboké estetické ocenění dostatek. Může tak docházet k indexikálnímu bludu, kdy se ztrácíme ve spleti myšlenek. Kulturu staví mimo přírodu a umožňuje člověku přírodu popisovat, posléze spravovat či využívat. (Bakošová, 2015; Carlson, 2010a; Carlson, 2010b; Carlson, 2018)

#### **4.3.1 Sledované kategorie ve výzkumu**

Z odstavce výše je patrné jednak v jakých bodech si výklady odporují, jednak v jakých bodech jsou vůči sobě lhostejné. Z toho důvodu, ale také kvůli přehlednosti je níže uvedena tabulka, která oba přístupy shrnuje do pojmů. Není vyloučeno, že některé rysy byly opomenuty.

Protože je cílem této práce zjistit, jaké je vyobrazení estetické hodnoty přírody v obou dokumentech, budou zohledněny jen ty body, které jsou schopny to či ono prokázat. Právě těchto deset tvrzení bude vyhledáváno ve filmu, aby mohla být přijata, či odmítnuta jedna z hypotéz.

<b>Tvrzení</b>	<b>Estetické zapojení</b>	<b>Kognitivní estetika</b>
<b>1. Důraz kladen na:</b>	Subjektivizaci zážitků	Vědecké znalosti
<b>2. Zapojení pomocí:</b>	Angažovanosti, participace, imerze	Nezainteresovanosti, odpojení
<b>4. Příroda:</b>	Nelze oddělit od lidí	Lze popsat, spravovat, využít
<b>3. Citlivost:</b>	Zintenzivňuje se percepčně	Zintenzivňuje se kognitivně
<b>5. Úsudek:</b>	Je nutně subjektivní	Může být objektivní, oceňují-li správně
<b>6. Umění:</b>	Nelze oddělit od přírody – tříbí citlivost	Přírodu oceňovat jako přírodu a umění oceňovat jako umění
<b>7. Hrozba:</b>	Špatná intersubjektivní komunikovatelnost	Kolik znalostí je dost? Jaké znalosti jsou relevantní?
<b>8. Imaginace:</b>	Neomezená – ve smyslu asociací, aluzí, metafor	Přestože je pro veškeré poznání klíčová, omezuje význam, roli imaginace
<b>9. Pozitivní estetika:</b>	Vše stojí za ochranu – zohlednit zkušenost	Vše stojí za ochranu – zohlednit ekologickou hodnotu
<b>10. Vhodnost k ochraně životního prostředí:</b>	Dle Berleanta ano Dle Carlsona ne	Ano

*Tabulka 1: Oddělení estetiky zapojení a kognitivní estetiky; Zdroj: vlastní zpracování dle 1. kapitoly „Environmentální estetika“*

## 5 Analytická část

### 5.1 Analýza filmu „Samsara“

Pojmenování filmu slovem, které přeneseně znamená ‚nekonečný běh života‘, je příhodné. „Samsara“ se jakoby pokouší ukázat prchavý okamžik našeho, nejenom lidského, bytí či hraní, jak by jiní mohli říci (Huizinga, 2000), napříč pětadvaceti zeměmi světa po dobu natáčení pěti let. Nejde však o cestopis nebo běžný konvenční dokument, ale o jakousi kontemplaci, báseň, sen bez komentáře podpořený vhodně zvolenou hudbou a obrazy rozmanitých míst, které se snaží zprostředkovat zážitek pocítění rytmu samotné existence. Právě analogie přírodních a lidských procesů je zde jasně patrná. (About Samsara)

#### 5.1.1 Co „Samsara“ zobrazuje

Narativní dimenze v tomto filmu nedominoje, zdá se, že neexistuje vůbec. (Pařízková, 2015) Divák s očekáváním příběhu bude zklamán, protože příběh ustupuje pocitům. Neznáme příběhy zobrazovaných lidí, pouze si je můžeme domýšlet. Film nezačíná nastolením tématu a nekončí jeho vyřešením. Místo toho je před diváka postavena řada obrazů doprovázena někdy hudbou, jindy zvuky, v ojedinělých případech tichem. Než se však dostaneme k tomu, jak film prezentuje, je důležité upřesnit, co prezentuje.

Segmentovat film z mého pohledu nedává příliš smysl. Kdybych se o to pokusil, nejspíš by to skončilo nicneříkajícím či až příliš zevrubným popisem veškerých scén. Bez obsahu se však tato podkapitola neobejde, a proto je třeba se jej nějakým způsobem pokusit naznačit. Myslím si, že film lze uspořádat do dílčích celků podle toho, co která část zobrazuje. Uspořádání může být jak konkrétní, tak abstraktní. Abstraktních systémů lze pravděpodobně najít tím víc, čím víc asociací divák nalezne. Někdy jsou patrné na první pohled, jindy je třeba se nad nimi zamyslet. Tak třeba, když je zobrazována pásová výroba zbraní, následně vysloužilý veterán, a nakonec vojenský průvod, zobrazované jsou především zbraně a vojáci, zatímco asociací se divák může dovtípit od celků jako válka a disciplína až k těm více abstraktním jako třeba utrpení či jednoduše smysl bytí. Charakteristické přitom je, že jednotlivé prvky nebo tyto dílčí celky se často ve filmu opakují. Ať už prvky, úseky nebo složky, je mezi nimi často zjevný kontrast. Jiné však spolu vykazují

zřejmé podobnosti. Poslední skupinou jsou ty, které jsou k sobě lhostejné. Právě tyto vztahy mezi jednotlivými obrazy, ale i zvuky tvoří oporu Samsary.

Kontrastními vztahy jsou například střídání pohybu a klidu, světla a tmy, rychlosti a pomalosti, jednoduchosti a složitosti, velkoměsta a domorodé vesnice, člověka a robota nebo nenávisti a lásky. Z uvedených příkladů je patrné, že se jedná o asociace vzniklé sledováním zobrazovaných snímků. Pohyb a klid je asociován při pozorování tiché písčité duny a následně nikdypespícího města. Podobnosti lze sledovat na stejném principu. Je zřejmé, co má společného velkovýrobna na maso, řetězec nabízející burgery, otlí lidé krmící se ve fastfoodu a obézní postava chystající se na chirurgický zákrok. Je však zřejmé, co tyto snímky mají společného třeba s výzdobou kostelů anebo panoramatem megapole? Možná ano. Ale asociace už tak jasné nejsou a je převážně na nás a naší pozornosti, jaký vztah, pokud nějaký, mezi nimi spatříme.



*Obrázek 1: Vyobrazení kontrastu slumu v popředí a mrakodrapů v pozadí*



*Obrázek 2: Ostrým kontrastem k metropoli je obrázek této společnosti*



Abych film ještě blíže přiblížil, pokusím se zmínit některá konkrétní témata, která při sledování nalézám. Prvním významným z nich je kultura. Snímek nás, jak již bylo řečeno, provází po světě, takže zobrazování různých kultur je nasnadě. To, jak jsou tyto různé kultury ukazovány, je různé. Zatímco někdy jsou zobrazováni klidní a trpěliví mniši kreslící mandalu kdesi v Himalájích, jindy nahlédneme do hektického japonského města s různorodými spěchajícími lidmi. S kulturou úzce souvisí náboženství. Mnohdy nám jsou zjevovány tu křesťanské kostely s bohatě zdobenými vitrážemi a kamennými anděličky, zde modlí se muslimové mezi minarety, jindy zase vidíme židy houpající se u Zdi nářků. Obrazy jsou často doprovázeny hudbou sakrálního charakteru, což dodává viděnému značné přibarvení. Dalším důležitým tématem je zobrazování životního cyklu. Od výroby, přes spotřebu, až po likvidaci. Chvíli sledujeme dělníky u montážní linky, chvíli děti prohrabující se v odpadcích. Jindy vidíme farmu kuřat a jindy lidi spatřujeme je jíst. Posledním důležitým tématem je příroda. Tu můžeme spatřovat v různých podobách a na různých místech. Na jednom snímku jsou krásné vodopády (Obrázek 7), v jinou dobu uměle vytvořené ostrovy. Zobrazováním přírodního environmentu se bude zabývat následující podkapitola.

Na výše uvedeném odstavci jsem chtěl především ilustrovat, jak těžce se komunikují zobrazované obrazy, pokud člověk nechce sklouznout k jejich popisu. Také lze poukázat na uvedenou vztahovost mezi tématy. Snímky spadající do kultury mohou být také náboženské. Kontrasty a podoby lze v tomto případě spatřovat i tam, kde je jiní nevidí.

### **5.1.2 Jak „Samsara“ zobrazuje**

Nyní, když bylo alespoň přibližně sděleno, co film zobrazuje, je nyní nezbytné uvést – jak film zobrazuje.

„Samsara“ využívá asociativní formy, při sledování divákovi chtě nechtě vyvolává v mysli celou řadu asociací (Obrázek 3 a 4). Pracuje také s aluzemi – často odkazuje. Vlivem absence slova je divák nucen interpretovat obrazy jakoby bez vodítka, na základě svých úsudků. Je to také zdánlivá absence příběhu, která diváka ponouká k porozumění zobrazovaných scén a k hledání logiky uspořádání. Nesnaží se nás přitom o ničem přesvědčit, alespoň ne přímo pomocí argumentace. Činí tak skrytě pomocí vhodně zvolené kompozice obrazů a hudby. Nezbytně nutné je sdělit,

že ačkoli se dokument týká žitého světa, zobrazuje jen výsek, jednu z perspektiv. Filmoví tvůrci při tvorbě filmu disponovali polem možností, přičemž sami zvolili jisté postupy, které jsou ve filmu patrné. Z toho důvodu je zřejmé, že to, co vidíme, stále vidíme tak, jak to vidět máme. Obrovský rozdíl oproti druhému analyzovanému filmu je však ten, že k interpretaci nedisponujeme komentářem, který by naši pozornost zaměřil a více tak zformoval náš výsledný zážitek. (Bordwell a Thompsonová, 2011)



*Obrázek 3: Opuštěná skalní obydlí*



*Obrázek 4: Podobně vzhlízející domy*

Film zobrazuje velké množství postav, objektů a prostředí. Postavy nám nikdy nejsou přiblíženy. Jedná se o zfilmované sociální herce, kteří jsou natáčeni z toho důvodu, že se vyskytují na určitém místě a v určitý čas. V odlišných případech jsme vystaveni záběrům, do jejichž vzniku musel zasáhnout filmový štáb. Je otázka, jestli tanečnicím hned na začátku filmu bylo sděleno, co a jak mají tančit. Stejně tak není jisté, jestli byly postavy v jednatřicáté minutě pro účely záběru uspořádány, anebo prostor obývaly tímto způsobem, když je kamera zachytila. (Nichols, 2010)

Podobných příkladů je ve filmu více. Když se jedná o zobrazované jedince nebo skupinky lidí, není jasné, jestli byla scéna zinscenovaná. U jiných scén je možné s jistotou potvrdit jejich autentičnost. Těžko by režisér ovlivnil tok obrovského množství aut (33:53) nebo nakupování stovky lidí v hypermarketu (55:38). Přesto se žádná ze scén nejeví jako umělá, což celému filmu dodává jistou hodnověrnost, že zachycuje v pravé podobě náš svět.

Perspektiv, které film nabízí, je díky práci s kamerou velké množství. Ve filmu spatřujeme detaily soch, staveb, obličejů, polocelky chodících lidí, celky zobrazující budovy, dopravní prostředky a velké celky měst a jiných prostředí. Rychlost záběru záleží jednak na hudbě, jednak na zobrazovaném obsahu. Rychlozáběry jsou používány pro účely navození repeticí a rytmů. Pomalé záběry situace vyostřují, vyvolávají dramatický účinek. Běžně rychlých záběrů se ve filmu využívá ale také. Například pro zobrazení tance. Různě dlouhé záběry jsou rovněž střídány v návaznosti na rytmus hudby. (Bordwell, 2011)

Střih filmu je často činěn bez časové a prostorové návaznosti na předchozí snímek. Nicméně nejde o naprostou diskontinuitu, protože snímky jsou za sebou často kladeny tak, aby se týkaly nějakého společného tématu či aby tvořily spolu vztah. Oproti jiným filmům se stejnou formou (režirovaným třeba Sergejem Ejzenštejnem) je tak porozumění filmu výrazně snazší. Díky tomu je snadnější dešifrace skrytých významů či hodnot. (Tamtéž)

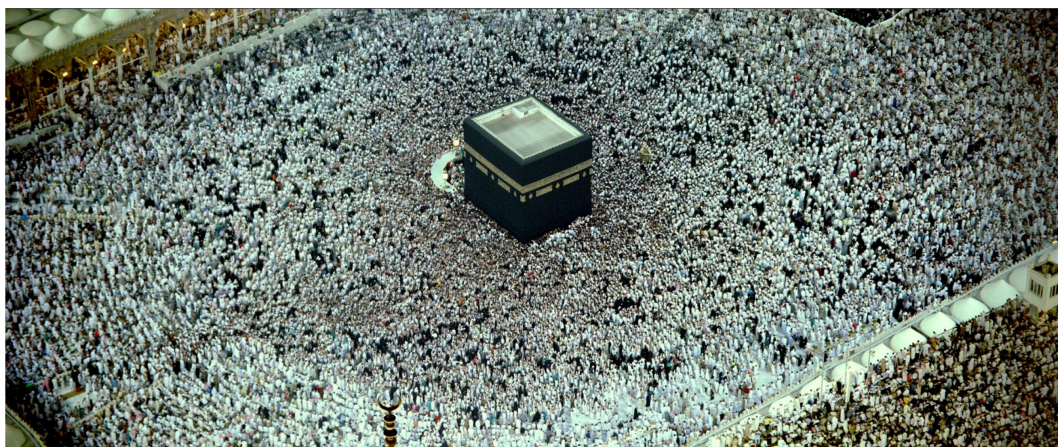
Zvuk filmu je důležitým faktorem ovlivňující divákův zážitek. V „Samsaře“ jsou především dva, totiž tři zvuky – hudba, ruchy a ticho. (Tamtéž) Komentáře mluvené či psané se v průběhu celého dokumentu nikde nevyskytují. Nejčastěji je slyšet hudba, která navozuje určité různorodé pocity a propojuje obrazy a zvuk pomocí rytmu. Ruchy jsou využívány jen u některých scén, především u těch, kde jsou zobrazována přírodní prostředí. Domnívám se, že je to buď za účelem demonstrace síly živlů, anebo klidu, který si s místem spojujeme. Když slyšíme poušť, slyšíme jen poryv větru. Jakmile jsme ve městě, ztrácíme se v množství zvuků, kde klid střídá shon. Zvuk je velice důležitým prvkem, bez kterého by náš zážitek nemohl být ani z poloviny takový.

### 5.1.3 Čím jsou lidé v „Samsaře“ obklopeni

Než bude provedena samotná environmentálně estetická analýza, je nepostradatelné popsat, do jakého přírodního environmentu vstupuje naše alter ego při sledování filmu, což v posledku bude pomůcka pro nadcházející rozbor. (Zuska, 2010)

Jelikož je přírodní environment prostředí, které si běžně neuvědomujeme, ale které je naopak v pozadí (Carlson, 2010a), může jím být i prostředí městské. (Berleant, 2023) „Samsara“ se nepochybně snaží poukázat na podobnost mezi přírodním a lidmi vytvořeným, umělým prostředím. V první třetině filmu jednoznačně zobrazuje něco, co bychom mohli označit za přírodu, zatímco zbylou část filmu ukazuje objekty, lidi, lidské činnosti a něco, co by se dalo označit jako běžně obývané lidské prostředí. Platí přitom, že každé prostředí na nás působí jinak, ale také na každého jinak.

Hned v druhé minutě jsme svědky soptící sopky se svou mohutností, kouřem a žářem. Síla, ale i úcta je vyostřena po vyobrazení mrtvých soch. Do osmé minuty pozorujeme pestrobarevnou krajinu lemovanou chrámy, loukami, políčky, stromořadím. Příroda, ale i urbánní prostředí, jako umění jsou zobrazena často. Vždyť honosně zdobené vnitřky kostelů či klášterů nebo chrámů nejde označit za nic jiného než umění. Stejně tak Mekka (1:27:35) je společně s modlícími se muslimy uměleckým skvostem, kde můžeme sledovat hru černé a bílé barvy, ale i neúnavným pohybem kolem Káby v podobě víření lidských těl (Obrázek 5).



*Obrázek 5: Kába a muslimové kroužící kolem ní*

Od poloviny třinácté minuty je motivem poušť a její osamělost. Jsme svědky plynutí času, když vidíme již tisíce let hledící sochy nebo do skály vytesané domy (Obrázek 3). Jiné domy jsou pohlceny přírodou, v místnostech je písek, jistě to nepotrvá dlouho a zmizí úplně. Podobně vypadají opuštěná stavení, jejichž obyvatelé utekli před přírodními silami, které místa natolik pozměnily. *Prach jsi a v prach se obrátíš*, mohl by být komentář. Školy jsou s na zemi poházenými knihami a vybranou hudbou děsivé. Stejně tak pahýly stromů uprostřed pouště (24:57) nám ukazují, že na místě kdysi byl život, který pozbyl. My tak můžeme sledovat střídání dne a noci, stejně běžný jev jako zrození a smrt.

Další obrazy skal, útesů, kaňonů, jeskyní jsou úchvatné. Pozorujeme všemožné křivky, různé barvy, tvary a posloucháme příjemnou hudbu. Příroda jako scenerie končí v polovině jednatřicáté minuty vodopády, společně se skalisky a stromy, jež tvoří uchvacující kompozici (Obrázek 7). Ale nádherný může být i pohled na jakousi metropoli (33:53) se všemi různými tvary, křivkami a barvami. Vše se zdá jakoby odpočívajícím. Auta vypadají jako mravenci směřující do svých příbytků, mravenišť. A čím jsme od dění dál, tím se vše zdá poklidnějším.

Když však nahlédneme do dějů uvnitř obřího mraveniště, zjišťujeme, že vše není tak idylické, jakým se to zdá. Vše vypadá natolik automaticky a uměle, rozdílně od dřívější přírody. Hudba je navíc dynamická, nenechává nás odpočívat, vše zrychluje, svět se točí a točí. Ale i když zpomalí, nejvyšší budova světa (41:35) se nám jeví jako něco natolik vzdáleného okolnímu prostředí, stejně jako poloostrovy plné domečků určených k rekreaci. Náhle vidíme lidskou rafinovanost a vynalézavost. Vše je sofistikované, ačkoli zjednodušené, zarovnané, uspořádané, ne jako nahodile utvořené vodopády s palmami. Můžeme se tázat, jak může být něco tak odlišného. Sledujeme prostředí obývaná lidmi, pozměněná jimi, prostředí topící se v odpadcích (1:08:00) či místa využívána k těžbě (1:09:00). Kam se poděly dávno zapomenuté opuštěné skalní domy? Kde jsou ony klidná místa připomínající nám rytmus bytí? Neztratila se? Nikoliv. Jsou dokonce stále s námi. Kostely, pyramidy, chrámy, hrobky, minarety, věže, skály, hory, pouště, to vše má něco podobného. To vše je v „Samsaře“ nějakým způsobem propojeno do jednoho obrovského snu.

#### 5.1.4 Analýza filmu „Samsara“

V tomto oddílu bude učiněna environmentálně estetická analýza daného dokumentárního filmu. Jako vodítko odmítnutí či potvrzení tezí estetiky zapojení nebo kognitivní estetiky mi poslouží mnou vypsanych deset tvrzení (Tabulka 1).

*Na co je kladen důraz?* Jelikož žádná ze scén neobsahuje komentář, snímky se zdají jako by vybízely k subjektivnímu zážitku, než aby nutily zamyslet se nad hodnotami zobrazovaného. Vidíme-li ve druhé minutě soptící sopku, snímek se nás snaží ohromit. Nelze jednoznačně určit, jedná-li se o slabé, nebo silné vznešeno, protože záleží na divákovi, jestli jej objekt uchvátí anebo spustí reflexi nad vztahy mezi lidstvem a přírodou. (Shapshay, 2013) V půli šesté minuty spatřujeme panorama pitoreskní krajiny (Obrázek 6). Pravděpodobně nebudeme přemýšlet nad tím, jak jednotlivé objekty v prostředí figurují a spolupracují, ale budeme se kochat barvami, stíny, které nám mohou evokovat různé pocity. Postupně totiž na obrovské planině spatříme rozestety roztodivné budovy, které celou krajinu zvelebňují. Pokud jsme na daném místě někdy byli, dost možná si vybavíme nějakou zkušenost s ním spjatou.



*Obrázek 6: Pitoreskní krajina Samsary*

Od dvacáté čtvrté minuty se nám některé obrazy mohou zdát jako umělecká díla. Vidíme různé křivky, barvy, tvary, hru se světlem a stínem, detaily. Krajina z třicáté minuty, je téměř dechberoucí (Obrázek 7). Když je vyobrazena, nemyslím na to, jak jsou stromy staré nebo kolik druhů stromů se zde nachází. Mohl bych takové myšlenky mít, ale film mi otázky nezodpoví a pokud už odpovědi mám, není čas se zamýšlet. Účelem vyobrazení není nahlédnout do tajů a divů přírody, ale vyvolat

pocity, povzbudit tvoření metafor, poskytnout základ pro budoucí porovnávání s překotným městským prostředím.



*Obrázek 7: Uchvacující vodopády s okolní vegetací*

Poněvadž je urbánní prostor místo, kde se pohybujeme většinu našeho života, stojí za to, dle Berleanta (2023) a dalších estetiků, se o něj zajímat stejně jako o prostor označovaný jako přírodní. Ulice aut proudících sem tam a svítících domů je ostře v kontrastu s klidnými místy, která nám byla prezentována do třicáté třetí minuty. Ke stejnému účelu slouží zobrazování golfového hřiště, bazénu, lyžařského střediska uvnitř haly, uměle zbudovaných ostrovů. Jsou jednoznačně v kontrastu k divoké a nespoutané přírodě. Jsou? Bylo to skutečně záměrem filmových tvůrců, anebo to jsou pouze mé myšlenky, vycházející z mých zkušeností, mého pozorování, mých pocitů a znalostí? Nebojím se s jistotou říci, že film nabízí tolik perspektiv, kolik jich tam člověk sám nalezne. Obsahuje však film i perspektivu kognitivní estetiky? Podívá-li se na něj ekolog, bude v něm oceňovat ekologické hodnoty? Podívá-li se na něj geolog, bude při pohledu na skály a hory přemýšlet o kontextech formování jednotlivých hornin? Uvidí to, co jiní nevidí? S vysokou pravděpodobností ano. To však neznamená, že by vyobrazení přírodních prostředí mělo být v souladu s kognitivní estetikou. Akorát to poukazuje na to, že zážitek je podmíněn percepčně. Jinak se na krajinu bude dívat krajinný inženýr a jinak ornitolog. Touto pluralitou perspektiv je zdůrazněna i pestrost lidské kultury a jejího jedinečného obklopujícího okolí. Tibetští mniši jsou obeptati v dáli se vlnícími Himalájemi, jejich domy připomínají do skály tesaná obydlí. Obklopující prostředí je diverzní, stejně tak jejich kultura. Podobně je tomu u africké komunity bydlící ve svých chýších. Jejich soužití s okolním prostředím se zdá být harmonické. Nám, lidem bydlícím v moderní světě, se jejich nabarvená pleť,

propíchané uši, rty, všemožné náramky, náhrdelníky, nákotníky a jiné zdobné prvky, mohou zdát skoro až komické. Městská prostředí pozbývají přírodní prostředí. Často jsou zde jen lidské budovy, moře, případně uměle zbudované parky. Město se zdá jednoduchým a jednotvárným, stejně jako procesy uvnitř něj. Kontrastní vztahy mohou vyvolávat otázky pestrosti a (ne)vyčerpatelnosti přírody jejími obyvateli. Když vidíme ulice zaplněné odpadky a děti přehrabující se v nich, musíme se sami sebe ptát, jestli směřujeme správným směrem. Důraz je jednoznačně kladen na subjektivizaci zážitku.

*Zapojení.* Film můžu učinit němým, abych se od něj lépe mohl odpojit, aby do mého úsudku nevstupovaly pocity. Budu se dívat na děti přehrabující se v odpadcích (1:11:2) a přemýšlet nad tím, co asi bylo na místě před tím, než se na něm usadili lidé. Byla tam savana, anebo oáza? Je to pobřežní město? Může mě k obrazu napadat nespočetné množství myšlenek, díky čemuž se dopátrám k tomu, jak ničení daného ekosystému ovlivnilo ekosféru. (Hettinger, 2017) Ale pouze pod podmínkou, že se od filmu distancuji, že zaujmu nezainteresovaný postoj, snad si jej i na chvíli pozastavím, abych měl šanci se zamyslet, než mou pozornost vyruší další snímek. (Carlson, 2010b; Bakošová, 2015) Domnívám se však, že kdybych něco takového učinil, tak bych z daného filmu musel učinit něco, čím rozhodně není – totiž obraz. Musel bych audiovizuální dílo naprosto redukovat. Jinak jsem filmem pohlcen, protože to je přesně to, o co se snaží. Strhnout mě, zaujmout a zabavit mě. Není to vyloženě prostředí, do kterého vstupuje můj divák, ale mnou vykonstruovaný svět filmu, který se o dané obrazy opírá. Kombinace snímků rozhodně navozuje pocit, že subjekt nelze oddělit od objektu. Vždyť celý film se pokouší naznačit samotnou analogii přírodního světa a toho lidského, do kterého já jakožto jednotlivec patřím. Vzniká tak multisenzorický zážitek, ne však ve smyslu zaktivování veškerých smyslů, nýbrž ve významu zapojení pomocí zkušeností, vědomostí, pocitků, nálad a pocitů. Film s námi hýbe, rozhodně nás vybízí k tomu, abychom byli aktivními činiteli, nejenom pasivními trpiteli. (Berleant, 2010b)

*Citlivost.* Zodpovědět vztah k citlivosti podle mého úsudku bude po předchozím odstavci snadné. Naše estetická senzibilita se může zhlédnutím filmu jednoznačně tříbit. Jelikož se zapojuji, aktivuji zkušenosti, vědomosti, nálady, pocitky a pocity, získávám nové pohledy, ve výsledku zkušenosti, můžu pocítit dosud neznámé pocity, pochopit nové souvislosti. Právě poslední tvrzení se však pojí s růstem



senzitivity pomocí kognice. Něco takového není však vyloučené. Ačkoli nám film neposkytuje žádné nové informace, doslova nás vybízí ke hře s myšlenkami, díky čemuž můžeme docházet k různým závěrům, které bychom stejně tak mohli získat z komentovaných zdrojů. Platí proto, že citlivost se v případě Samsary může zintenzivnit obojím způsobem. (Berleant, 2015)

*Příroda.* Není vyloučeno, že se divák od přírody v průběhu promítání neodloučí. Může se tak stát především v případech, kdy nemá příliš vytríbenou estetickou citlivost. Estetické hodnocení přírodního prostředí je zřejmě subjektivní. Platí přitom, že zobrazované snímky připomínají umělecká díla, takže při oceňování mohou vytanout na mysli leckteré metafory. Hledím-li na dávno zapomenuté skalní domy od patnácté minuty (Obrázek 3), napadá mě mnoho asociací. Přesto se zejména v případech, kdy má divák patřičné vědomosti z přírodních věd, může stát, že imaginace bude vlivem těchto znalostí omezena. Některé zjevované objekty poté odkrývají své smysly a funkce, což nemusí doprovázet pocity potěšení v podobě krásy. Když známe důvod zajímavých tvarů skalních výběžků zobrazovaných ve dvacáté sedmé minutě (Obrázek 8), přicházíme o jistý druh estetického potěšení. Stejně tak umění je možné oddělit od přírody, pokud má divák příslušné znalosti přírodních věd. Domnívám se však, že filmoví tvůrci takovým procesům neposkytují příležitosti. Příroda tak nelze jednoduše popsat a využít, dokonce nejde ani spravovat. Příroda je něco, co je námi samými. My jsme přírodou a příroda je námi. (Berleant, 2023)

*Úsudek.* Může být můj úsudek objektivní, oceňuji-li přírodu dle kognitivní estetiky, tedy pomocí přírodovědných znalostí a obecně platných vědomostí? Myslím si, že ne. Je tomu tak proto, že samotné zobrazení přírodního prostředí je v ostrém rozporu k environmentálnímu modelu Allena Carlsona (2010a). Příroda je spíše vyobrazena jako objekt, kdy může dojít k tomu, že uměle vytrháváme jednotliviny z kontextu, čímž se dle něj dopouštíme chyby, ale také je vyobrazena jako scénérie, kdy na přírodu nahlížíme jako na umělecké dílo a oceňujeme ty aspekty, které oceňujeme na uměleckých dílech. Chtěl-li bych na přírodu pohlížet jako na přírodu, v prvním krůčku ji tak nesmím vyobrazit. Kdybychom pominuli tento krok a snažili bychom se přesto oceňovat objektivně, narazíme na to, že nezískáváme vůbec žádné informace, natožpak ty přírodovědné. Pomineme-li i tuto skutečnost a jsme-li dostatečně vybaveni takovými znalostmi již předem, obávám

se, že objektivně přistupující oceňovatel nemá příliš mnoho času k oceňování, ale také nemá příliš vodítek, nejedná-li se o světoznámé lokality, jak se dopátrat tomu, co skutečně vidí. Takovýto kritický pozorovatel musí na konci svých marných pokusů nutně prohlásit, že film mu objektivní oceňování, nejspíš nechtěně, znemožňuje, že je tedy úsudek diváka nevyhnutelně subjektivní.

*Umění.* Většina byla popsána již v předchozí podkapitole, a proto shrnu jen to nejdůležitější. Film podle mého prezentuje samotnou esenci umění. Neomezuje se pouze na pitoreskní krajiny obsahující hory s vodopády a sluncem (Obrázek 7), ale zobrazuje urbánní prostředí, které se rovněž může zdát jako krásný obraz idylického žití, jindy až příliš rychlého běhu života. *Umění je všude kolem nás*, jako by se film snažil říct. Na sobě natěsnané slumové domky s kontrastně robustně stavěnými mrakodrapy (Obrázek 1) jsou úchvatným obrazem. Autoři se nás vědomě snaží pomocí kompozice uchvátit. Největší inspirací pro autory je, domnívám se, samotné umění, které se zdá být syntézou kultury a přírody. Čtenáři snad prominou, když se uchýlím k takovému závěru, že „Samsara“ je umělecké dílo, které vše prezentuje jako umění.



Obrázek 8: Skalní útvary jako umění se svými křivkami, barvami a tvary

*Hrozba.* Rozsoudit otázku, jestli hrozí špatná komunikovatelnost zobrazovaného nebo přehlčení znalostmi, popřípadě neodhadnutí relevantnosti znalostí k dostatečnému estetickému ohodnocení, je nenáročný úkol. (Pařízková, 2015) Už jenom tím, že je vyčerpávající slovy shrnout lyrickou báseň cosi o sobě vypovídá. Pocity často nelze jednoduše komunikovat. Znalosti ano. Nechť se potenciální divák sám pokusí shrnout to, co viděl do několika jednoduchých vět. Zjistí, že takový úkol není vůbec snadný. Právě absence rámce někdy způsobuje obtíže při

popisu viděného či zakoušeného. Kdybych jasně věděl, co mám vyhledávat, jednoduše to sdělím. Když jsem však vystaven všem obrazům, nelze jednoduše oznámit, co jsem právě prožil.

*Imaginace.* Imaginace je při interpretaci díla důležitá. Nejde jen o myšlenky, které nám vytanou v mysli při vidění obrazů, ale rovněž o abstraktní představivost, kdy se jednotlivé obrazy sobě navzájem podobají koncepcemi nebo tvary. Již samotná podobnost přírodního a uměle vytvořeného prostředí je možná jen pomocí naší představivosti. I prezentovaný bazén (40:07) se alespoň částečně podobá jezeru (27:20). Jsou nám často zobrazovány objekty, jejichž smyslu se nedovtípíme. To může být dobře, protože příjemné pocity by tak mohly ustoupit pochopení. Vodopády mají být krásné stejně jako panoramata různých krajín, kde se navzájem pronásledují sluneční paprsky. Kamenné sochy v jezeře (27:30) nám mohou připomínat dokonce střechu kostela (24:02). Jejich účelem zobrazení není toliko poukázat na stáří a už vůbec ne na zformování či složení hornin, ale poskytnout jakousi alegorii či jen zaujmout svojí jedinečností. Stejně tak pahýly mrtvých stromů jsou pozůstatkem jiných dob. Můžu se sám sebe ptát, jak dané místo asi vypadalo, když byly stromy rozrostlé. Možná tam byla oáza, místy podzemní voda. Těžko říct. Takové myšlenky ustupují do pozadí, když pozoruji detailní záhyby větví. Zemřelý strom se jeví jako socha vyhlížející na noční oblohu posetou množstvím hvězd. Ramena stromu vrhají stíny na jeho kmen a ukazují nám jednu velkou podívanou. Uvedené příklady jsou potvrzením toho, že pomocí imaginace v tomto filmu nedochází k pochopení významů zobrazovaných objektů, čímž není snížena role představivosti. (Li, 2020) Dalo by se nicméně namítnout, že záleží na samotném pozorovateli a jeho poučenosti, zkušenostech a zcestovalosti. Zážitek kritického diváka, který zná prezentovaná místa, objekty, zná jejich příběhy, jakožto i důvody, by mohl být pouhým zamyšlením nad zážitky, ohlédnutím se zpět, opětovným pochopením. Domnívám se však, že takových diváků, jednak bude nepatrné množství, jednak si myslím, že role imaginace, takového uvědomělého a zcestovalého diváka, by nebyla natolik omezena. To proto, že i takový divák se bude pokoušet o interpretaci díla skrze asociace a aluze, neboť dílčí snímky bude uchopovat pomocí celkového kontextu. Proto mám za to, že obrazotvornosti se v tomto díle meze nekladou. Zároveň však nepopírám to, že kritický divák si může být vědom tendenčního aspektu filmu, což v posledku může znamenat určité omezení významu imaginace.

*Pozitivní estetika.* Film nám explicitně nesděljuje, že něco stojí za ochranu, natožpak vše. Místo toho nás skrytě pomocí protikladů ponouká k tomu, abychom byli více empatičtí nejen k přírodnímu prostředí, ale i k tomu prostředí lidskému. Že bychom měli přírodní prostředí chránit přitom nevychází z vědomostí. Zobrazovaná prostředí často nejsou cenná ekologicky. Ale stejně tak se nesnaží poskytnout nám estetickou hodnotu jako jediný důvod ochrany. Jsou často prezentovány různé krajiny (velkolepé, pastorální, krásné, zstrašující, pokořující). Na základě těchto odlišných perspektiv, které nám film poskytuje, jsme schopni spatřit mezi prostředím určité paralely. Dle mého se snaží ukázat, že všechno stojí za ochranu, protože jednak je všechno krásné, ale jednak je všechno jedinečné, ale přesto nějakým způsobem si navzájem podobné.

*Vhodnost k ochraně životního prostředí.* Ačkoli obě teorie sebe sama označují jako vhodné k ochraně životního prostředí, každá to činí jiným způsobem. Snad by se tvrzení dalo zjednodušit, když prohlásím, že vhodnost k ochraně životního prostředí jednoho modelu úzce souvisí s tím, jak se staví k pozitivní estetice, která tvrdí, že za ochranu stojí vše, včetně životního prostředí. Přesto je možné použít pětibodové Carlsonovy (2010b) požadavky environmentalismu.

Zobrazované snímky jsou (ačkoli se na první pohled mohou zdát nestranné a nezaujaté) implicitně antropocentrické, než že by se snažili být acentrickými. Pravda je, že acentrický pohled kamerou si lze představit těžko. Je to člověk, kdo kameru někam umisťuje a je to člověk, kdo na ni něco zaznamenává. Obraz společně s hudbou se poté snaží vyvolat určité pocity, takže antropocentrický pohled je zde na první pohled jasný. Posedlost sceneriemi převažuje nad environmentálně zaměřeným pohledem už jen tím, že nesděljuje žádné informace ekologického charakteru. Rovněž jsou zobrazovány přírodní útvary spíše jako objekty se svými detaily, než aby byly zamýšleny jejich funkce. Dle Carlsona (2010b) lze taky prohlásit, že zobrazování přírody je povrchní, protože ji zobrazuje spíše jako umění. Rozhodně se nesnaží být objektivní. Naopak sděljuje celou řadu subjektivních pocitů a názorů tvůrců, aniž bychom je předem znali. Není však zřejmé, jestli se snaží být objektivními postoji. A konečně, v otázce morální angažovanosti nelze snadno rozhodnout, jaký postoj film zastává. Nejpravděpodobnější je scénář, že tento postoj lze interpretovat mnoha způsoby dle

divákova postoje. Možná by rovněž bylo možné otázku zodpovědět s přispěním samotných tvůrců.

Tak či onak je jasné, že dle Carlsona (2010b) film nespĺňuje většinu bodů požadavků environmentalismu. Jelikož však splňuje ostatní aspekty estetiky zapojení, je film dle Berleanta (2010a) vhodný k ochraně životního prostředí.

### **5.1.5 Výsledky analýzy filmu „Samsara“**

Film „Samsara“ předkládá komplexní systém vztahů předpokládající plné zapojení diváka. Održení a nezainteresovanosti se vyhýbá pomocí krátkých záběrů. Pokud jsou záběry delší, snaží se o navození určitých pocitů, většinou ohromení. Jelikož neobsahuje žádný komentář, nemáme možnost dozvědět se žádnou explicitně verbalizovanou informaci. Naopak pomocí rytmu, repetice nebo třeba pozice jistým způsobem povzbuzuje mé již existující zkušenosti, vědomosti a vzpomínky, aby tvořili společně s jinými prvky filmu různé kombinace, které v posledku vyvolají různé pocity, dojmy a počítky. Tato výsledná kombinace mi může posléze zlepšit citlivost pomocí percepce. Vědomosti však do tohoto procesu rovněž zasahují. Spoluutvářejí tak konečný proces.

Sledujeme-li film se znalostmi kognitivní estetiky a stejně tak se znalostmi přírodních věd, lze na reprezentaci přírody nahlížet částečně pomocí prizmatu kognitivní estetiky. Tak třeba příroda se dá popsat pomocí pojmů. Zobrazované přírodní obrazy lze ocenit jako přírodu, a ne jako umění. A imaginace je omezena, přikládám-li objektům význam. Zobrazování přírody by dokonce mohlo být úplně shodné s teorií kognitivní estetiky, ale to bychom film museli redukovat na jiné médium, čímž bychom se ochudili o estetický zážitek.

Na základě uvedené analýzy lze prohlásit, že film zobrazuje přírodní prostředí souladně s vybranými teoriemi environmentální estetiky, přičemž splňuje veškeré stanovené body.

## 5.2 Before the Flood

„Před potopou“, jak by se název filmu mohl doslovně přeložit, je jednak poukázáním na to, že čelíme klimatické krizi, se kterou když se nevypořádáme, přijde zmiňovaná potopa, a jednak označení pro prostřední část obrazu „Zahrada pozemských rozkoší“ od Hieronyma Bosche, která symbolizuje, kde se nyní jako lidstvo nacházíme. Totiž lidstvo před katastrofou.

Je to právě klimatická krize, která je pojivem celého filmu. Problém je postupně přibližován, odhaluje neviditelné souvislosti, ale také ukazuje možnosti řešení. Právě schéma problém-řešení je zjevné. Dokument nejen učí a podněcuje touhu po poznání, vhled a uvědomění, ale pomocí vybrané hudby a obrazů se pokouší o jistou poetičnost. Snaží se vyvolávat určité pocity a emoce, zatímco nás může informativně obohatit či pozměnit naše hodnoty.

### 5.2.1 Syžet filmu

Ačkoli oba vybrané filmy můžeme vyprávět, v obou případech tak budeme činit jiným způsobem. Narativní dimenze převažuje nad dimenzí ambientní, jak je popisuje Pařízková (2015). Film je v jistém slova smyslu detektivkou, kdy v úvodu nastolí téma, které postupně zkoumá v celém jeho významu a šíří. Toto zkoumání vede posléze k nastolení návrhů a řešení, která by měli diváci uznat za vhodné alespoň ke schválení nebo rovnou k přijetí. Zápletka příběhu je založena na klimatické krizi (zločinu, vraždě, proto přirovnání k detektivce), pátrá po jejích pachatelích, detailech a motivu. Vyšetřovatelem je vypravěč; důkazy jsou podávány od vědců, politiků a jiných odborníků. Odehrává se nám tak před očima jasné schéma usvědčení zločince z provedeného zločinu.

V úvodu filmu je ukázán obraz „Zahrada pozemských rozkoší“ od Hieronyma Bosche, který se objeví ještě dvakrát. Slouží jako paralela k podpoření případu. Snaží se nám sdělit: budeme-li nadále hřešit, činit krivdy a jednat sobecky, přijde ona, v titulku filmu, ale i prostřední části obrazu, zmiňovaná potopa. Jsme ještě v období před potopou. Nejsme sice v ráji, ale naštěstí nejsme v pekle. *Musíme jednat*, snaží se říct. Na začátku filmu, pomocí hlasu shůry, lze poznat známého amerického herce Leonarda DiCapria, který bude diváky celým filmem provázet chvílemi jako pouhý hlas, jindy jako herec. Jeho zkušenosti budou ve filmu

prezentovány. Je jasné, že všechny zohledněné zkušenosti jsou sděleny pro posílení případu. V úvodu filmu je vyobrazen záznam či dokonce přímý přenos z některé z konferencí, kde hlavní postava vystupuje. Problém, který bude dále probírán, je zde jasně nastolen.

První nastolené téma po úvodu filmu jsou fosilní paliva. Fosilní paliva a jejich spalování či těžba a problémy s nimi spojené budou popisovány téměř celý film. Prvně o nich obecně mluví výkonný ředitel Sierra klubu. Poté se Leonardo DiCaprio vydá na různá místa, aby ukázal, co vše je s těžbou a spalováním fosilních paliv spojeno. Nejdříve letí do odlesněné části Kanady, kde se těží ropa. Při té příležitosti je sděleno, proč je spalování fosilních paliv nepříznivé pro stav životního prostředí. Na Baffinově ostrově, kde se děj později odvíjí, je pomocí rozhovoru s doktorem z National Geographic a místním lovcem sděleno, proč je způsobeno tání ledovců a co jej způsobuje. S jiným vědcem je případ více ilustrován v Grónsku.

Rozhovory s vědci, politiky, odborníky a místními obyvateli jsou časté. Po tání ledovců následuje úzce související téma – zvyšování hladiny moří. Proběhne další rozhovor, tentokrát s politikem, který jednak sděluje plán provést protipovodňová opatření, jednak poukazuje na některé popírače klimatické změny mezi politiky, kteří udržují mezi společnostmi kontroverzi při životě. Právě z toho důvodu se později příběh stočí nejdříve k popíračům, později k určitému vědci, který se snažil klimatickou krizi v médiích zviditelnit, a především uznat ji za globální problém.

V dalších snímcích hlavní postava cestuje prvně do Číny, později do Indie, kde jsou činěny rozhovory s odborníky na téma znečištění. Jsou při tom využívány videoreportáže a fotky. Hlavním smyslem těchto cest je ukázat, že Čína nebo Indie sice jsou velkými emitenty skleníkových plynů, ale ve srovnání s počtem obyvatel jsou na tom podstatně lépe než USA. Následně kamera cestuje do zemí v Oceánii, kde se pomocí rozhovorů dozvídáme obavy obyvatel z růstu hladiny moří.

Druhým tématem, které je ve filmu patrné a které úzce souvisí se spalováním fosilních paliv, je úbytek biodiverzity. Nejdříve je ukázán úbytek živočichů v moři, následně v pralesích, přičemž informace se dozvídáme od vědců. Další vědec vysvětluje, jak může dojít k velké změně, kdyby všichni lidé redukovali spotřebu

hovězího masa. Kromě toho poukazuje na problémy spojené s chovem domácích zvířat.

Příběh se opět vrací k fosilním palivům, tentokrát se však snaží poskytnout alternativy v podobě obnovitelné energie, později ekologické daně. K prvnímu tématu mluví Elon Musk, později renomovaný ekonom.

Nyní se příběh vrací zpátky na začátek. Dozvídáme se, že jde o Pařížskou konferenci, o které bude následně promluveno. Před tím však ještě mluví americký sekretář obecně o klimatické krizi, ke které později Johan Rockström připojí své komentáře. Poté už následují záběry z Pařížské dohody, která se ovšem nezdá jako velký úspěch. Z daných důvodů jsme proto diváky rozhovoru mezi DiCapriem a exprezidentem Spojených států amerických, Barrackem Obamou, který sdělí, že Pařížská dohoda je jeden z důležitých milníků. Poslední rozhovor je činěn ve stanici NASA s jedním z kosmonautů, který na mapě vyobrazuje různé historické, nynější a budoucí procesy. Následně se příběh stočí ještě k obrazu Hieronyma Bosche, Leonardo DiCaprio navštíví papeže a pak už jen proběhne podpis Pařížské dohody, kde průvodce celým filmem pronese řeč plnou naděje.

### **5.2.2 Konstrukce filmu „Before the Flood“**

Jak již bylo řečeno výše, film se, především pomocí informativní logiky, snaží diváky přesvědčit o tom, že klimatická krize skutečně existuje a že každý může přispět k jejímu zmírnění způsobem svého životního stylu. K agitaci využívá celou řadu způsobů. Základním prvkem jsou informace, které se jeví jako nanejvýš objektivní, dozvídáme-li se je od předních odborníků a vědců. Pro posílení důrazu na objektivitu byly dokonce do filmu vybráni lidé, kteří jsou světově proslulí. Pravděpodobněji budeme věřit víc tomu, kdo vstupuje do veřejnoprávní televize a je hojně citovaný než člověku, jenž s vědeckým zkoumáním teprve začíná. Prezentovaná data nebo informace se poté jeví jako nezpochybnitelná. (Giddens, 2023) Není nám předkládána žádná opozice a pokud ano, tak jsou její názory pomocí argumentace zpochybněny. Ve filmu je celá řada rozhovorů, při kterých se neustále dozvídáme něco nového a zároveň které podporují stanovisko filmu. Kromě toho jsou využívány také reportáže, historické záběry, fotky, grafy, mapy a jiná vizuální grafika jako způsoby ilustrace předkládaných tvrzení pro lepší pochopení, ale také jako další důkazní materiál. Jsou-li tvrzení některého vědce



podpořeny tabulkami a grafy, vše se jeví jako věrohodnější. Tím se film zásadně liší od předchozího, který nevyužíval vědeckých informací, informativní logiky nebo rétoriky. (Bordwell a Thompsonová, 2011)

Film se, stejně jako „Samsara“, týká našeho žitého světa. Klimatická krize není něco vymyšleného, a proto jde jednoznačně o dokumentární tvorbu, která nám divákům zprostředkovává určitý úhel pohledu. Pravděpodobně by šlo připravit podobný dokument, který by se nás snažil přesvědčit o neexistenci klimatické krize. Z toho je zjevné, jaký názor zastává tvůrce.

Nelze říct, že by film působil jen informativně. Neprezentuje holá fakta, ale také obrazy. Právě volba takovýchto obrazů je výběrem tvůrce, který se snaží zapůsobit na lidské pocity a dojmy. Tvůrcův výběr je filmovou formou, jedním z neopomenutelných aspektů filmu. „*S jistotou dokážeme říct jen tolik, že divákem pocíťované emoce vzejdou z komplexní sítě formálních vztahů, které v díle vnímá. To je jeden z důvodů, proč bychom se měli snažit všimnout si ve filmu, pokud možno, co největšího množství formálních vztahů; čím bohatší je naše vnímání uměleckého díla, tím niternější a komplexnější může být naše reakce.*“ (Bordwell a Thompsonová, 2011, s. 91) Ve čtyřicáté osmé minutě vidíme hořet prales a později přeživší orangutany v klecích. Asi jinak by na nás působilo, kdybychom po snímku hořícího pralesa viděli šťastné a spokojené domorodce, kteří prales vypálili, aby na jeho místě mohli pěstovat plodiny dle své volby. Nicméně výběr obrazů je stejně důležitý jako hudby. Jinak bychom se cítili, kdybychom v momentu ilustrace rostoucí globální teploty (1:06:17) místo pochmurné a pomalé hudby slyšeli třeba rockovou hudbu. Ač se tedy dokument týká žitého světa, ukazuje jen jeho výsek, jednu z perspektiv, což je důležité si při sledování uvědomovat.

Film nám ukazuje mnoho různých prostředí a postav. Postavy se zdají, jako by se chovaly přirozeně, bez role. Přesto není zřejmé, do jaké míry byly rozhovory inscenovány, jak byly jednotliví lidé omezováni, co měli a směli říkat, jak byly střihány záběry. Nedá se proto s jistotou říct, že šlo o jednoduché postupy, kdy jim bylo řečeno, aby sdělili, co mají na srdci, ale spíše šlo o kalkulované záběry, snad i scénáři. Stojí za to srovnat záběry s americkým exprezidentem (1:14:11) a záběry s tajemníkem USA (1:03:11). Zatímco v prvním případě se kamera zdá stabilní, záběry jsou střihány, zabírány na obličej obou účastníků, celá konverzace je plynulá a jakoby vyumělkovaná, ve druhém případě vidíme kancléře, který cosi

podává svému týmu, procházejícího novináře, chvíli dokonce osvětlovací lampu se štábem. V kontrastu s touto scénou se poté ostatní mohou zdát uměle připravené, zosnované, čímž se film blíží víc fikčnímu světu než tomu žitému. Ale jsou to především reálné postavy a děje, které nás ujišťují, že sledujeme svět tak, jak ho známe. Snaha o zasazení do reality a popírání inscenování a selektivnosti je pro díla podobného charakteru symptomatická. (Nichols, 2010)

Celý film je také vysílán většinou v běžném tempu. Zpomalené záběry jsou opět využity pro tíživý dojem. Ve filmu jsou vidět různé perspektivy, které mohou vylepšit náš divácký prožitek. Kromě běžných polocelků lidí spatřujeme také celky či velké celky. Ať už se jedná o let vrtulníkem či záběr ledovců z Grónska, jedná se o zajímavé pohledy. Jak lze vyčíst ze syžetu filmu, který klade důraz zejména na konflikt, tvoří jej spíše kratší nebo středně dlouhé záběry, aby bylo osloveno více lidí s výpověďmi, ale také z prostšího důvodu, aby se divák bavil. Jak bylo řečeno ve filmové teorii, dlouhé záběry nejsou v současné době mezi filmy preferovány. (Bordwell a Thompsonová, 2011)

Střih je diskontinuální, často činěn tak, aby ilustroval uvedené komentáře. Když Elon Musk mluví v padesáté deváté minutě o nutnosti vybudování dalších megahal, nedivíme se, proč je střih činěn z rozhovoru přímo na záběr stavění jedné takové haly nebo na robotické rameno. Nebo nám nevadí, když po zobrazení rozprávějícího vědce, vidíme místo jeho obličeje graf. Přesto lze ve filmu spatřit několik důležitých částí, které postupně probíhají. Divákům to dodává pocit časové kontinuity, ačkoli kvůli konferenci OSN, která byla na začátku a později na konci filmu, se dozvídáme, že události ne vždy byly prezentovány popořadě. Je spíše patrné, že části byly uspořádány tak, aby dopomohly našemu porozumění. Uspořádání střihu ustupuje informativní logice.

Zvuků film obsahuje velké množství. Často slyšíme diegetické zvuky jako třeba hlasy zobrazovaných lidí nebo ruchy objektů, jindy nicméně zní i zvuky nediegetické. Hudba stejně jako hlas shůry ovlivňují náš zážitek. (Bordwell a Thomssonová, 2010) Příjemnou, ambientní hudbu lze slyšet především v případě zobrazování pěkných přírodních prostředí jako v případě zmrzlého Baffinova ostrova (13:17). Že se jedná o pěknou přírodu se dozvídáme také díky komentáři – wow. Naopak poškozená přírodní prostředí jsou často prezentována s hudbou

tíživou a stesknou nebo úplně bez hudby (9:39). Tvůrci se nesnaží tvořit soulad hudby a obrazu pomocí rytmu. Její účel je zejména vytvořit celou paletu pocitů.

### 5.2.3 Čím jsou lidé ve filmu „Before the Flood“ obklopeni

Než bude provedena samotná environmentálně estetická analýza, je nezbytné popsat, do jakého přírodního environmentu vstupuje naše alter ego při sledování filmu, což v posledku bude pomůcka pro nadcházející rozbor. (Zuska, 2010)

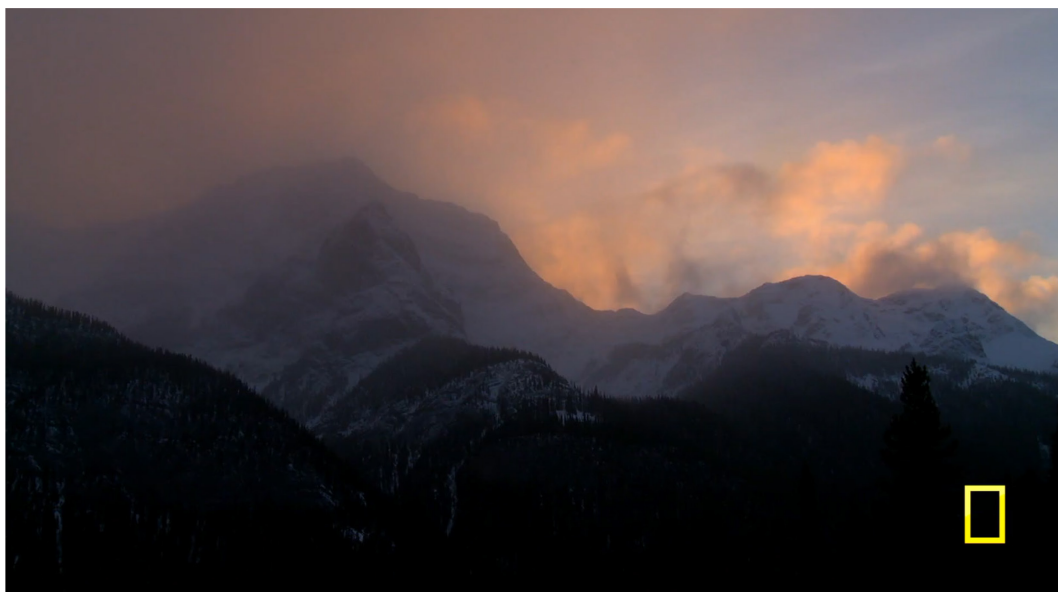
Přírodní prostředí, jež jsou ve filmu zobrazována, jsou různorodá a různě na diváka působí. Přesto lze v jejich promítání vyhledat jakýsi vzorec. Krátce již bylo sděleno, že ve filmu je tendence při zobrazování líbivého prostředí slyšet ambientní klidnou hudbu, zatímco u znečišťovaného či jinak poškozovaného převládá hudba steskná či pochmurná. Když jede průvodce filmu autem a pozoruje z okénka ropné vrty (8:25), slyšíme hluboké, tíživé vybrnkávání na kytaru. Takový vzorec lze nalézt i v „Samsaře“, kde příroda měla ‚vlastní hlasy‘ nebo byla doprovázena klidnou hudbou, zatímco městské překotné prostředí nám bylo často prezentováno s hudbou dynamického rázu.

Pokud je přírodní prostředí ilustrací pro mluvené slovo, má podpůrnou funkci. Nicméně platí, že obrazy jsou vybírány tak, aby nejlépe podporovaly sdělované hodnoty. Často jde o rychlé snímky za sebou, aniž je zjevné, jestli jsou to záběry natočené pro účely filmu nebo jsou vypůjčeny. Jelikož se v takovém případě jedná o faktické snímky, jejichž účelem bylo zachytit jev, důležitým prvkem je hudební doprovod.

V půli dvanácté minuty je prezentována těžební krajina bez jakékoli hudby. Prostor je ponechán pro mluvené slovo. Dozvídáme se, co se na místě těží, od kdy se těží, proč se těží. Komentář vypravěče trefně zní: „*Vypadá to jako Mordor.*“ Samozřejmě byla pro účely filmu vybrána tato příkladná lokalita, nikoli místo, kde těžba teprve začíná nebo kde probíhá v nepatrném množství. Je tomu tak, aby obrázky co nejlépe ilustrovaly tvrzení – těžba fosilních paliv ničí krásnou přírodu. Zatím lze tedy říci, že obrazy jsou vybírány takové, které jednak nejlépe ilustrují mluvená slova, a jednak které nejvíce zapůsobí na diváky. Také lze říci, že nejlépe na diváky obrazy zapůsobí, když jsou v doprovodu určité hudby. Stejný postup byl spatřen i v dříve analyzovaném filmu.

V jiné části filmu je zobrazen Baffinův ostrov. Panorama na něj je úchvatné. Proto se nedivíme užaslému komentáři vypravěče. Spatříme také polárního medvěda hledícího na letící vrtulník a ledové objekty připomínající zmrzlé sochy. Následně už vypravěč stojí v holínkách ve vodě, přičemž záběry okolí se nesnaží být nikterak dechberoucí. Zdá se, že zde byl použit kontrastní vztah, kdy zpočátku se máme nechat místem okouzlit, abychom jej později chtěli chránit. Dozvídáme se, že led se ztenčuje. Můžeme se domnívat, že kouzelná krajina by na místě být nadále nemusela, bude-li probíhat globální oteplování nadále jako doposud. Obraz scenerie byl opět využit jako ilustrace pro podpoření stanoviska. Vyjádření stanoviska je oproti filmu „Samsara“ jednoznačné a silně explicitní. Je zřejmé, co se nám film snaží říct. Sdělení jsou nejenom otevřená, ale také vždy podpořená argumenty, díky čemuž jsou problémy lépe popsány k pochopení pro co nejširší skupinu lidí. Divák nemusí v průběhu filmu tápat, dokonce nemusí být aktivní, aby pochopil význam. V případě „Samsary“ je tomu naopak. Její sdělení jsou většinou implicitní, záměry tvůrců nejasné, ačkoli alespoň přibližné. Divák je nucen aktivně se účastnit procesu pochopení. Hrozí dezinterpretace nebo úplné nepochopení.

Kontrastní vztahy jsou ve filmu využívány často. Zpravidla je nejprve vyobrazena příroda jako umění (Obrázek 9). Od osmé minuty vidíme hory s barevnými mračky, také panorama na horskou krajinu se sluncem nízko na obzoru. V tomto případě by se jednalo o model scenerie (Carlson, 2010a), kdy na přírodu hledíme jako na nějaký obraz se svými barvami, tvary a křivkami. Kontrastní vztah nastává, když po těchto snímcích spatříme ropné vrty v krajině (Obrázek 9), jež už není prezentována jako umělecké dílo.



*Obrázek 9: Krajina jako umělecké dílo*



*Obrázek 10: Chvilí poté krajina s ropnými vrty*

Těžební krajina se však také může jevit jako krásný obraz se všemi možnými záhyby, s odhalenou zemínou a jejími barvami. Přesto nás zvolená hudba a komentáře typu – *tohle je Mordor* – nabádají k tomu, abychom uznali, že něco není v pořádku. Patrné je rozlišování krajiny extenzivně přetvořené a krajiny, která je zásahem člověka dotčena jen mírně. Proč by se v takovém případě mělo estetické stanovisko lišit? Krajiny silně pozměněné mohou být některými nazírány jako příležitosti pro osídlení živočichy a rostliny. Pro příklady nemusíme cestovat příliš daleko. České výsypky a haldy z těžby jsou často vnímané jako nežádoucí, ačkoli mohou také být habitaty vzácných rostlin, dokonce těch, jež byly dlouho

považovány za zcela vymizelé. Někteří přírodovědci naopak vyhledávají narušené krajiny a místa, než aby se vše snažili zakonzervovat do neměnné podoby. Nemám však za to, že by se prezentováním těžební krajiny společně s negativními komentáři filmaři dopouštěli chyby. Na takové kontroverzní komentáře není v tendenčních filmech prostor. Takový přístup připomíná Latourem popisovanou vědeckou činnost, kdy tvůrci vědy pro dokazování svých teorií často vybírají jen hodící se případy, zatímco jiné opomenou, či dokonce záměrně vyřadí. (Šturma, 2023; Latour, 2003)

Jiným příkladem je zobrazování ostrovů s v dále zapadajícím sluncem (40:42), což může navozovat pocit pohody a idylky. Později, když se dozvíme, že takovému místu hrozí záplavy, máme pocit, že takové panenské místo by se mělo zachovat v takovém stavu, v jakém jsme jej viděli na počátku sekvence. V podobném duchu se nesou i některé další snímky. Je proto očividné, že prezentace takovýchto kontrastů a juxtapozic krásných uměleckých obrazů a ničení takových míst neuměleckým způsobem je účelné. Jedná se o podobný kontrast jako s hudbou. Někdy dokonce nemusí jít o paralelní snímky, které se snaží zachytit opak, nýbrž jeden jediný snímek zobrazující v sobě ničení uměleckého díla vlivem doprovodných jevů klimatické krize. Příkladem je rychlý záběr jakési církevní stavby na útesech uprostřed moře, který je ošleháván vlnami. Kdybychom neměli komentář, dost možná nepochopíme, že oné budově hrozí zaplavení a její nenávratné ztracení (12:53). Komentář je někdy v tomto filmu prvkem, který nám pomáhá určit, co je dobré a chtěné, a co ne. Skvělým příkladem je konverzace vypravěče a jedné z účastnic rozhovorů (46:31). Jakmile vidíme hořící prales, slyšíme: „*Wow, tenhle kouř je tak hustý, že? Nemůžete nic vidět. To je strašidelné. Tohle není přírodní?*“ Na to průvodkyně odpoví: „*Tohle není ani trochu přírodní.*“ Hořící prales se však může jevit jako něco krásného. V případech, kdy víme, že se jedná o krajinu, která je na hoření bytostně závislá, může být pocit o to příjemnější. (Hettinger, 2017) Tehdy si uvědomujeme, že oheň připraví místo pro další život. Jenže v tomto případě máme k dispozici také komentář, který se nás snaží přesvědčit, že to není něco krásného, ale je to strašidelné a naprosto umělé, co nezasluhuje náš obdiv.

V podobném znění jsou snímky pořízené z Grónska s tím rozdílem, že tentokrát je ukázán proud vody valící se z tajících ledovců. Jeden z participantů upozorňuje

vypravěče, aby nechodil k okraji (18:00). Když vypravěč pochopí důvod, řekne: „*Podívejte se, jak je to prudké.*“ Nejde přitom o nějaké vyobrazení síly živlů, krásy, navození vznešena, ale o znázornění rychlosti tání. Obraz rychle tajících ledovců lze označit termínem ‚disaster porn‘. Obrazy na nás nějak hluboce nepůsobí, protože jsme jimi až příliš často vystaveni, a navíc si uvědomujeme, že jako jednotlivci jsme vůči negativním probíhajících změnám bezbranní. Z toho důvodu jsme od dějů jakoby odpojeni, aniž bychom byli obrazy jakkoli pohnuti. (Recuber, 2013)

Téměř na konci filmu (1:18:00) je příroda dokonce zobrazena ve formě interaktivní mapy. V tomto případě není nutné ukazovat apokalyptické ilustrační snímky, ale imaginace spočívá zejména na divákovi. Mapy, ale i vyprávění astronauta o pozorování planety zvnějšku v nás může vyvolávat pocit, že planeta je něco, čeho nejsme součástí. Zde je odtržení (detachment) vůbec nejpatrnější. Země je křehká modrá kulička se svými přírodními neměnnými silami, jejíž rovnováha je narušena naším spalováním fosilních paliv. (Ingold, 2000)

Pokud bych měl shrnout, jaké prostředí je prezentované ve filmu „Before the Flood“, pak lze napsat – takové. Proč? Ve filmu je využívána celá řada kontrastů jak pomocí snímků, tak pomocí hudby. Když se jedná o opačné obrázky, často je prvně ukázána příroda jako umění, aby ji vystřídala zdevastovaná či ničená příroda. Jako ilustrační obrazy často slouží krajní případy, aby posloužily celému případu. A konečně, komentář je důležitým návodem v interpretaci viděného. Explicitně nám sděluje, co je pěkné, a co ne. Z uvedeného vyplývá, že jako neuvědomělí diváci vstupujeme do takového přírodního environmentu, do jakého tvůrci chtějí, abychom vstupovali.

Čili, filmy jsou si v lecčem podobné, ačkoli v některých aspektech se rozcházejí. Oba filmy reprezentují realitu jiným způsobem, a přesto oba ukazují to, co samy chtějí. Zatímco „BFT“ se nám explicitně snaží ukázat klimatickou krizi v celé své šíři, informovat nás, popřípadě nás přesvědčit, nebo dokonce zmanipulovat, „Samsara“ činí pokusy spíše implicitní, někdy ovšem silně explicitní, abychom přijali za své jisté hodnoty. Oba filmy jsou svým způsobem tendenční, nicméně na tom není vůbec nic špatného, jelikož předávané hodnoty a názory nejsou škodlivé či nenávislné, ale měly by vést k udržitelnějšímu způsobu života.

#### 5.2.4 Analýza filmu „Before the Flood“

V tomto oddílu bude učiněna environmentálně estetická analýza daného dokumentárního filmu. Jako vodítko odmítnutí, či potvrzení tezí estetiky zapojení nebo kognitivní estetiky mi poslouží mnou vypsanych deset tvrzení (Tabulka 1).

*Na co je kladen důraz?* Film, jak již bylo řečeno, zobrazuje takovou přírodu, jakou nám chce samotný tvůrce ukázat. Důraz je přitom kladen jak na subjektivizaci zážitku, tak na vědecké znalosti. Zpočátku, kdy ještě divák nemá ve filmu slyšené informace, jsou prezentovány přírodní environmenty, aniž bychom je oceňovali pomocí kognitivních znalostí. Snímek tajícího ledovce na nás může působit jako demonstrace obří síly vyvolávající různé pocity doprovázené našimi zkušenostmi, ale také jako nudný obraz, který na nás nijak nepůsobí, protože jsme takovými snímky přímo zaplavováni. Dozvídáme se, že za posledních pět let roztálo třicet stop ledu, což jsou stovky kilometrů krychlových. Máme tak k dispozici nějakou kontextuální informaci, která zjemní výslednou změť myšlenek. Disponujeme ohraničením našeho zážitku, který formuje náš výsledný prožitek. Zároveň platí, že environmentální estetika je charakteristická absencí jakýchkoli rámců. Nemůžeme jednoduše říct, k čemu se myšlenka váže, jestli je to pouze ekosystém nebo rovnou celý vesmír. Informace o roztání ledu je těžko představitelná, takže výslednou myšlenkou může být – *roztálo opravdu hodně ledu*. Navíc na takové myšlenky nemá divák příliš prostor, protože brzy poté přichází jiná scéna. Na jiném místě (8:03) je prezentována horská krajina s následným kontrastem krajiny s ropnými vrty. Avšak komentář se netýká uvedených obrazů, takže důraz je spíše kladen na subjektivní prožitek, jenž se odvíjí od pocitů a zkušeností. V případě vykáceného lesa (10:31) je sděleno, že nebýt těžby, byl by tam boreální les. Ovšem to jsou všechny relevantní informace, které získáme. Kdybychom měli již existující znalosti o boreálním lese, můžeme si uvědomit, o co všechno přicházíme tím, že jej jiní lidé kácí. Můžeme si uvědomit, že lesy obecně jsou potřebné z mnoha důvodů. Jenže film počítá spíše s nepoučeným divákem, kterého se snaží pomocí argumentace přesvědčit. Čili důraz je kladen na kognitivní znalosti, ačkoli nepoučený divák svůj zážitek více subjektivizuje.

V průběhu dokumentu se dozvídáme o případu stále víc. Do čtyřicáté druhé minuty víme, že fosilní paliva způsobují tání ledovců, které zvyšují hladinu moří, ale také častější výskyt extrémních počasí. Některým oblastem proto hrozí častější



povodně, někdy dokonce i zaplavení. Od čtyřicáté třetí minuty jsou zobrazovány ničené korálové útesy. K obrazům se dozvídáme velké množství informací, díky čemuž jsme schopni jinak na celý ekosystém nahlížet. Není to jen pěkné prostředí s množstvím různě barevných rybiček, ale cenný biotop, který sekvestruje oxid uhličitý, jenž ve výsledku stabilizuje celé klima. Stejně tak později, když se díváme na sumaterské pralesy, informace, že přispívají ke stabilizaci klimatu je důležitá pro jejich ocenění, a naopak pro neocenění rovných monokultur palem olejných. Do maxima je oceňování přírodního prostředí pomocí vědeckých znalostí dovedeno, když sledujeme interaktivní mapu (Obrázek 11; 1:18:30), na které probíhají budoucí jevy. Přírodní prostředí je v tomto případě komprimováno do dvourozměrné podoby, přičemž stěžejní roli hrají vědecká data, která prognózují vývoj stavu tohoto přírodního prostředí. Nezáleží na tom, jaké prostředí si představujeme, jestli si vůbec nějaké konkrétní představujeme, protože vše bude horší, když neproběhne změna.



*Obrázek 11: Mapa je reprezentací skutečnosti – příroda je redukována na digitální informace*

Analyzované dokumenty se zásadně liší právě v míře prezentování vědeckých dat a informací. „BFT“ je vystavěn na základě těchto dat a informací, kterými může nepoučeného diváka poučit. Ten tak může po zhlédnutí filmu lépe porozumět přírodním procesům, díky čemuž může jinak přistupovat k samotnému estetickému oceňování přírodního prostředí. (Carlson, 2010a)

*Zapojení.* Co se estetického zapojení týče, řekl bych, že při sledování filmu převažuje zainteresovanost. Divák se nedostává do nezainteresovaného stavu, kdy by viděl objekty bez prizmatu člověka, ve své nejbytostnější podobě. Je stále vnímajícím subjektem, který vnímá hodnoty objektů skrze sama sebe. Je náročné se od zobrazovaného oddělit. Místo toho se film, filmaři, snaží, aby nám na krajinách záleželo, abychom si s nimi utvořili vztah. Právě tato vztahovost je pro estetiku zapojení klíčová. Při angažovanosti se navíc objevují pocity a dojmy jako doprovodné aspekty. Krajiny typu Mordor se nás mohou “dotýkat“. Můžeme být jimi znechuceni, zhrozeni. Naopak z jiných prostředí jsme okouzleni, dojati. Z toho jasně vyplývá, že zážitek ze sledování filmu je multismyslový. (Berleant, 2023) Ne však tím způsobem, že by zapojoval všechny naše smysly. Sledování filmu s přírodní tematikou nemůže nikdy být totéž jako procházka v lese.

*Příroda.* S popisem přírody ve filmu a jevy v ní úzce souvisí nazírání na ni. Protože ji můžeme popsat, můžeme ji spravovat a posléze využít, a to paradoxně i k její samotné ochraně. Z některých scén jasně vyplývá, že budeme-li kácet pralesy nebo emitovat fosilní paliva a ničit tím korály, snížíme sekvestrační schopnost daných ekosystémů. Rovněž se zapalováním pralesů (Obrázek 12) se uvolní velký objem oxidu uhličitého, což je jeden z dalších skleníkových plynů urychlujících klimatickou změnu. Příroda je ve filmu „BFT“ poměrně jasně oddělená od kultury, kterou je třeba chránit, aby kultura přežila. Pro potvrzení teze lze uvést několik příkladů. Už byl výše uveden příklad hořícího pralesu, který průvodkyně komentuje slovy: „*Tohle není ani trochu přírodní.*“ (46:31) Pokud to není přírodní, je to umělé? Lidmi vytvořené a v posledku kulturní? Zde je příroda rozdělena na přírodu jako cosi bytostně cizího a přírodu jako model přirozenosti, kdy jedno je žádoucí, zatímco druhé ne. Jen připomenu, že „Samsara“ naopak vyvolávala zdání podobnosti mezi lidským a přírodním světem, nečinila distinkce. V „BFT“ je někdy dokonce příroda v ostrém kontrastu s lidskými zájmy. Když vidíme zaplavené Miami nebo Kiribati, je to příroda, kdo zaplavuje lidská obydlí, nebo to je jen příroda, kterou k tomu pobídlí lidé? Přírodě zde rozumíme jako něčemu mechanickému, co dělá to, co musí. Nemá svobodnou vůli, prostě jedná. Takové porozumění máme již od dob Aristotela s rozdělením duše na tři stupně, přičemž dichotomii mezi mechanickou nemyslicí hmotou a čistou uvažující myslí dovedl do naprosté dokonalosti až o dva tisíce let později Descartes. (Abram, 2013) Na přírodu se nemůžeme zlobit proto, že zaplavuje oblasti v Mikronésii, ničí úrody

v Indii a dostatečně nebojuje proti klimatické krizi, protože vůli mají pouze lidé. Jenom my jsme schopni přinést změnu tím, že přírodě porozumíme jako pasivnímu aktérovi a změníme své jednání, přizpůsobíme se tomu, co se na nás chystá, nebo budeme smeteni potopou.



Obrázek 12: Hořící prales – Komentář: Nemůžete tu nic vidět!

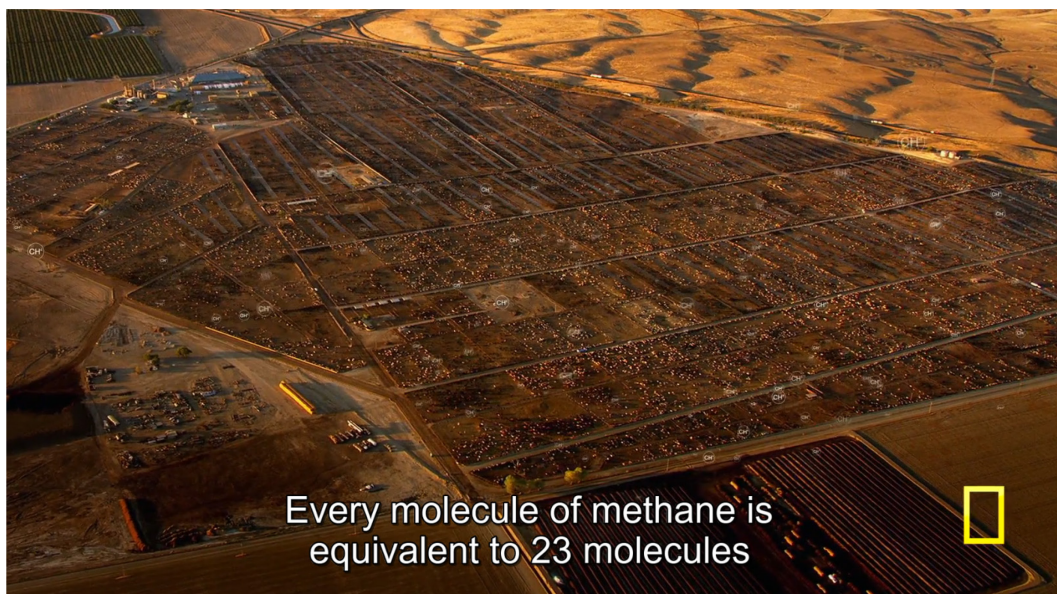
*Citlivost.* Již bylo v jiné kapitole řečeno, že sledování dokumentů může zvýšit naši citlivost. Jakým způsobem se můžeme stát citlivějšími při sledování filmu „BFT“? Role kognitivně získaných znalostí je nevyvratitelná. Vztah k našemu světu se může díky filmu jednoznačně proměnit. Můžeme se pokusit snížit svou ekologickou stopu, nepoužívat výrobky obsahující palmový olej nebo odebírat pouze místní výrobky. To vše jsou možnosti, které nám film nabízí, které ve výsledku povedou k přesvědčení, že z části zabraňujeme větší degradaci životního prostředí. Díky získaným znalostem, troufám si říct, se může změnit náš vztah k přírodě. Může se naše senzibilita zintenzivnit pomocí daného filmu i percepčně? Domnívám se, že ano. Jsou nám prezentována různá prostředí, slyšíme různorodou hudbu. Zapojujeme se do filmu. Není to tak, že jej pouze pozorujeme, ale v jeho průběhu si můžeme uvědomovat estetické pole, kterého jsme sami součástí. Také díky nově viděným perspektivám, různým pocitům a počitkům se můžeme stát citlivější. Získáváme tak nové zkušenosti do života, kterými posléze budeme disponovat. Přesto je citlivost, domnívám se, zintenzivňována zejména kognitivním způsobem.

*Úsudek.* Je náš úsudek, oceňujeme-li zmrzlou krajinu Grónska čistě subjektivní, anebo může být objektivní? Aby mohl být úsudek dle Carlsona (2010a) objektivní, je nezbytné zohlednit kontextuální informace stejně jako při správném oceňování uměleckého díla je nutné zohlednit třeba dobu vzniku, použitou techniku, vyjadřující myšlenky atp. K oceňování přírodního prostředí bychom přitom měli vycházet z přírodních věd a znalostí obecné povahy. Nyní zpátky ke scéně s Grónskou krajinou. Nemáme-li potřebné znalosti, nezískáme je v průběhu scény, tudíž ji nemůžeme objektivně ocenit. Z toho vyplývá, že esteticky objektivně může přírodní prostředí ocenit jen ten, kdo již disponuje nezbytnými vědeckými znalostmi. Nikdy z dokumentu nezískáme potřebné množství takových znalostí, aby náš úsudek mohl být prohlašován za objektivní. Platí tedy – přírodní prostředí v dokumentu lze ocenit objektivně, disponuji-li dostatečně znalostmi. Avšak v takovém případě bude poučený divák také kritický k jednostrannosti dokumentu a jeho reduktivní povaze, což může výsledně vyvolat rozporuplné pocity ohledně pozitivního přijetí filmu. V opačném případě je úsudek subjektivní. Proto záleží na předešlé aktivitě a zkušenostech diváka. „Samsara“ se možností objektivního úsudku vyhnula svou subjektivizací zážitku.

*Umění.* O zobrazování přírody jako umění v daném filmu již pojednávala předcházející podkapitola. Proto jen shrnu, co bylo jejím obsahem. Přírodní prostředí je ve filmu někdy zobrazováno jako umění (Obrázek 13), zvláště v kontrastních situacích, jež se snaží ovlivnit divákovi pocity a dojmy. Příroda jako umění se ve filmu snaží stimulovat jeho empatii, v čemž lze spatřit podobnost k tvrzení Berleanta (2015), že umění v historii posilovalo vztah lidí k přírodě a že díky němu se stávali esteticky citlivějšími. Film často zobrazuje pitoreskní a scenerickou přírodu, jejíž zobrazování Carlson (2010a) kritizuje, protože upozadňuje ekologickou hodnotu. Jindy je nicméně zobrazeno prostředí, které se nedá nazvat uměleckým (Obrázek 14), kde hlavním důvodem obrazu je jeho ilustrační schopnost pro podpoření ekologické hodnoty daného prostředí. Příkladem je třesoucí se záběr pralesa z vrtulníku bez záměru zvýraznění křivek, barev nebo světla, což je obvyklé v umění. (45:50) Odstavec je proto zakončen tímto souvětím – film je vystavěn pomocí poetiky se zobrazováním přírody jako umění, tak i informativní logiky s obrazy jako pouhými ilustracemi, kdy klíčovým prvkem je znalost, a tedy ekologická hodnota prezentovaného prostředí. Oproti „Samsare“ je však jeho poetičnost informativní logikou redukována.



Obrázek 13: Příroda je vyobrazena uměleckým způsobem



Obrázek 14: Ekologická hodnota převažuje nad estetickou – Komentář: Každá molekula metanu je ekvivalentem ke 23 molekulám  $\text{CO}_2$

*Hrozba.* Při estetickém hodnocení zobrazovaného přírodního prostředí spíše hrozí těžké určení toho, jaké znalosti jsou k hodnocení relevantní, a dále jestli jich je pro učinění objektivního hodnocení dost. Opět je přitom důležité zmínit, že jinak se problém bude týkat ekologa a jinak studenta strojírenství. Každý člověk při sledování disponuje jinými znalostmi, což je velice problematické, protože není očividné, jaké znalosti jsou pro hodnotné estetické ocenění třeba. Abych patřičně ohodnotil podmořský prezentovaný ekosystém, stačí mi získané znalosti, dosavadní znalosti z hodin biologie, potřebuji znát nějaké teorie, přečíst si různé knihy? To

není vůbec jasné, a přesto je to potřebné vědět, aby bylo estetické hodnocení hodnotné.

Film a scény v něm na nás jistým způsobem působí; evokují určité myšlenky, obrazce, vyvolávají v nás zvědavost, touhu, odhodlání. Ani „BFT“ není výjimkou. Některé asociace mohou být natolik komplikované a zážitek s nimi spojený tak jedinečný, že jej bude těžké slovy vypovědět. Přesto si troufám říci, že alespoň na mě snímky nepůsobily natolik mocně jako v případě „Samsary“. Možné je, že od dokumentu „BFT“ nic velkého ve smyslu komplexnosti zážitku neočekáváme nebo se neangažujeme, ale pouze pasivně přijímáme, čímž k asociacím a myšlenkám nejsme nuceni. Je zřejmé, k čemu se nás film snaží přesvědčit a přírodní prostředí zde považujeme v podstatě jako ilustraci v knize, která děj přibližuje nejenom těm, jež mají nižší schopnost imaginace.

*Imaginace.* Pokud jsem Samsaru označil jako lyrickou báseň, pak mohu film „Before the Flood“ označit za reportáž. Báseň v nás vyvolává hru slov a obrazců, sama je často hrou. Při jejím čtení můžeme navštěvovat námi vytvořená záhadná a fantaskní místa, máme-li k tomu dostatečně vyvinutou představivost. Role imaginace při estetickém oceňování je významná. Někdy se může stát, že esteticky libou představu vzniklou na základě imaginace „roztříští“ informace, jež jsme znát nepotřebovali. Paradoxně je imaginace jak křehká, tak nezničitelná. U reportáže jsme něčeho svědky, něco je nám předkládáno, jeví se to jako reálné, je však na nás, uvěříme-li tomu, nebo ne. Reportáž a stejně tak „BFT“ nevyvolává hru s obrazci a slovy. Naopak jasně ohraničuje, co máme vidět, ba dokonce chce, abychom něco viděli takovým způsobem.<sup>6</sup> Současně jsou nám často ukazovány zajímavé pohledy s ještě zajímavějšími objekty a s ještě zajímavějšími vlastnostmi, které ovšem plní pouze funkci pomocného charakteru; slouží téměř jako naše fantazie doprovázející mluvené slovo. Nad obrazy nepřemýšlíme, pouze je přijímáme. Imaginace je jakoby zkoprnělá. Posloucháme komentáře, sledujeme k nim náležející obrázky a necháme se tak skoro jen přesvědčovat. Někdy můžeme užasnout, jindy můžeme být pohoršeni. Sledujeme-li film bez hlubší znalosti klimatické krize, odmítáme či přijímáme teze. Sledujeme-li film se znalostí klimatické změny a jejími doprovodnými jevy, zjišťujeme třeba nějaké drobné detaily, díky kterým lépe

---

<sup>6</sup> Ne, že by to „Samsara“ také nečinila. Její prohlášení nebývají nicméně natolik explicitní, a navíc její rámce jsou více neohraničené.

pochopíme smysl různých aspektů. Tím ovšem omezujeme význam představivosti. Kouř (46:43) tak nebude divadelní oponou, závojem tajemství, začátkem hororu nebo včerejší mlhou, ale jevem hoření, při kterém se uvolňuje oxid uhličitý, který klimatickou změnu více akceleruje. Vědecké informace přináší znalosti, ale omezují roli imaginace. (Li, 2020)

*Pozitivní estetika.* Film ani explicitně ani implicitně netvrdí, že všechno je krásné a stojí za ochranu. Místo toho nám jasně sděluje, co za ochranu nestojí. Neudržitelný způsob života. Nicméně hlásá různé názory, pomocí kterých se snaží chránit určitý výsek reality. Určitým objektům či dokonce subjektům tím přisuzuje pozitivní hodnotu. Přírodní prostředí, jež je představováno, je dle daného dokumentu potřeba zachovat v příznivém stavu. Ne u všech je však zohledněna jejich ekologická hodnota. To je pouze v případě korálových útesů, permafrostu nebo pralesů, jejichž role je významná. Karibati nebo Palau je ale také důležité, i když není ekologicky cenné. Alespoň o tom se nás snímky snaží přesvědčit. Do procesu tak vstupuje kromě estetiky také etika, kdy je jasně sděleno, že ostrovy, které ke globálním negativním změnám přispívají minimální měrou, budou jimi nejvíce postiženy. Jako by film říkal – nelze dopustit, aby tím, kdo nejvíce trpěl, je ten, kdo nic špatného neučinil. Při zamýšlení ochrany není ve filmu zohledňována pouze ekologická hodnota, ale také zkušenost. Cítit na sobě hřejivé slunce, jež pomaličku zapadá za obzor, je prostě příjemná zkušenost, o kterou bychom nechtěli přijít. Stejně tak nepotřebujeme vědět, proč je důležité mít na horách sněh, ale hory v zimě bez sněhu si ze zkušenosti představit nedokážeme a ani nechceme. Z uvedených důvodů je vztah k pozitivní estetice diskutabilní, a ne zcela zřejmý.

*Vhodnost k ochraně životního prostředí.* Aby bylo prokázáno, jaká je vhodnost filmu k ochraně životního prostředí, bude použito pět požadavků environmentalismu Allena Carlsona (2010b). Prezentovat dokument „BFT“ jako acentrický není možné. Dokonce se domnívám, že je zde patrnější antropocentrismus, protože se velkou měrou týká nás samotných. Něco činíme. Něco potřebujeme. Něco tak činit musíme jinak. Film není posedlý sceneriemi. Sice zpočátku takové obrazy ukazuje, ale postupně od nich upouští, aby ukazoval environmentálně zaměřený pohled. Za třetí, film je spíše vážný, protože není povrchní. Na přírodu není většinou pohlíženo jako na umění, ačkoli je tak chvilkami činěno. Příroda je prezentována jako příroda společně s relevantními vědeckými

informacemi. Cílem není zobrazit křivky, tvary a barvy, ale popsat skutečnost. Je správně vyvažována, jak Hepburn (2010) požadoval, míra intelektu i citů. Zážitek vyvolává myšlenky od těch jednoduchých až po ty složité a abstraktní. Vědecké znalosti podporují vážnost. Film je rozhodně objektivní, protože často pracuje s objektivně podloženými daty, disponuje řadou rozhovorů s odborníky a vědci. Dá se proto tvrdit, že lze z hlediska kognitivní estetiky ospravedlnit manipulativní složku filmu, protože stanovisko je objektivní. Poslední bod – pracuje film s morální prázdnotou, nebo s morálním zapojením? Podle mého úsudku nelze jednoznačně určit odpověď. Na přírodu je často nahlíženo objektivně, zdá se, že film není morálně prázdný tím, že by preferoval jen estetickou hodnotu, zatímco morální upozaďoval. Jindy je však velmi zaujatý, nepokouší se o nezainteresovanost, čímž může způsobovat, že v procesu estetického oceňování vyvstávají lidské záliby stejně jako zájmy.

Jelikož byly potvrzeny tři požadavky environmentalismu, přičemž acentrismus byl odmítnut a morální angažovanost je nejistá, lze s jistými ústupky prohlásit, že daný film je z pohledu kognitivní estetiky vhodný k ochraně životního prostředí.

### **5.2.5 Výsledky analýzy filmu „Before the Flood“**

Z uvedené analýzy vyplývá následující. Nepotvrdilo se, že zobrazování přírodního prostředí je ve filmu „Before the Flood“ souladné s kognitivní estetikou. Teorie se se zobrazováním rozchází zejména v bodě zapojení, kdy u diváka sice nedochází k imerzi, k zapojení ve smyslu vplynutí, alespoň se divák stává dojatým nebo vystrašeným subjektem a vplývá tak do děje, takže není v pozici nezainteresovaného či odpojeného pozorovatele. Také není patrné postavení v několika dalších bodech.

Film klade důraz spíše na vědecké znalosti než na subjektivizaci zážitku. Platí však, že záleží na samotném divákovi, jeho znalostech a přístupu k filmu. Stejný závěr je učiněn v bodě úsudku, který může být jak subjektivní, tak objektivní. Stejně tak citlivost se může zintenzivnit jak kognitivně, tak perцепčně. Umění je někdy odděleno od přírody, zatímco jindy je jeho součástí. A konečně, není zřejmé, jaký je vztah filmu k pozitivní estetice, přesto pokud deklaruje, že je něco třeba chránit, je tak činěno na základě zkušenosti, ekologických hodnot a konečně také hodnot kulturních.



Naopak příroda je spíše oddělena od lidí, jsou patrné hranice mezi uměle konstruovanou přírodou a přírodou prezentovanou jako přirozenou. U filmu hrozí nerozeznání relevantních znalostí, kterými divák v jiné míře disponuje. Není také jisté, kolik vědeckých znalostí je dostatečné. Role imaginace je omezena poznáním. Jakmile získáváme smysl (nebo určitou informaci), můžeme přijít o příjemný pocit spojený s procesem fantazírování. Nakonec se ukázalo, že film je z hlediska požadavků environmentalismu vhodný k ochraně životního prostředí, i když se v požadavku acentrismu s filmem rozchází a v otázce morální angažovanosti nebylo jisté, jaké stanovisko zastává.

Neboť lze ve filmu spatřit prvky obou směrů, můžeme jej považovat za jakýsi hybrid stojící na pomezí kognitivní estetiky a estetiky zapojení.

## Závěr

I ze zcela běžných situací jako je obdělávání zahrady na chalupě se mohou stát úchvatné akty, které vyžadují naši pozornost. V takových chvílích záleží samozřejmě na tom, jak na takové úkazy nahlížíme, za jaké je považujeme. Můžeme se sami sebe tázat – *je to pro mě normální a často i nepostřehnutelný děj, který není třeba sledovat či se nad ním zamýšlet?* Či – *jde o důležitou informaci, kterou si zasadím do širšího rámce životní myšlenkové mapy, která mi pomůže prohloubit znalosti o mě samotném a o světě kolem mne?* Nebo se jedná o *“přírodní umění“ připomínající mi veškeré děje života, které jako by zrcadlí svět či mě samotného?* Anebo je tím vším?

V rámci této diplomové práce byla provedena hloubková environmentálně estetická analýza dvou vybraných dokumentárních filmů, „Samsara“ a „Before the Flood“, s cílem zkoumat jejich reprezentaci estetické hodnoty přírody. Analýza ukázala, že vyobrazení estetické hodnoty přírody je v obou dokumentech odlišné, přičemž „Samsara“ prezentuje přírodu v souladu s estetikou zapojení, zatímco film „Before the Flood“ je spíše indiferentní k vytyčeným environmentálně estetickým teoriím.

Bylo rovněž analyzováno, jakým způsobem oba dokumentární snímky přírodní prostředí zobrazují, jak se estetické hodnocení mění v závislosti k různým filmovým přístupům a jaký vliv mají kognitivní znalosti na vnímání vyobrazeného přírodního prostředí.

„Samsara“, zástupce poetických dokumentů, prezentuje denní, ale i ojedinělé procesy a běžné, ale i jedinečné prostředí a objekty, lidi v nich, čímž se nás aktivně snaží zapojit do našeho žitého světa, přírodního prostředí. Skoro jako by se nás pokoušela probudit a motivovat k uvědomělejším postojům pomocí snění. Ale ani film „Before the Flood“, zástupce výkladových dokumentů, není povrchním pokusem o umělecký počín, který by pouze prezentoval holá vědecká fakta a data o našem světě, čímž by nám pomáhal jej pomocí vědeckých kategorií pochopit či využít. Ne. Často využívá podobných principů jako druhý analyzovaný film, díky čemuž se nemusíme strachovat, že nás nijak nepoučí nebo že se díky němu nestaneme vůči našemu zažívanému okolí citlivějšími. Naopak. Jeho jedinečnost vypovídá o jedinečně zvolených filmových postupech, jejichž předešlá volba nejen

ovlivňuje, jak jsou samotnými diváky vnímány, ale také, jak je ona příroda esteticky hodnocena.

Samotná analýza byla činěna po přečtení uvedených článků, knih, absolventských prací. Výběr bibliografie byl přitom činěn citlivě s ohledem na doporučení vedoucího práce. Nejtěžší částí bylo propojení environmentální estetiky a filmového umění, neboť na začátku psaní práce jsem z obou stran disponoval pouze střípky znalostí. Později se stávalo, že práce sklouzávala buďto pouze k filmové analýze, anebo k environmentálně estetickému teoretizování nad aspekty určitého filmu. Až po důkladném přečtení relevantní literatury, několika konzultacích a týdnu bezesných nocí, mohl být učiněn jakýsi pokus o uchopení tématu. Samotné směřování výzkumu bylo ovlivněno paralelním a dřívějším studiem, stejně jako paralelní a dřívější četbou literatury. To do jisté míry ovlivňovalo způsob, jakým byl výzkum veden. Moje míra předchozích a současných znalostí velice pravděpodobně ovlivnila, na co jsem se při analýze filmů soustředil. Nelze proto s jistotou prohlásit, že dané výsledky jsou nezpochybnitelné, neboť muselo dojít k určité míře zkreslení. Přesto doufám, že byl v práci kladen co největší důraz na objektivní a kritický přístup k analýze tak, že jsem se vyvaroval subjektivních interpretací. Aby toho bylo dosaženo, bylo v analytické části stanoveno deset kritérií (Tabulka 1), které vycházely z teoretické části práce, které se jak doplňovaly, tak překrývaly. Díky tomu nemohlo dojít k unáhlenému přijetí, či odmítnutí jedné z hypotéz, ale k důkladné analýze.

Snad by mohla tato diplomová práce přispět k lepšímu porozumění vztahu mezi člověkem a přírodou, ale také filmovým uměním a estetikou. Hlavní využití práce spatřuji pro vědecké či vzdělávací účely. Text může sloužit jako teoretický základ k dalšímu výzkumu v oblasti environmentální estetiky a filmové analýzy. Může také sloužit pro filmové tvůrce a umělce jako inspirace pro tvorbu děl, která reflektují vztah člověka k přírodě a podněcují k uvažování o ekologických otázkách. Její přínosy spočívají v poskytnutí nových perspektiv, podněcení kritického myšlení a podpoře udržitelného rozvoje naší společnosti.

## Seznam použitých zdrojů

### Seznam použité literatury

ABRAM, David, 2013. *Kouzlo smyslů: vnímání a jazyk ve více než lidském světě*. Praha: DharmaGaia, 407 s.; 21 cm. ISBN 978-80-7436-024-4.

BACON, Francis, 2016. *Novum organum*. L. Hachette, 159 s. ISBN 2-346-03052-X.

BAKOŠOVÁ, Barbora, 2015. Estetické hodnocení umění a přírody. In: *Kapitoly z environmentální estetiky: Současná kulturní dimenze krajiny a přírody*. Brno: Masarykova univerzita nakladatelství, s. 21-36. ISBN 80-210-7813-8.

BAKOŠOVÁ, Barbora, 2015. Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení přírody. *Kapitoly z environmentální estetiky: Současná kulturní dimenze krajiny a přírody*. Brno: Masarykova univerzita nakladatelství, s. 37-58. ISBN 80-210-7813-8.

BATESON, Gregory, 2018. *Ekologie mysli*. Praha: Malvern, 507 s. ISBN 978-80-7530-151-2.

BERLEANT, Arnold, 2010a. *The Aesthetics of Environment*. Temple University Press, 256 s. ISBN 978-1-4399-0538-8.

BERLEANT, Arnold, 2010b. The World as Experienced. In: *Sensibility and sense: the aesthetic transformation of the human world*. Exeter, U.K: Imprint Academic. ISBN 1-283-44537-9.

BERLEANT, Arnold, 2014. Environmental Sensibility. *Studia phaenomenologica*. **14**, 17-23. ISSN 1582-5647.

BERLEANT, Arnold, 2015. Aesthetic Sensibility. *Ambiances (En ligne)*. Direction Générale des Patrimoines - DAPA - MCC. ISSN 2266-839X.

BERLEANT, Arnold, 2017. Objects into Persons: The Way to Social Aesthetics. *ESPEŠ*. Spoločnosť pre estetiku na Slovensku a Inštitút estetiky a umeleckej kultúry Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove, **6(2)**, 9-18. ISSN 1339-1119.

- BERLEANT, Arnold, 2023. Aesthetics as Cultural Critique. In: *The Social Aesthetics of Human Environments : Critical Themes*. London: Bloomsbury Academic, s. 117-127. ISBN 1-350-34935-6.
- BERLEANT, Arnold, 2023. Environment as Cultural. In: *The Social Aesthetics of Human Environments : Critical Themes*. London: Bloomsbury Academic, s. 43-68. ISBN 1-350-34935-6.
- BERLEANT, Arnold, 2023. Negative aesthetics. In: *The Social Aesthetics of Human Environments : Critical Themes*. London: Bloomsbury Academic, s. 69-92. ISBN 1-350-34935-6.
- BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin, 2011. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BRADY, Emily, 2010. Ugliness and nature. *Enrahonar*. **45**, 27-40.
- BUDD, Malcolm, 2010. Estetické oceňování přírody. In: ZAHŘÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, s. 385-397. ISBN 978-80-87474-11-2.
- CARLSON, Allen, 2010a. Oceňování a přírodní environment. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, s. 385-397. ISBN 978-80-87474-11-2.
- CARLSON, Allen, 2010b. Contemporary Environmental Aesthetics and the Requirements of Environmentalism. *Environmental values*. Isle of Harris, UK: The White Horse Press, **19**(3), 289-314. ISSN 0963-2719.
- CARLSON, Allen, 2018. Environmental Aesthetics, Ethics, and Ecoaesthetics. *The Journal of aesthetics and art criticism* [online]. Oxford: Oxford University Press, **76**(4), 399-410 [cit. 2024-03-06]. ISSN 0021-8529.
- CARROLL, Noël, 2010. Podstata masového umění. In: ZAHŘÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, s. 247-275. ISBN 978-80-87474-11-2.

ČECHOVÁ, Veronika. *Estetické oceňování přírody z hlediska současné environmentální estetiky*. 2015. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra estetiky. Vedoucí práce Dadejík, Ondřej.

DADEJÍK, Ondřej, 2010. Environmentální estetika. In: ZAHRÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, s. 373-397. ISBN 978-80-87474-11-2.

DADEJÍK, Ondřej. *Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině dvacátého století. Dvě kontroverze: konec umění a znovuzrození přírodní krásy*. 2008. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra estetiky. Vedoucí práce Zuska, Vlastimil.

EAGLEMAN, David, 2017. *Mozek: váš příběh*. Brno: BizBooks, 223 s. ISBN 978-80-265-0663-8.

GIDDENS, Anthony. *Důsledky Modernity*. Praha: Karolinum Press, 2023, 142 s. ISBN 9788024654164.

GOBSTER, Paul H, 1995. Aldo Leopold's "Ecological Esthetic": Integrating Esthetic and Biodiversity Values. *Journal of Forestry*. **93**(2), 6-10.

GODLOVITCH, Stan, 1994. Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics. *Journal of applied philosophy*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, **11**(1), 15-30. ISSN 0264-3758.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Páté, přepracované vydání. Praha: Portál, 2023, 494 s. ISBN 978-80-262-1968-2.

HEPBURN, Ronald W, 1996. Landscape and the Metaphysical Imagination. *Environmental Values*. **5**(3), 191-204.

HEPBURN, Ronald W, 2001. Trivial and Serious in the Aesthetic Appreciation of Nature. In: *Trivial and Serious in the Aesthetic Appreciation of Nature*. United Kingdom: Taylor & Francis Group, s. 1-15. ISBN 113872663X.

HETTINGER, Ned, 2017. Evaluating Positive Aesthetics. *The Journal of Aesthetic Education*. **51**(3), 26-41.

- HOLMES, Rolston, 1998. Aesthetic Experience in Forests. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. **56**(2), 157-166.
- HUIZINGA, Johan, 2000. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 297 s. ISBN 80-7272-020-1.
- HUXLEY, Aldous a Daniel TRUBAČ, 1999. *Nebe a peklo*. Praha: DharmaGaia, 115 s. ISBN 80-85905-71-X.
- HUXLEY, Aldous, 1996. *Brány vnímání*. Praha: DharmaGaia, 106 s. ISBN 80-85905-28-0.
- CHUDOBA, Bohdan, 2018. *Člověk nad dějinami*. Praha: Torst, 630 s. ISBN 978-80-7215-558-3.
- INGOLD, Tim, 2000. *The Perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. New York: Routledge, 465 s. ISBN 0-415-22832-8.
- LAHOVSKÁ, Kristýna. *Environmentální estetika Arnolda Berleanta*. 2012. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra estetiky. Vedoucí práce Dadejčík, Ondřej.
- LAMARQUE, Peter. Kognitivní hodnoty v umění. In: ZAHŘÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 147-164. ISBN 978-80-87474-11-2.
- LATOURE, Bruno a Miroslav MARCELLI. *Nikdy sme neboli moderní: esej o symetrickej antropológii*. Bratislava: Kalligram, 2003, 197 s. ; 19 cm. ISBN 80-7149-595-6.
- LI, Yan, 2020. Two Problems in Scientific Cognitivism. *Estetyka i Krytyka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, **58**(3), 173-189.
- MAŠEK, Tomáš, 2024. *Environmentální estetika* [online]. Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, 436 s. [cit. 2024-03-31]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?id=53eadad3124d7023ce860817e3a6219a&tid=&do=download&did=300680&kod=YMSKE511>. Prezentace k předmětu Environmentální estetika.

- MONACO, James, David LINDROTH, Tomáš LIŠKA a Jan VALENTA, 2004. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 735 s. ISBN 80-00-01410-6.
- NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.
- NOVOTNÁ, Hedvika, Ondřej ŠPAČEK a Magdaléna ŠŤOVÍČKOVÁ, 2019. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 495 s. ISBN 978-80-7571-025-3.
- PAŘÍZKOVÁ, Kateřina a BAKOŠOVÁ, Barbora 2015. Pozadí vzniku environmentální estetiky. In: *Kapitoly z environmentální estetiky: Současná kulturní dimenze krajiny a přírody*. Brno: Masarykova univerzita nakladatelství. ISBN 80-210-7813-8.
- PAŘÍZKOVÁ, Kateřina, 2015. Estetický prožitek environmentu jako reflektující akt. In: *Kapitoly z environmentální estetiky: Současná kulturní dimenze krajiny a přírody*. Brno: Masarykova univerzita nakladatelství, s. 89-109. 2015. ISBN 80-210-7813-8.
- PAŘÍZKOVÁ, Kateřina, 2015. Narativní a ambientní dimenze estetické hodnoty environmentu. In: *Kapitoly z environmentální estetiky: Současná kulturní dimenze krajiny a přírody*. Brno: Masarykova univerzita nakladatelství, s. 59-77. 2015. ISBN 80-210-7813-8.
- PAŘÍZKOVÁ, Kateřina, 2015. Pojetí environmentu. In: *Kapitoly z environmentální estetiky: Současná kulturní dimenze krajiny a přírody*. Brno: Masarykova univerzita nakladatelství, s. 79-87. 2015. ISBN 80-210-7813-8.
- RECUBER, Timothy, 2013. Disaster porn. *Contexts (Berkeley, Calif.)* [online]. Los Angeles, CA: American Sociological Association, **12**(2), 28-33 [cit. 2024-03-26]. ISSN 1536-5042. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1536504213487695>
- REIFOVÁ, Irena, 2004. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 327 s. ISBN 80-7178-926-7.



SAITO, Yuriko, 1984. Is There a Correct Aesthetic Appreciation of Nature? *The Journal of aesthetic education*. Champaign, Ill: University of Illinois Press, **18**(4), 35-46. ISSN 0021-8510.

SAITO, Yuriko, 1998. The Aesthetics of Unscenic Nature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. **56**(2), 101-111.

SAITO, Yuriko, 2010. Future Directions for Environmental Aesthetics. *Environmental values*. Isle of Harris, UK: The White Horse Press, **19**(3), 373-391. ISSN 0963-2719.

SEDLÁKOVÁ, Renáta, 2014. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada Publishing, 539 s. ISBN 978-80-247-3568-9.

SHAPSHAY, Sandra, 2013. Contemporary Environmental: Aesthetics and the Neglect of the Sublime. *The British journal of aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, **53**(2), 181-198. ISSN 0007-0904.

STECKER, Robert, 1997. THE CORRECT AND THE APPROPRIATE IN THE APPRECIATION OF NATURE. *The British journal of aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, **37**(4), 393-402. ISSN 0007-0904.

STEWART, Duncan C. a TAYLOR C. Johnson, 2018. Complicating Aesthetic Environmentalism: Four Criticisms of Aesthetic Motivations for Environmental Action. *The Journal of aesthetics and art criticism*. **76**(4), 441-451. ISSN 0021-8529.

STÖRIG, Hans Joachim, 1996. *Malé dějiny filozofie*. 5. vyd. Praha: Zvon, 559 s. ISBN 80-7113-175-X.

ŠTURMA, Jan. *Krajinná ekologie a přírodní zdroje YMSKE013*. Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, 2023. Dostupné také z: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?id=8837cc77a2a238ac7c10fa2c2bcd846f&tid=&do=predmet&kod=YMSKE013&skr=2022&fak=11240>

THOMSON-JONES, Katherine, 2010. Hodnota umění. In: ZAHŘÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, s. 111-126. ISBN 978-80-87474-11-2.

VANĚK, Jan. *Výtvarným uměním k environmentální senzitivě*. Praha, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Hůla, Zdenek.

WATTS, Alan a Tomáš ROZTOČIL, 2020. *Vědění pro nejisté časy: průvodce věkem úzkosti*. Praha: Alferia, 150 stran ; 17 cm. ISBN 978-80-271-1000-1.

ZUSKA, Vlastimil, 2010. *Kruté světlo, krásný stín: estetika a film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 268 s. ISBN 978-80-7308-329-8.

## Seznam elektronických zdrojů

About Samsara. *Samsara* [online]. [cit. 2024-03-15]. Dostupné z: <https://www.barakasamsara.com/samsara/about>

Samsara. *Čsfd.cz* [online]. [cit. 2024-03-13]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/227570-samsara/recenze/>

Samsara. *IMDb* [online]. [cit. 2024-03-13]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt0770802/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0770802/?ref_=fn_al_tt_1)

Je s námi konec? *IMDb* [online]. [cit. 2024-03-13]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt5929776/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt5929776/?ref_=fn_al_tt_1)

## Seznam analyzovaných filmů

Before the Flood [česky Po nás přijde potopa?] [film]. Režie Fisher STEVENS. USA, 2016. Délka 96 min.

Samsara [film]. Režie Ron FRICKE. USA, 2011. Délka 102 min.

## Seznam zmiňovaných filmů

Baraka – Odysea Země [film] Režie Ron FRICKE. USA, 1992. Délka 96 min.

Chronos [film]. Režie Ron FRICKE. USA, 1985. Délka 43 min.

Koyaanisqatsi [film]. Režie Godfrey REGGIO. USA, 1982. Délka 86 min.

# Přílohy

## Příloha 1: Projekt diplomové práce



**Fakulta humanitních studií  
Univerzita Karlova  
obor sociální a kulturní ekologie**

Pátkova 5/2137, 182 00 Praha 8 – Libeň



Magisterský obor  
sociální a kulturní  
ekologie

### Projekt diplomové práce (DP) oboru sociální a kulturní ekologie

1. Jméno studenta: Bc. Martin Kubena
2. Předběžný název DP (česky): Mluvití stříbro, mlčeti zlato? Environmentálně estetická analýza vybraných dokumentárních filmů
3. Předběžný název DP (anglicky): Speech is silver, silence is golden? Environmentally aesthetic analysis of selected documentary movies
4. Klíčová slova (česky): film, dokument, estetika, oceňování, environment, příroda, kultura, umění, citlivost, znalost
5. Klíčová slova (anglicky): film, documentary, aesthetics, appreciation, environment, nature, culture, art, sensitivity, knowledge
6. Anotace (doporučený počet znaků: 500-1000):

Tato diplomová práce se zaměřuje na analýzu vybraných dokumentárních snímků s ekologickou tematikou za použití vybraných environmentálně estetických konceptů. Jejím těžištěm je komparace dvou odlišných přístupů ke konceptualizaci přírody, přičemž na jedné straně stojí tzv. vědecký kognitivismus představovaný autory jako Allen Carlson a na druhém konci tzv. estetika zapojení (aesthetics of engagement, A. Berleant). Konkrétně se soustředí na analýzu dvou vybraných filmů „Samsara“ a „Je s námi konec?“, které jsou oblíbené u diváků a zároveň reprezentují a hyperbolizují konkrétní žánrové konvence v zobrazování přírodního prostředí. Tyto dva žánry se liší zejména ve způsobu tematizace a konstruování přírody. Na jedné

1 / 5

straně se nachází poetický dokument s jeho experimentálním a čistým vizuálním stylem, na druhé straně tradičnější dokument zaměřený na prezentaci vědeckých informací a dat. Pro dosažení stanovených cílů bude jako výzkumná metoda použita sémiotická analýza. Hlavním cílem této práce je představit, jak jsou motivy přírody prezentovány v těchto odlišných žánrech dokumentárního filmu a jaké postupy a techniky jsou k tomu využity.

7. Výzkumná problematika – co a proč zkoumat (doporučený počet znaků: 1500-2000):

Hlavním cílem této diplomové práce je, zjistit, jaké je vyobrazení estetické hodnoty přírody v obou dokumentech. Důležitý cíl potom bude – zjistit, jakým způsobem oba dokumenty přírodní prostředí zobrazují. Co se výzkumných otázek týče, tak hlavní otázkou je, zda vyobrazení estetické hodnoty přírody dokumentů je v souladu, v rozporu či indiferentní k environmentálně estetickým teoriím. Na základě toho lze přijmout dvě hypotézy, kterými jsou – film „Po nás přijde potopa?“ bude zobrazovat přírodní prostředí prizmatem kognitivní estetiky, zatímco film „Samsara“ tak bude činit pomocí tezí estetiky zapojení. Práce se neomezuje pouze na tyto cíle, ale pokouší se přinést nový pohled na interpretaci vizuálních a zvukových prvků v dokumentárních filmech a ukázat, jak mohou tyto prvky ovlivnit vnímání a hodnocení přírody diváky.

Práce se bude zabývat dvěma směry environmentální estetiky – kognitivní estetikou a estetikou zapojení. Kognitivní estetika přisuzuje vědeckým znalostem klíčovou roli při estetickém oceňování, zatímco estetika zapojení subjektivizuje zážitek pomocí multismyslového zapojení. Skrze tyto dvě roviny budou analyzovány dva dokumentární filmy, přičemž „Samsara“ se zaměřuje na poetický přístup, zatímco film „Po nás přijde potopa?“ na výkladový přístup k prezentaci přírody.

Celkově se práce snaží propojit oblast environmentální estetiky a filmové vědy, aby lépe porozuměla estetickému vyjádření přírody ve filmovém umění a přispěla k diskusi o environmentálních tématech. Toto dílo může jednak přinést nové poznatky do oblasti filmové estetiky a environmentální estetiky, jednak může sloužit jako inspirace pro další výzkum v této oblasti spojující umění, přírodu a lidské vnímání.

8. Současný stav bádání (doporučený počet znaků: 1500-2000):

Současný stav bádání v oblasti estetiky a filmové vědy je velmi rozmanitý a dynamický. Existuje široká škála literatury a diskuzí týkajících se estetických aspektů filmu.

České texty s tématem environmentální estetiky jsou spíše doménou filozofických fakult. Inspiraci lze spatřovat zejména u prací, jež vedl Mgr. Ondřej Dadejčík, Ph.D., který je v současnosti vedoucím katedry estetiky FF UK. Jiné inspirativní práce, které se zabývají analýzou filmů nebo seriálů při využití sémiotické analýzy, lze vyhledat na FSV UK. Teoretická část diplomové práce bude vystavěna na základě čtyř řady odborných knih, článků estetiků a filozofů. Jelikož je environmentální estetika již delší dobu ustanovený směr estetiky, existuje celá řada autorů, autorek, knih a článků, které se zdají k práci být relevantní. Mezi dva hlavní autory lze zařadit Allena Carlsona a Arnolda Berleanta, kteří každý k estetickému oceňování přistupují jiným způsobem. Jde právě o postavení znalostí při estetickém soudu, které je velice často problematizováno. K tomuto tématu se vyjadřuje řada dalších. Například Yuriko Saito, Yan Li, Stana Godlovitche nebo Emily Brady se podílejí na tom, kam se současná podoba environmentální estetiky vyvíjí.

Ačkoli existují práce zabývající se estetikou filmu nebo environmentální estetikou, tato práce přináší nový pohled spojující obě oblasti. Tím se snaží přispět k rozšíření poznatků o estetickém vyjádření přírody ve filmovém umění a obohatit diskuzi o estetických hodnotách vztahujících se k ekologickým tématům.

9. Způsob řešení & posicionalita – jak a kým zkoumat (doporučený počet znaků: 800-1200):

Environmentálně estetická analýza bude činěna pomocí sémiotické analýzy, která umožňuje hlouběji porozumět vizuálním a jazykovým prvkům ve zkoumaných dokumentárních filmech. Tato metoda umožňuje rozklíčovat symboly, metafory a struktury, které ovlivňují vnímání estetické hodnoty přírody v obrazech a zvucích. Aby mohla být přijata, či odmítnuta jedna z hypotéz, bude teorie environmentální estetiky shrnuta do deseti kategorií, které budou ve filmech analyzovány.

Při psaní práce je důležité uvědomovat si své vlastní předsudky a postoje, které by mohly ovlivnit interpretaci výsledků. Proto se pokusím zachovat objektivitu zkoumání tím, že budu kritický vůči svým vlastním interpretacím, které budu porovnávat s teoretickými koncepty. Při výzkumu je nezbytné být vnímavý k různým perspektivám a interpretacím, abych mohl lépe porozumět tomu, jak jsou prezentovány estetické hodnoty. V zásadě jde o to být otevřený novým poznatkům a připravený revidovat své představy na základě analýzy a diskuse s literárními zdroji.

10. Praktická uskutečnitelnost výzkumu (doporučený počet znaků: 800-1200):

Materiální a časové zajištění projektu je klíčové pro úspěšné dokončení práce. K provedení je nezbytné disponovat potřebnými knihami, články, zdroji pro výzkum a mít přístup k filmovým dílům. Co se časové náročnosti týče, je nezbytné mít dostatek času pro studium, analýzu a psaní práce, aby byla dokončena s dostačující kvalitou.

K provedení výzkumu je nutné mít široké znalosti v obou oblastech, schopnost kritického myšlení, schopnost syntetizovat informace z různých zdrojů a schopnost vyjádřit myšlenky jasně a strukturovaně. Jelikož autor není ani studentem filmové vědy, ani estetiky, je proto vyžadována náročnější teoretická příprava.

Pokud jde o možná rizika stran bezpečnosti a etiky výzkumu, je důležité dodržovat etické normy v akademickém prostředí, respektovat autorská práva a citovat zdroje správně. Rizika mohou nastat v oblasti ochrany osobních údajů, zneužití informací nebo porušení autorských práv. Je důležité být obezřetný při výběru a interpretaci dat a dodržovat etické principy výzkumu. Protože jedinými lidskými aktéry jsou sociální či profesionální herci, není třeba je anonymizovat.

#### 11. Aplikovatelnost (volitelná položka):

Přínosy této práce jsou mnohostranné. Hlavní využití práce je spatřeno pro vědecké či vzdělávací účely. Text může sloužit jako studijní materiál nebo jako teoretický základ k dalšímu výzkumu v oblasti environmentální estetiky a filmové analýzy. Kromě těchto využití, mohou být jeho přínosy spatřovány v ochraně životního prostředí. Lidé pracující v tomto oboru tak mohou porozumět, jak estetické hodnocení přírody může ovlivnit rozhodování a politiku v této oblasti. Text kromě jiného může být užitečný pro zvyšování veřejného povědomí o důležitosti přírody, zejména její estetické hodnoty. A konečně, pro filmové tvůrce a umělce může sloužit jako inspirace pro tvorbu děl, která reflektují vztah člověka k přírodě a podněcují k uvažování o ekologických otázkách. Její přínosy spočívají v poskytnutí nových perspektiv, podněcení kritického myšlení a podpoře udržitelného rozvoje naší společnosti.

#### 12. Použitá literatura:

BERLEANT, Arnold, 2023. Aesthetics as Cultural Critique. In: *The Social Aesthetics of Human Environments : Critical Themes*. London: Bloomsbury Academic, s. 117-127. ISBN 1-350-34935-6.

BAKOŠOVÁ, Barbora, 2015. Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení přírody. In: *Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení přírody*. Czech Republic: Masarykova univerzita nakladatelství, s. 37-58. ISBN 802107812X.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON, 2011. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

CARLSON, Allen, 2010. Oceňování a přírodní environment. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, s. 385-397. ISBN 978-80-87474-11-2.

NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

SEDLÁKOVÁ, Renáta, 2014. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada Publishing, 539 s. ISBN 978-80-247-3568-9.



podpis diplomanta



podpis vedoucího DP