

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

# Diplomová práce



Klara Kotas

Zvuková krajina: Pojem „Soundscape“ v kontextu  
environmentální estetiky

Soundscape: The Concept of „Soundscape“ in the Context of  
Environmental Aesthetics

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala vedoucímu své práce Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D. za odborné vedení mé diplomové práce, trpělivost, podporu, a především cenné rady a připomínky.

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

*V Praze dne...*

*podpis*

## **Abstrakt**

Předmětem diplomové práce je analýza role zvuku v rámci environmentální estetické zkušenosti. Cílem je prezentovat pojem zvukové krajiny, který zavedl Michael Southworth a později zpopularizoval R. Murray Schafer, a především určit jeho kritické zasazení, které spadá do stejné doby jako vyvíjející se environmentální estetika. Práce představí možnosti, které skýtá tento pojem pro zkoumání estetické zkušenosti prostředí a zároveň poskytne z hlediska estetického zkoumání prostředí jeho kritickou revizi. Práce charakterizuje nové perspektivy interdisciplinárního propojení zkoumání zvukových krajin a environmentální estetiky. Bude argumentovat pro revizi a rozšíření smyslových priorit tak, aby reflektovaly rovnocenné postavení sluchových a vizuálních zkušeností ve vnímání a hodnocení prostředí.

## **Klíčová slova**

Soundscape; zvuková krajina; zvukové prostředí; environmentální estetika

## **Abstract**

The subject of the thesis is the analysis of the role of sound within the environmental aesthetic experience. The aim is to present the notion of the soundscape, introduced by Michael Southworth and later popularized by R. Murray Schafer, and above all to identify its critical setting, which falls in the same period as the developing environmental aesthetics. This thesis will present the possibilities offered by this concept for exploring the aesthetic experience of the environment, while providing a critical revision of it from the perspective of environmental aesthetic research. The thesis will characterize new perspectives on the interdisciplinary connection between soundscape research and environmental aesthetics. It will argue for a revision and extension of sensory priorities to reflect the equal status of auditory and visual experiences in the perception and evaluation of the environment.

## **Keywords**

Soundscape; soundscape; sound environment; environmental aesthetics

## OBSAH

ÚVOD.....	7
1. Geneze pojmu „Soundscape“ (zvuková krajina).....	9
2. R. M. Schafer a jeho pojetí zvukové krajiny .....	13
2.1 Zvuky a zvukové stopy .....	21
2.2 Umění naslouchat.....	24
2.3 Akustický projektant.....	27
2.4 Zvuková zahrada aneb představa zvukové harmonie .....	28
2.5 Hudba za hranicemi .....	30
3. Pojem zvukové krajiny v kontextu environmentální estetiky .....	33
3. 1 Úvod.....	33
3. 2 Carlsonův kognitivní přístup.....	33
3. 3 Berleantovo estetické zapojení na prostředí.....	42
4. Kritika krajinového modelu a její aplikace na Schaferův pojem zvukové krajiny .....	48
ZÁVĚR.....	50
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	52

## ÚVOD

Předmětem diplomové práce je role zvuku v rámci environmentální estetické zkušenosti. Cílem je představit pojem zvukové krajiny, který zavedl Michael Southworth a později zpopularizoval R. Murray Schafer, a především zasadit tento pojem do kontextu ve stejné době se vyvíjející environmentální estetiky. V práci prezentuji možnosti, které tento pojem skýtá pro zkoumání estetické zkušenosti prostředí, a zároveň poskytuji z hlediska estetického zkoumání prostředí jeho kritickou revizi.

Zvuková krajina světa prochází transformací, moderní člověk se nyní ocitá v akustickém prostředí, které je zcela odlišné od jakéhokoli, které dříve znal. Nové zvuky, unikátní svou esencí a silou, překreslují mapu našeho sluchového vnímání a nutí nás zamyslet se nad jejich významným vlivem na každodenní život. Proto považuji za zcela zásadní pečlivě zkoumat a chránit zvukovou krajinu, která nás obklopuje.

Práce je rozdělena do několika klíčových částí. První část se zprvu zaměřuje na genezi pojmu „soundscape“ (zvuková krajina). Tato část poskytuje historický přehled vývoje tohoto pojmu a jeho významu pro urbanistické a environmentální studie, opírá se mimo jiné o dílo Michaela Southwortha, o jeho studii *Zvukové prostředí měst* (The Sonic Environment of Cities).<sup>1</sup>

Poté první část přechází k Schaferově knize *Naše zvukové prostředí a ladění světa* (The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World).<sup>2</sup> Tato kniha je zásadním zdrojem pro celou práci, jelikož v ní Schafer podrobně rozebírá problematiku zvukových krajin, formuluje hlavní myšlenky a zavádí klíčové pojmy. Práce se mimo jiné zaměřuje na estetické motivy, jež se v této teorii objevují.

Druhá část práce se věnuje environmentální estetice a dvěma důležitým představitelům tohoto oboru: Allenu Carlsonovi a Arnoldu Berleantovi. Nejprve shrnu Carlsonův kognitivní přístup, jak je představen v jeho díle *Estetika a prostředí: Oceňování přírody, umění a architektury* (Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art

---

<sup>1</sup> Southworth, Michael: *The Sonic Environment of Cities*. *Ekistics* 30 (1970), č. 178, str. 230–239.

<sup>2</sup> Schafer, R. Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1994.

České názvy uvedených knih v textu jsou mnou zvolený český překlad.

and Architecture),<sup>3</sup> a poté estetické zapojení Arnolda Berleanta, z knihy *Estetika a životní prostředí: Variace na téma* (Aesthetics and environment: Variations on a theme).<sup>4</sup>

Je provedena kritická revize Schaferových pojmů za pomoci myšlenek Allena Carlsona a Arnolda Berleanta. Práce se dále zaměřuje na aplikaci kritiky krajinového modelu na Schaferův koncept zvukové krajiny. Poukazuje na to, že stejně jako krajinový model redukuje přírodu na vizuální scény, může být Schaferův pojem zvukové krajiny kritizován za redukci a izolaci zvuků bez dostatečného zohlednění jejich kontextu.

Na závěr práce shrnuje klíčové body a dospívá ke kritickému zhodnocení Schaferova přístupu a jeho rozšíření prostřednictvím teorií Carlsona a Berleanta, což poskytuje hlubší a bohatší rámec pro studium zvukových krajin v kontextu environmentální estetiky. Je argumentováno pro revizi a rozšíření smyslových priorit tak, aby reflektovaly rovnocenné postavení sluchových a vizuálních zkušeností ve vnímání a hodnocení prostředí.

Tato diplomová práce tedy nejen představuje klíčové teorie a kritiky v oblasti zvukových krajin, ale také nabízí komplexní pohled na jejich význam a aplikaci v environmentální estetice. Schaferova teorie a jeho průkopnická práce je stěžejním bodem celé diplomové práce, čímž zdůrazňuje jeho význam pro pochopení a ochranu zvukových krajin.

---

<sup>3</sup> Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. New York: Routledge, 2000.

<sup>4</sup> Berleant, Arnold: *Aesthetic and Environment: Variations on theme*. Burlington: Ashgate, 2005.



## 1. Geneze pojmu „Soundscape“ (zvuková krajina)

Pojem „zvukové krajiny“<sup>5</sup> nabízí označení akustického ekvivalentu vizuálně vnímané krajiny. Ve své době poskytoval novou perspektivu na to, jak může zvuk ovlivňovat a obohacovat naše vnímání prostoru a kvalitu života v městských i venkovských prostředích. Jako klíčový termín označující jeden ze základních elementů urbanistického designu a plánování nabízel tento pojem potenciál zkoumat a tím pomoci zmírňovat negativní dopady hluku. Pomohl a pomáhá také zkoumat možnosti vytváření pozitivních, stimulujičích a zdravých prostředí pro život.

Pojem zvukové krajiny se začal formovat na přelomu 60. a 70. let 20. století, kdy jeho potenciál začali rozkrývat průkopníci Michael Southworth a R. Murray Schafer. Pro bližší představení tohoto pojmu jsem vybrala retrospektivní článek *Návrat ke zvukové krajině* (Soundscape revisited),<sup>6</sup> který vyšel ve speciálním vydání časopisu *Journal of Urban Design* (JUD),<sup>7</sup> jehož autorem je Östen Axelsson. Axelsson ve své studii *Návrat ke zvukové krajině* připomíná článek Michaela Southwortha, který nesl název *Zvukové prostředí měst* (The Sonic Environment of Cities)<sup>8</sup> a vycházel z jeho magisterské diplomové práce z urbanismu, kterou dokončil na MIT v roce 1967. Jeho zajímavé myšlenky se vyvinuly v důležitou součást teorie městského designu a projektování. Southworthova průkopnická studie připravila základy nové oblasti výzkumu, která považuje zvuk za element pro zvýšení kvality života v městech.

Podívejme se, jak Southworth popisuje roli zvuku v celku naší dominantně vizuální zkušenosti:

Zdá se tedy, že zvuk je důležitým spojením s realitou a má ochrannou a obohacující funkci. Bez zvuku je vizuální vnímání jiné: méně kontrastní, méně náročné na pozornost a méně informativní – tuto skutečnost objevil filmový průmysl před desítkami let, když byl zvuk přidán do němých filmů. Podobně by se dalo očekávat, že sluchové vnímání bude bez současného zraku daleko jiné. Zvuk a zrak se vzájemně ovlivňují a mohou se podporovat nebo rušit, v závislosti na povaze shody.

---

<sup>5</sup> Předtím než přejdu k popisu zvukové krajiny v pojetí R. Murray Schafera, ráda bych stručně objasnila, že v mé práci volím překlad „zvuková krajina“ jako ekvivalent anglického termínu „Soundscape“, který budu nadále používat.

<sup>6</sup> Axelsson, Östen: *Soundscape revisited*. *Journal of Urban Design* 25 (2020), č. 5, str. 551–555.

<sup>7</sup> JUD, což je zkratka pro *Journal of Urban Design*, je odborný časopis zabývající se urbanistickým designem a projektováním.

<sup>8</sup> Southworth, Michael: *The Sonic Environment of Cities*. *Ekistics* 30 (1970), č. 178, str. 230–239.

Ve srovnání s nezávislým viděním a slyšením může člověk při jejich spárování získat nebo ztratit, a to v závislosti na míře korelace mezi oběma informačními kanály.<sup>9</sup>

Southworth poukazuje na komplexní vztah mezi zrakem a sluchem a na jejich vzájemný vliv na naše vnímání reality, což obohacuje naše estetické zkušenosti. V kontextu environmentální estetiky Southworthova myšlenka připomíná zkoumání multisenzoričnosti a její roli v rámci estetické zkušenosti prostředí, ke kterému se dostaneme v dalších částech této práce. Zkoumání těchto multisenzorických interakcí a jejich role v estetické zkušenosti prostředí je klíčové pro pochopení toho, jak lidé vnímají a oceňují své okolí. Yrjö Sepänmaa, finský filozof a estetik specializující se na environmentální estetiku a teorii umění zkoumá v kapitole „Multisenzoričnost a město“ z knihy *Estetika lidských prostředí* (The Aesthetics of Human Environments),<sup>10</sup> jak multisenzoričnost ovlivňuje naše estetické vnímání prostředí. Sepänmaa, zdůrazňuje, že estetická zkušenost není pouze vizuální, ale zahrnuje všechny smysly, čímž se vytváří komplexnější a bohatší vnímání prostředí. Sepänmaa píše: „Environmentální model podporuje vnímání celku pomocí všech smyslů. Zaměřuje se na vícesmyslovou povahu životního prostředí. Všechny smysly jsou zapojeny společně, takže primárním předmětem ocenění je jakési symfonické dílo, v němž spolu hrají oddělené oblasti zraku, čichu, chuti, sluchu a hmatu.“<sup>11</sup> Poukazuje na to, že zvuky, vůně a hmatové vjemy hrají klíčovou roli v tom, jak hodnotíme a zažíváme přírodní a městské prostory. Například vůně květin nebo pocit povrchu různých materiálů pod našima nohama přispívají k celkovému estetickému dojmu a mohou zlepšit naše emocionální spojení s daným místem. Dominantní smyslové vjemy mohou utvářet identitu města. Například některá města mohou být charakterizována svými zvuky, jako je ruch dopravy nebo hudba pouličních umělců, zatímco jiná mohou být vnímána skrze své vůně, jako je aroma čerstvého pečiva nebo specifické vůně vegetace v městských parcích. Skutečné pochopení městského prostředí proto vyžaduje zohlednění celkového smyslového zážitku. Sepänmaa tvrdí, že multisenzoričnost ve městě je základem pro vznik ideosenzorického města, kde se smyslové zážitky mísí s idejemi a poznáním. To vytváří komplexní fúzi smyslů a významů, připomínající Gesamtkunstwerk – celkové, integrované umělecké dílo. Tento přístup naznačuje, že hodnocení městského prostředí

---

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 230.

<sup>10</sup> Sepänmaa, Yrjö: *Multisensoriness and the City*. In: Berleant, Arnold – Carlson, Allen (eds.): *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, str. 92–99.

<sup>11</sup> Tamtéž, str. 94.

by mělo být založeno na propojení všech smyslů, které společně vytvářejí harmonické, symfonické dílo. Již nyní se z hlediska těchto environmentálně-estetických souvislostí ukazuje, že při zkoumání vzájemné propojenosti smyslů a jejího vlivu na jedinečný charakter různých prostředí lze jít ještě dále, jak v určitých momentech naznačují i proponenti pojmu zvukové krajiny.<sup>12</sup>

Southworthova práce zpočátku v širších akademických kruzích unikala pozornosti, na počátku 70. let 20. století se koncept zvukové krajiny prosadil díky snaze kanadského skladatele R. Murrayho Schafera.<sup>13</sup> Schafer se věnoval zkoumání zvukové krajiny jako zvukového prostředí, s důrazem na to, jak je toto prostředí vnímáno a interpretováno jednotlivci či celou společností. Tento holistický, tedy na celek zaměřený přístup vyzdvihl význam začlenění pozitivní zvukové krajiny do urbanistického projektování, a to s cílem zvýšit veřejnou prosperitu a zlepšit kvalitu životního prostředí.

Na konci 20. století došlo k rozvoji strategií pro boj proti hluku, k významnému vývoji v oblasti hlukového mapování a legislativy zaměřené na ochranu občanů před škodlivými hladinami hluku. V tomto období však byla také rozpoznána omezení vyplývající ze zaměření pouze na zmírnění negativního zvuku a zanedbání potenciálu pozitivní zvukové krajiny. Vznik normy Mezinárodní organizace pro normalizaci pro zvukovou krajinu ISO 12913 v roce 2014 znamenal významný posun směrem k chápání důležitosti zvukové krajiny. V současné době je koncept zvukové krajiny nejen uznávaným prvkem v oblasti urbanismu a krajinářského designu, ale také významným tématem v environmentální psychologii, sociální ekologii a dalších disciplínách zabývajících se vztahem člověka a prostředí. Vědci a designéři stále více uznávají, že zvuk má klíčový vliv na naši schopnost

---

<sup>12</sup> Arnold Berleant podobně uvažuje ve svém přístupu k environmentální estetice, kde klade důraz na multisenzoricitu a aktivní zapojení všech smyslů. Naopak Allen Carlson zdůrazňuje význam znalostí a porozumění přírodnímu světu pro estetické hodnocení, čemuž se podrobněji věnuje v druhé části práce.

<sup>13</sup> R. (Raymond) Murray Schafer (18. července 1933–14. srpna 2021) byl kanadský skladatel, spisovatel a hudební pedagog, známý pro své inovativní přístupy k hudbě a vzdělávání. Je považován za otce akustické ekologie, přičemž jeho kniha z roku 1977 *The Tuning of the World* se stala klíčovou prací v této oblasti. Schafer je autorem rozsáhlého cyklu hudebně-dramatických děl *Patria*, který spojuje hudbu, divadlo a přírodní prostředí. Další významná díla zahrnují *Music for Wilderness Lake*, *Princess of the Stars* a *Apocalypse*. Jeho práce často čerpají inspiraci z mysticismu a východních filosofii. Schafer studoval na Royal Conservatory of Music a University of Toronto, ale své formální studium ukončil v roce 1955, aby se věnoval samostudiu. Působil jako pedagog na Memorial University a Simon Fraser University, kde založil World Soundscape Project. Jeho publikace, jako *The Composer in the Classroom* a *Ear Cleaning*, zavedly kreativní naslouchání do školních tříd. Schaferovy metody a teorie měly globální vliv na hudební vzdělávání. R. Murray Schafer zemřel 14. srpna 2021, ale jeho inovativní přístupy a díla nadále ovlivňují hudební svět a vzdělávání. *R. Murray Schafer*. Online. Dostupné z: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/r-murray-schafer-emc>. [cit. 07. 06. 2024].

cítit se v prostředí pohodlně, bezpečně a integrovaně. Uznání zvuku jako zásadního prvku ve tvorbě kvalitního životního prostředí otevírá nové možnosti pro urbanistický design, projektování a výzkum, s cílem vytvářet města a veřejné prostory, které jsou nejen vizuálně přitažlivé, ale také akusticky příjemné a obohacující. Srovnáme-li srovnatelně výrazný vývoj, jakým prošla ve stejné době environmentální estetika, je překvapující, že obě oblasti postrádají hlubší vzájemnou reflexi. Tato diplomová práce by měla k zaplnění této mezery částečně přispět. V Southworthově a Schaferově pionýrském úsilí totiž rozpoznáme zásadní estetické momenty, které byly a jsou nadále důležité pro ve stejné době se ustavující environmentální estetickou teorii. Zároveň utilitárněji založený, v teorii projektování usazený pojem zvukové krajiny vykazuje některé předpoklady, které rozpoznávala jako problematické právě environmentální estetika. V této práci se pokusím oba tyto rozměry srovnání představit a shrnout.

## 2. R. M. Schafer a jeho pojetí zvukové krajiny

Nyní se podíváme na samotný pojem zvukové krajiny, jak jej do odborné rozpravy uvedl R. M. Schafer ve svém díle *Zvuková krajina: Naše zvukové prostředí a ladění světa* (The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World).<sup>14</sup> Poté se zaměřím na vybrané Schaferovy návrhy, které jsou pro výše uvedený záměr zásadní.

Schaferovo dílo nám otevírá dveře k pochopení, jak vnímáme a interagujeme se zvuky, které nás obklopují. Schafer vyzývá k hluboké reflexi toho, jak zvuky, ať už přírodní či umělé, formují naše každodenní zážitky a jak nás zásadně ovlivňují. Při prozkoumávání jeho myšlenek a konceptů se zaměřím především na důležitost zvukových krajin v každodenním životě, a pokusím se vyzdvihnout roli, jakou hrají v naší zkušenosti prostředí z hlediska environmentální estetiky.

Schaferovo pojetí zvukové krajiny zahrnuje nejen vnímání, ale i analýzu akustického prostředí jako studijního oboru. Zvuková krajina je velmi komplexním tvarem a může zahrnovat jak přírodní zvuky, jako je šustění listů a zvuky zvířat, tak i zvuky vytvořené člověkem, například hluk z dopravy či různé průmyslové zvuky. Schafer zdůrazňuje důležitost naslouchání a pochopení vlivu zvuků na naše životní prostředí, protože hlukové znečištění vzniká, když člověk pozorně neposlouchá. Hluky nejsou nic jiného než zvuky, které jsme se naučili ignorovat. Pochopení zvukových krajin je nezbytné pro ocenění estetických a environmentálních dopadů zvuku, což rezonuje s principy environmentální estetiky.

Co to však znamená rozlišovat „přírodní“ zvuky a zvuky „vytvořené člověkem“? Britský filozof Malcolm Budd, zdůrazňuje ve svém článku *Estetické oceňování přírody* (The Aesthetic Appreciation of Nature),<sup>15</sup> význam estetického hodnocení přírody *jako přírody*, nikoliv *jako umění*. Budd připomíná, že se většinou nacházíme ve smíšených, hybridních prostředích, jakým je například město či krajina. Tento fakt však nevylučuje schopnost zaměřit se na určité rysy a vnímat například vodu ve fontáně pro její přirozené kvality (vnímat ji jako součást přírody), stejně jako je možné vnímat ji jako architekturu, tedy jako lidský výtvor. Je také možné mezi oběma druhy aspektování přepínat, což by mělo

---

<sup>14</sup> Schafer, R. Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1994.

České názvy uvedených knih v textu jsou mnou zvolený český překlad.

<sup>15</sup> Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002.

být možné i v případě zvukových, ať už záměrných či nezáměrných útvarů, spoluvytvářejících naše celkové životní prostředí.<sup>16</sup>

Schaferova práce usiluje o rehabilitaci významu zvuku v našem prostředí a činí tak analogicky k pojmu vizuální krajiny. Tvrdí, že zvuk by neměl být oddělen od našich environmentálních úvah, ale měl by být integrován a oceňován pro svou estetickou a informační hodnotu.

Schaferova definice zvukové krajiny je vícerozměrná:

Zvukovou krajinou se rozumí jakákoli akustická oblast studia. Můžeme hovořit o hudební skladbě jako o zvukové krajině, o rozhlasovém pořadu jako o zvukové krajině nebo o akustickém prostředí jako o zvukové krajině. Akustické prostředí můžeme vyčlenit jako oblast studia, stejně jako můžeme studovat charakteristiky dané krajiny.<sup>17</sup>

Toto pojetí zahrnuje analýzu samotných zvuků a způsobu jejich vnímání a interpretace člověkem. Schaferův přístup ke studiu zvukové krajiny je navíc, jak jsem již zmínila, holistický, tím mám na mysli vztahující se k celým systémům nebo zabývající se jimi spíše než jednotlivými částmi. Zároveň integruje poznatky z vícero oblastí, z vědy, umění i zkoumání společenských procesů. Studium zvukových krajin by mělo zahrnovat interdisciplinární spolupráci mezi hudebníky, akustiky, psychology, sociology a dalšími odborníky, kteří společně zkoumají svět zvuku a jeho dopady na lidské vnímání a chování.<sup>18</sup> Tvrdí, že náš moderní svět je zaplaven hlukem, což vede ke snížené schopnosti ocenit jemné nuance zvuku. Schafer podporuje komplexní analýzu akustického prostředí, která zahrnuje rozpoznání a zachování pozitivních zvuků a zároveň odstranění těch škodlivých. Co musí analytik zvukové krajiny udělat nejdříve, je objevit významné rysy zvukové krajiny, tedy zvuky, které jsou důležité, příznačné či signifikantní, buď kvůli jejich jedinečnosti, početnosti nebo dominanci.

Zatímco početnost lze ještě měřit, jedinečnost a dominance již hraničí s estetickým hodnocením. Schafer se zde dotýká estetických problémů, i když implicitně a spíše nereflektovaně. Abychom rozpoznali jedinečnost zvuku na pozadí jiných zvuků a

---

<sup>16</sup> K aktům aspektace a roli adekvátních znalostí či popisů pro možnost zaměření se na přírodní, nebo člověkem vytvořené zvuky, se vrátím v druhé části v souvislosti s Carlsonovým kognitivním modelem environmentální estetiky.

<sup>17</sup> Tamtéž, str. 7.

<sup>18</sup> Schafer, R. Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1994.

zvažovali jeho dominanci, musíme vnímat prostředí pro něj samotné, nikoliv z manipulativních, instrumentálních či teoretických důvodů, neboť tyto nám již dopředu diktují, které zvuky jsou důležité a které nikoliv. Tím ale vstupujeme do estetické sféry. Estetické hodnocení zvukové krajiny vyžaduje citlivé vnímání a schopnost ocenit nuance a jemnosti zvuků, které nás obklopují. Individualita zvuku může být vnímána jako jeho jedinečná kvalita, která jej odlišuje od ostatních, tato jedinečnost však může být vnímána jako součást specifického celku, který Schafer nazývá zvukovou krajinou, typickou pro určité místo, ať už se jedná o město, čtvrť, nebo tzv. volnou krajinu. Dominancí zvuku pak může být sice míněna měřitelná hlasitost a frekvence, pokud však chceme chápat tuto dominanci kvalitativně, jakožto součást celku, musíme se opět zaměřit na vzájemnou souhru jednotlivých zvukových komponentů, tedy na celek, nikoliv na předem izolované části. Tím jsme ale opět na dosah estetické zkušenosti prostředí.

Proto Schafer klade důraz na tyto aspekty zvukové krajiny, zdůrazňuje potřebu vnímat zvuk nejen jako fyzikální jev, ale také jako estetickou zkušenost. Zvuková krajina tak není pouze souhrnem zvuků, které můžeme měřit a analyzovat, ale také bohatým a dynamickým polem, které utváří náš vztah k místu a ovlivňuje naše emocionální a psychologické reakce. V tomto smyslu se Schaferův přístup stává vysoce komplexním, neboť zahrnuje jak výsledky objektivní analýzy, tak samotný prožitek zvuku. I když klíčové zvuky nemusí být vždy slyšeny vědomě, fakt, že jsou všudypřítomné, naznačuje možnost hlubokého a všudypřítomného vlivu na naše chování a nálady. Podívejme se na tento kvalitativní, ve své podstatě estetický rozměr pojmu zvukové krajiny blíže.

Schafer rozlišuje tři hlavní kategorie zvuků:

*Klíčové zvuky* (keynote sounds): Tyto zvuky tvoří pozadí určitého prostředí a jsou často vytvářené přírodními zdroji, jako je vítr, voda a ptáci. Definují charakter místa a obvykle nejsou vědomě slyšeny, ale tvoří kulisu zvukové krajiny. Mohou dokonce ovlivnit chování nebo životní styl společnosti.

*Zvukové signály* (sound signals): Zvukové signály jsou zvuky v popředí a jsou poslouchány vědomě, fungující jako figura spíše než pozadí. Jakýkoli zvuk může být poslouchán vědomě, a tak se každý zvuk může stát figurou nebo signálem. Zvukové signály mohou být často organizovány do poměrně složitých kódů, které umožňují

přenášet zprávy značné složitosti těm, kteří je dokážou interpretovat. Fungují jako akustická varovná zařízení, například zvony, píšťalky a sirény.

*Zvukové značky* (soundmarks): Termín „soundmarks“ je odvozen od „landmarks“. Tyto unikátní zvuky jsou specifické pro určitou lokalitu a mají význam pro komunitu. Jakmile je zvuková značka identifikována, zaslouží si být chráněna, protože zvukové značky činí akustický život komunity jedinečným. Schafer argumentuje pro jejich ochranu, protože přispívají k jedinečné akustické identitě místa. Tyto prvky kolektivně ovlivňují naše vnímání a interakci s naším okolím.<sup>19</sup> Tato interakce je specifická pro každé místo, což vytváří jeho akustickou identitu. Schafer poukazuje na to, že ocenění zvukové krajiny vyžaduje zohlednění všech smyslů. V části, ve které se zabývá rolí turistů, upozorňuje na problém moderního člověka ve zvukové krajině a píše:

Vzhledem ke své závislosti na vizuálních podnětech se moderní člověk nechal vést turistickým průmyslem k přesvědčení, že turismus spočívá pouze v prohlídce památek. Vnímavý člověk však ví, že prostředí není jen to, co je vidět nebo co vlastní. Dobrý turista si prohlíží celé prostředí, kriticky a esteticky. Nikdy se pouze 'nedívá na památky', ale slyší, cítí, ochutnává a dotýká se.<sup>20</sup>

Schafer nastiňuje, jak klíčové prvky zvukové krajiny – klíčové tóny, signály a zvukové značky – společně formují akustickou identitu místa a ovlivňují naše vnímání a interakci s naším okolím. Tato diskuse slouží, jako předehra k hlubšímu zkoumání principů akustického designu, které Schafer považuje za nezbytné pro zlepšení našeho zvukového prostředí.<sup>21</sup>

Jedním z důležitých dílčích pojmů, které Schafer zavádí, je „svědectví ucha“ (*earwitness*),<sup>22</sup> které Schafer definuje jako „osobu, která svědčí nebo může svědčit o tom, co slyšela“.<sup>23</sup> Tento pojem představuje pro něj klíčový prvek v našem pochopení zvukového prostředí a zdůrazňuje význam přímé zkušenosti ve vnímání zvukové krajiny. Svědectví ucha je nezbytné pro kritické hodnocení zvukového prostředí a pomáhá identifikovat, které zvuky jsou pro dané prostředí charakteristické a jak ovlivňují život a chování lidí. Tento koncept je základem pro návrh a zlepšení zvukových krajin, což je klíčový cíl Schaferovy práce. Schafer k ilustraci svědectví ucha používá příklad Ericha

---

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 9–10.

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 212.

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 9–10.

<sup>22</sup> Tamtéž, str. 8.

<sup>23</sup> Tamtéž, str. 272.



Marii Remarquea, resp. jeho popis ze slavné novely *Na západní frontě klid*. Remarque, který osobně prožil hrůzy válečného konfliktu, popisuje ve svém románu, jak na něj působily zvuky výbuchů granátů a dunění dalekých děl. Schafer píše: „*Na západní frontě je klid* je přesvědčivý, protože autor tam byl. A věříme mu, když popisuje další neobvyklé zvukové události – například zvuky vydávané mrtvými těly.“<sup>24</sup> Dodává ukázkou z Remarqua: „Dny jsou horké a mrtví leží nepohřbeni. Nemůžeme je všechny přivést, kdybychom to udělali, nevěděli bychom, co s nimi. Skořápky je pohřbí. Mnozí mají břicha nafouklá jako balóny. Syčí, říhají a dělají pohyby. Plyny v nich vydávají zvuky.“<sup>25</sup> Pro Schafera je toto svědectví důkazem autenticity zvukového vnímání. Schopnost romanopisců, jako byli Lev Nikolajevič Tolstoj, Thomas Hardy a Thomas Mann, zachytit zvukovou krajinu svých vlastních míst a dob, poskytuje podle Schafera nejlepší dostupné vodítko pro rekonstrukci zvukových krajin minulosti. Remarqueovy popisy válečných zvuků ukazují, jak autentické a detailní svědectví může přispět k našemu vnímání a hodnocení zvukových krajin. Schaferovo použití tohoto příkladu ukazuje nejen to, jak důležité je „svědectví ucha“, jak důležité je naslouchat těm, kteří zvuky skutečně zažili, a jak mohou taková svědectví obohatit naše porozumění historickým a současným zvukovým prostředím. Ukazuje tím i mimoděk to, že lze takovou zkušenost předávat prostřednictvím uměleckých, v tomto případě literárních děl, čímž potvrzuje estetický charakter této zkušenosti.

Koncept „sluchu a jasnoslyšení“ (*ears and clairaudience*),<sup>26</sup> představuje další klíčový rozměr v našem chápání zvukového prostředí. Podle Schafera termín jasnoslyšení neobsahuje nic mystického, jednoduše odkazuje na výjimečnou schopnost slyšení, zejména pokud jde o zvuky z okolního prostředí. Schopnost slyšení může být zdokonalena do stavu jasnoslyšení prostřednictvím cvičení nazývaných „projasňování sluchu“.<sup>27</sup> Schafer zdůrazňuje, jak v průběhu historie a s rozvojem technologií došlo k posunu od primárního vnímání světa skrze sluch k dominanci zraku. Tento posun má zásadní dopad na naše vnímání a interakci se zvukovou krajinou. V současnosti, v éře elektronické kultury, se zdá, že se vracíme k uznání důležitosti sluchu, jak naznačuje vzrůstající obava z hlukového znečištění a snaha o jeho regulaci. Tato obnova zájmu o sluch a zvukové prostředí podtrhuje potřebu přehodnotit naši interakci se zvukovou

---

<sup>24</sup> Tamtéž, str. 9.

<sup>25</sup> Remarque, Erich Maria: *All Quiet on the Western Front*. Boston: Little, Brown & Co., 1929, str. 126. In: Tamtéž.

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 4.

<sup>27</sup> Tamtéž, str. 272.

krajinou a najít způsoby, jak ji harmonicky tvarovat a vylepšovat. Jasnoslyšení, schopnost plně se naladit na zvuky kolem nás a vnímat je s novou citlivostí, je představená jako cesta k hlubšímu porozumění a spojení se zvukovým prostředím. To nás vede k zamyšlení nad našimi sluchovými zvyky a otevírá otázku, jak můžeme aktivně přispět k pozitivním změnám v akustickém prostředí.

V kontextu této diskuse je nezbytné podotknout, že sluch je jen jeden ze smyslů, skrze který zásadním, nikoliv okrajovým způsobem vnímáme svět. Má unikátní schopnost nás propojit s prostředím na velmi intimní úrovni, jelikož na rozdíl od zraku, sluch nemůže být snadno „vypnut“. Schafer píše: „Sluch nelze libovolně vypínat. Neexistují žádná ušní víčka. Když jdeme spát, je naše vnímání zvuku posledními dveřmi, které se zavřou, a zároveň prvními, které se otevřou, když se probudíme.“<sup>28</sup> Tato myšlenka zdůrazňuje důležitost sluchu v našem každodenním životě a jeho neustálou aktivitu. Zatímco zrak můžeme vědomě kontrolovat a „vypnout“ zavřením očí, sluch zůstává aktivní a vnímá zvuky i během spánku. Tento neustálý tok zvukových informací hraje klíčovou roli v naší schopnosti orientovat se a reagovat na okolní prostředí. Zvuky mohou působit na naši psychiku, náladu a celkovou pohodu, často bez našeho vědomí.

Vizuální vnímání často zdůrazňuje „figuru“ a „pozadí“, kde figura je ohniskovým bodem a pozadí poskytuje potlačený kontext. Pozadí existuje pouze k tomu, aby dalo figuře její obrys. Ovšem figura nemůže existovat bez svého pozadí, odeberte ho a figura se stane beztvarem neboli zmizí. Avšak sluchové vnímání funguje odlišně. Zvuky nemají obvykle jasné oddělení mezi „popředím“ a „pozadím“ jako vizuální objekty, místo toho se překrývají a vzájemně ovlivňují v nepřetržitém proudu. Schafer se touto problematikou podrobně zabývá v desáté kapitole svého pojednání, kde se zaměřuje právě na percepci. V celé knize Schafer používá pojem figura versus pozadí, převzatý právě z vizuální percepce. Podle gestalt psychologů, kteří tento rozdíl zavedli, je figura ohniskem zájmu a pozadí je výchozí nastavení nebo kontext. Později byl přidán třetí termín, a to „pole“, který znamená místo, kde uvedenému procesu pozorování dochází. Vztah mezi těmito třemi termíny a sadou pojmů, které Schafer používá ve své knize, je zřejmý: figura odpovídá signálu nebo zvukové značce, pozadí odpovídá okolním zvukům, které mohou být často klíčovými zvuky, a pole odpovídá místu, kde se uvedená souhra odehrává, tedy zvukové krajině. Ve vizuálním testu vnímání figury a pozadí může být figura a pozadí obráceno, ale nelze je vnímat současně. Například při pohledu do čisté vody rybníka

---

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 11.

můžeme vidět buď svůj odraz, nebo dno rybníka, ale ne obojí současně. Pokud chceme sledovat problematiku figury a pozadí ve sluchovém vnímání, je důležité identifikovat momenty, kdy se akustická figura změní v nevnímané pozadí nebo kdy se pozadí náhle stane figurou – zvukovou událostí, zvukovou značkou, nezapomenutelným nebo životně důležitým akustickým zážitkem. To, zda je zvuk figurou nebo pozadím, závisí částečně na kulturních návycích (trénovaných zvycích), částečně na individuálním stavu mysli (aktuálním naladění a zájmech) a částečně na vztahu jedince k danému poli (např. zda je člověk rezidentem, nebo cizincem). Schafer vysvětluje, že klíčové zvuky nejsou často vnímány vědomě těmi, kteří mezi nimi žijí, protože tvoří zvykem ustálené pozadí, na němž vynikají jiné zvukové signály. Klíčových zvuků si lidé mohou povšimnout, pokud se změní nebo zcela zmizí. Schafer uvádí své vlastní zážitky, kdy jako cizinec oproti místním obyvatelům dokázal slyšet šepot plynových lamp ve Vídni v roce 1956 nebo syčení Colemanových lamp na bazarech na Blízkém východě, které přehlušovalo bubláni vodních dýmek.<sup>29</sup>

Pojmy figura, pozadí a pole poskytují rámec pro organizaci zkušeností. Ačkoli jsou užitečné, je nepravděpodobné, že by samy o sobě vedly k úplnému pochopení, protože jsou produktem jednoho kulturního a vjemového nastavení.<sup>30</sup>

Schafer tvrdí, že moderní společnost má tendenci upřednostňovat vizuální podněty před sluchovými. V západní kultuře ztratil sluch svůj primární význam jako hlavní prostředek pro získávání informací ve prospěch zraku. Tento posun se začal odehrávat kolem doby renesance, kdy byl vynalezen knihtisk a perspektivní malba se stala populární. Schafer zdůrazňuje, že během renesance se důraz na vizuální informace zvýšil, což vedlo k tomu, že zrak nahradil sluch jako hlavní smysl pro získávání informací. Toto období bylo charakterizováno významným technologickým a kulturním rozvojem. Jedním z nejviditelnějších důkazů tohoto posunu je způsob, jakým si lidé začali představovat Boha. Schafer podotýká, že před renesancí byl Bůh často chápán jako zvuk nebo vibrace. Po renesanci se však Bůh začal zobrazovat jako portrét, tedy vizuálně. Kulturní a technologické změny v průběhu historie ovlivnily naše smyslové priority a vnímání světa. Schafer neobhájí nadřazenost sluchu nad zrakem, ale upozorňuje na důsledky historického posunu směrem k vizuální kultuře.<sup>31</sup> Tento posun má za následek zanedbávání našeho akustického prostředí a nárůst hlukového znečištění.

---

<sup>29</sup> Tamtéž, str. 60.

<sup>30</sup> Tamtéž, str. 151–152.

<sup>31</sup> Tamtéž, str. 10.

Stojí za pozornost se také krátce zmínit o hluku, ne z negativního hlediska, ale prozkoumat, zda lze hluku naslouchat i pozitivně. I přesto, že obecně pojem hluku nese pro nás negativní konotaci, Schafer zmiňuje koncept *posvátného hluku* (sacred noise)<sup>32</sup> a jeho roli v různých kulturách. Posvátný hluk je dle Schafera jakýkoliv ohromující zvuk (hluk), který je vyňat ze společenského zákazu.<sup>33</sup> Představuje zvuky, které mají v různých kulturách hluboký náboženský a kulturní význam a jsou nedílnou součástí rituálů a obřadů. Tyto zvuky, jako jsou zvony, bubny a zpěvy, nejsou jen akustickými signály, ale také nositeli duchovního významu.

Posvátný hluk často slouží k propojení a uvědomění si času a prostoru. Například zvony mohou označovat čas modlitby, zatímco specifické zvuky mohou vymezovat posvátná místa, kde se provádějí rituály. Tyto zvuky vytvářejí pocit duchovní přítomnosti a propojují fyzický svět s duchovními sférami. Schafer uvádí příklady posvátných zvuků z různých kultur. V křesťanských kostelech je zvuk zvonů považován za posvátný, zatímco v buddhistických chrámech mohou být posvátné zvuky gongů nebo tibetských misek. V afrických kmenových rituálech hrají důležitou roli bubny. Tyto zvuky mají silný psychologický dopad na posluchače a mohou vyvolávat hluboké emocionální reakce, podporující pocit úcty a duchovního spojení.

Schafer uvádí: „Psychologický dopad posvátných zvuků může vyvolat hluboké emocionální reakce a podpořit u posluchačů pocit úcty a duchovního spojení.“<sup>34</sup> Dodejme, že aby k něčemu takovému mohlo dojít, je třeba těmto zvukům či hlukům *jako takovým* rozumět, což vnáší do hry opět téma relevantních aktů aspektace, k nimž se vrátím v druhé části práce.

Schafer zkoumá, jak se vnímání posvátného hluku změnilo v moderní společnosti. V mnoha moderních městech jsou tradiční posvátné zvuky často přehlušeny hlukem městského prostředí. To může vést k oslabení kulturní identity a duchovního povědomí v komunitách. Význam a funkce posvátných zvuků jsou klíčové pro pochopení kulturních a náboženských aspektů zvukových krajin. Schafer zdůrazňuje, že tyto zvuky nejen formují akustickou identitu míst, ale také posilují kolektivní identitu a soudržnost komunity.

V moderním světě je důležité si uvědomit hodnotu těchto posvátných zvuků a usilovat o jejich zachování a ochranu. Posvátnému hluku předcházely přírodní hlasité zvuky, které

---

<sup>32</sup> Tamtéž, str. 76.

<sup>33</sup> Tamtéž, str. 273.

<sup>34</sup> Tamtéž, str. 122.

měly hluboký význam v lidských životech, vyvolávaly strach a respekt od nejstarších dob a zdály se být výrazem božské moci. Tato moc byla přenesena z přírodních zvuků, jakými byly hrom, sopka, bouře, na zvuky kostelního zvonu a varhan. Spojení mezi hlukem a mocí nebylo nikdy v lidské představivosti zcela přerušeno.

## 2.1 Zvuky a zvukové stopy

Schafer v jedenácté kapitole přináší termín morfologie, který v tomto kontextu odkazuje na studium struktur a forem zvuků ve zvukové krajině. Domnívá se, že „studium morfologie zvuků získáváme vzhled do struktury a vývoje zvukové krajiny, což nám umožňuje posoudit dynamický vztah mezi zvukem, kulturou a prostředím.“<sup>35</sup> Termín morfologie byl původně používán v biologii. Když je tento koncept, podle Schafera aplikován na studium zvukových krajin, zaměřuje se na změny ve skupinách zvuků s podobnými formami nebo funkcemi, které jsou uspořádány v časových nebo prostorových formacích.<sup>36</sup> Schafer tento rámec používá k systematické kategorizaci a analýze zvuků na základě jejich charakteristik a rolí, které hrají v prostředí. Zdůrazňuje, že morfologie zvuků umožňuje seskupovat zvuky s podobnými formami nebo funkcemi do chronologických nebo geografických sekvencí. Tento přístup usnadňuje pochopení variací a evolučních změn v rámci zvukové krajiny. Pomocí morfologické analýzy lze například sledovat vývoj průmyslových zvuků, jako jsou tovární píšťaly, v různých časových obdobích nebo kulturách, a odhalit tak, jak se tyto zvuky přizpůsobovaly měnícím se průmyslovým technologiím a společenským potřebám.

Prostřednictvím morfologické analýzy se Schafer snaží poskytnout vzhled do toho, jak zvuky přispívají k utváření kulturního i přírodního prostředí, a obohatit tak naše chápání akustického světa kolem nás. Jeho přístup podtrhuje význam uvažování o akustickém prostředí jako o dynamické a vyvíjející se entitě, která odráží a ovlivňuje kulturní a technologické změny ve společnosti. Definuje akustické prostředí jako zvukový profil oblasti. Akustické prostředí jakéhokoli zvuku je oblast, ve které lze zvuk slyšet, dokud jeho úroveň neklesne pod úroveň okolního zvuku.<sup>37</sup> Schafer zdůrazňuje, že morfologie zvuků nám umožňuje lépe pochopit, jak různé zvuky interagují a vytvářejí specifické akustické prostředí. Při studiu zvukových krajin se zaměřuje na změny ve skupinách

---

<sup>35</sup> Tamtéž, str. 160.

<sup>36</sup> Tamtéž, str. 272.

<sup>37</sup> Tamtéž, str. 271.

zvuků s podobnými tvary nebo funkcemi, které jsou libovolně uspořádány v časových nebo prostorových formacích. Například zvuky přírody, jako je zpěv ptáků nebo šumění listů, mohou vytvářet uklidňující prostředí, zatímco průmyslové zvuky mohou vyvolávat stres a neklid. Závisí samozřejmě, jak bylo zmíněno výše, jak se k takovému prostředí vztahujeme, zda jsme na zvukové pozadí zvyklí, či nikoliv. U člověka zvyklého žít uprostřed rušného města může stres a neklid vyvolávat tiché šumění lesní samoty. Analýza těchto zvukových struktur nám pomáhá identifikovat výše definované zvukové značky vlastní příslušnému místu. Rozpoznání a zachování těchto zvukových značek je pak klíčové pro zachování akustického dědictví oblasti, podobně jako zachování vizuálních památek.

Nadměrný hluk může vést ke zdravotním problémům, jako je stres, špatná koncentrace a ztráta spánku. Prostřednictvím morfologických studií lze vyvinout strategie pro snížení nežádoucího hluku a posílení zvuků, které pozitivně přispívají k duševnímu zdraví a sociálním interakcím. Schaferova práce tedy nejen zkoumá estetické kvality zvuku, ale také jeho dopady na lidské zdraví a pohodu, čímž ještě více zvýrazňuje význam této estetické dimenze.

Schafer se věnuje estetickým kvalitám zvuku v kapitole, ve které se zabývá jejich klasifikací. Dle něj je třídění zvuků na základě jejich estetických kvalit nejobtížnější, protože zvuky ovlivňují, navzdory zasazení člověka v určitém prostředí, každého různě a jediný zvuk může vyvolat širokou škálu reakcí. V důsledku toho bylo studium estetických reakcí na zvuky často považováno za příliš subjektivní, aby přineslo smysluplné výsledky. Přesto ve skutečném světě dochází k důležitým estetickým rozhodnutím o zvukovém prostředí neustále. Schafer navrhuje jednoduchý přístup k rozlišování estetických reakcí na zvuky: požádat jednotlivé lidi, aby uvedli své nejoblíbenější a nejméně oblíbené zvuky. Tyto informace mají být neocenitelné pro návrh zvukových krajín a mohly by poskytnout cenné směrnice pro legislativu týkající se potlačení hluku.<sup>38</sup> Podle mého názoru je tento Schaferův explicitně formulovaný zájem o estetický rozměr zvukové krajiny povrchnější, než ostatní jeho roztroušené poznámky či implicitně předpokládaný celkový estetický základ zvukové zkušenosti.

---

<sup>38</sup> Tamtéž, str. 146.

Schafer o určování estetických kvalit zvukové krajiny doslova píše:

V nejjednodušší podobě se estetika zabývá kontrastem mezi krásným a ošklivým, takže je dobré začít tím, že se lidí jednoduše zeptáte, aby uvedli své nejoblíbenější a nejméně oblíbené zvuky. Bylo by dobré vědět, které zvuky jsou lidem různých kultur obzvlášť příjemné nebo nepříjemné; takové katalogy, které by se daly nazvat zvukovými romancemi a zvukovými fobiemi, by totiž měly nejen neocenitelnou hodnotu při úvahách o zvukové symbolice, ale mohly by zřejmě poskytnout cenné pokyny pro budoucí zvukový design.<sup>39</sup>

Schafer argumentuje, že zvuky nejsou pouze pozadím našeho každodenního života, ale aktivně formují naše zkušenosti a vnímání světa. Zvuk autor pojímá jako umělecké médium, které může být stejně výmluvné jako malba, sochařství či literatura. Uznává, že zvuky mají schopnost podobně jako umění vyvolávat emoce, evokovat vzpomínky a vytvářet atmosféru. Schafer také vyvinul koncepty a kritéria pro hodnocení zvukových krajin. Patří sem například harmonie, kontrast, rytmus, dynamika a prostorovost zvuků. Hodnocení zvuků zahrnuje, jak již víme, i jejich kulturní a historický kontext. Zvuk může být krásný nebo zajímavý nejen kvůli své čisté akustické kvalitě, ale také kvůli svému významu a kontextu, ve kterém je slyšen. Schaferovo tvrzení, že zvuk může být krásný nebo zajímavý nejen kvůli své čisté akustické kvalitě, ale také kvůli svému významu a kontextu, jde v mnohém naproti kognitivní linii environmentální estetiky. Pokusím se tuto konvergenci blíže představit v druhé části této práce.

Schafer také zkoumá, jak různé zvuky získávají symbolické významy v různých kulturách a jak tyto symbolické zvuky ovlivňují naše vnímání a interakci s prostředím. Symbolismus zvuků je důležitý pro pochopení, jak lidé interpretují a hodnotí své akustické prostředí. Například zvuk kostelních zvonů může být ve smyslu „posvátného hluku“ vnímán jako symbol duchovnosti a komunitní soudržnosti, zatímco zvuky přírody, jako je šumění lesa, mohou symbolizovat klid a harmonii.

Tyto symbolické asociace obohacují naše vnímání zvukových krajin a poskytují hlubší kontext pro analýzu environmentální estetiky. Zvuky mohou mít různé symbolické vrstvy. Například zvuk sirény může být pro někoho symbolem nebezpečí a naléhavosti, zatímco pro jiného může představovat záchranu a pomoc. Tyto rozdílné interpretace jsou formovány individuálními zkušenostmi a kulturními normami. Schafer zdůrazňuje, jak historické a sociální kontexty ovlivňují symbolický význam zvuků. Tento dynamický

---

<sup>39</sup> Tamtéž, str. 146.

aspekt symboliky zvuků ukazuje, že naše akustické prostředí je neustále v pohybu a vyvíjí se s našimi společenskými a kulturními změnami. Chápání těchto symbolických významů je nezbytné pro komplexní analýzu zvukových krajin, protože hluboce ovlivňují naše zážitky a interakce s prostředím. Schaferovým zkoumáním symbolismu zvuků se odhaluje, jak kulturně konstruované významy zvuků formují naši percepci a hodnotu, kterou těmto zvukům a krajinám, v nichž je lze slyšet, přisuzujeme.

Schafer tedy zdůrazňuje význam zvuků nejen jako akustických jevů, ale také jako nositelů kulturních a symbolických významů. Je však třeba se ptát, na základě jakých kritérií můžeme prohlásit určité zvuky za estetické? Jaké vlastnosti musí zvuk mít, aby byl považován za esteticky hodnotný? Může být čistě akustická kvalita dostatečným měřítkem, nebo je nezbytné brát v úvahu i kulturní a historický kontext? A pokud ano, který z mnoha prolínajících se kontextů je ten správný.

Abychom plně pochopili zvuk zvonu, nestačí jej jen slyšet, ale musíme jej vnímat s porozuměním jeho významu a kontextu. Po vzoru environmentálních estetiků Ronalda W. Hepburna a Allena Carlsona a jejich využití pojmu aspektového vidění (*seeing as*) lze tvrdit, že podobně jako je třeba pro adekvátní ocenění určitého prostředí nahlížet na něj s určitým porozuměním, je třeba i zvukovému rozměru prostředí naslouchat ve vazbě k určitým kategoriím a deskripcím, tedy s adekvátními akty aspektace (*hearing as*). Rovněž tyto otázky poukazují na důležitá témata, kterým se Schafer věnuje jen okrajově a vrátím se nim v souvislosti s přístupy Arnolda Berleanta a Allena Carlsona v druhé části práce.

## 2. 2 Umění naslouchat

Hluboký průzkum komplexního vztahu mezi člověkem a jeho sluchovým prostředím představuje Schafer v kapitole „Poslech“.<sup>40</sup> Zde podtrhuje význam „aktivního naslouchání“, které Schafer označuje za klíčovou dovednost pro ocenění i pochopení zvukové krajiny. Zabývá se myšlenkou, že naše zvukové prostředí není pouhou kulisou, ale aktivním účastníkem utváření našich zážitků a interakcí. Schafer se zasazuje o rozvoj tzv. akustické ekologie<sup>41</sup>, která spočívá v tom, že si uvědomujeme, jaké zvuky tvoří naše prostředí a jak nás ovlivňují. Tento koncept přesahuje pouhé řízení hlukové zátěže a zahrnuje celkový přístup k navrhování a kultivaci zvukové krajiny, která zvyšuje kvalitu

---

<sup>40</sup> Tamtéž, str. 205

<sup>41</sup> Tamtéž, str. 134.



života. Opět zdůrazňuje, že některé zvuky, ať už přirozené jako je zpěv ptáků, nebo vytvořené člověkem, jako je hudba, mohou náš život obohatit, zatímco jiné, například průmyslový hluk, mohou naši pohodu zhoršit.

Nejdůležitější revolucí v estetickém vzdělávání dvacátého století, jak ji vidí Schafer, byla ta, kterou přinesla škola Bauhaus. Bauhaus byl významná škola designu, architektury a výtvarného umění, která působila v Německu od roku 1919 do roku 1933. Založil ji Walter Gropius ve Weimaru.<sup>42</sup> Bauhaus byl inovativní v tom, že spojil výtvarné umění a průmyslové řemeslo, čímž vytvořil nový obor – průmyslový design. Tento přístup změnil způsob, jakým se na design pohlíželo, a položil základy pro moderní designové principy. Schafer tvrdí, že podobná revoluce je nyní potřebná v oblasti zvukových studií. Navrhuje, že by mělo dojít ke sjednocení disciplín zabývajících se vědou o zvuku (například akustikou) s těmi, které se věnují umění zvuku (například hudbou a zvukovým uměním). Toto sjednocení by vedlo ke vzniku nových interdisciplinárních oborů, konkrétně akustické ekologie a akustického designu. Akustická ekologie se zabývá studiem zvuků ve vztahu k životu a společnosti, zatímco akustický design se zaměřuje na vytváření a úpravu zvukových prostředí s ohledem na estetické kvality a funkčnost. Schafer tedy vidí potenciál v propojení vědeckých a uměleckých přístupů ke zvuku, což by mohlo vést k novým způsobům, jak rozumět a zlepšovat naše akustické prostředí. Akustická ekologie je tedy studium zvuků ve vztahu k životu a společnosti. Toho nelze dosáhnout pouhým laboratorním výzkumem. Je nutné zkoumat přímo v terénu, jak akustické prostředí ovlivňuje organismy, které v něm žijí.<sup>43</sup>

Schafer dále zkoumá praktické důsledky akustického designu, oboru, který obhájí jako zásadní pro vytváření harmonického prostředí. Tento přístup zahrnuje nejen snížení nežádoucího hluku, ale také posílení pozitivních zvukových prvků, které přispívají k atmosféře prostoru. Uvádí příklady úspěšných projektů akustického designu a ilustruje, jak záměrné úpravy zvukového prostředí mohou mít hluboký vliv na život v komunitě a spokojenost jednotlivců. Jedním z příkladů, které Schafer prezentuje, je úprava zvukového prostředí ve veřejných prostorách, jako jsou parky a náměstí. Úspěšné projekty akustického designu často zahrnují instalace, které využívají zvukové prvky k vytvoření klidné a příjemné atmosféry.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> *Bauhaus*. Online. Dostupné z: <https://www.britannica.com/summary/Bauhaus>. [cit. 07. 06. 2024].

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 207.

<sup>44</sup> Tamtéž, str. 205.

Z hlediska této práce je obzvláště důležité, že Schafer zdůrazňuje roli umění v akustickém designu. Tvrdí, že umění má schopnost otevírat nové způsoby vnímání a představovat alternativní životní styly. Umění a design mohou poukazovat na to, co společnosti chybí a inspirovat ke zlepšení. Ve školách může aplikace akustického designu vytvořit prostředí, které podporuje lepší soustředění a snižuje stres studentů. Použitím materiálů pohlcujících zvuk a zohledněním akustických vlastností prostoru mohou být školy transformovány do míst, kde se studenti cítí pohodlněji a klidněji. Schafer vyzdvihuje roli zvuku při utváření našich zkušeností s prostředím, ať už přírodním nebo člověkem vytvořeným. Tímto ale přehlíží hranice mezi uměním a každodenními zvuky a riskuje zjednodušování jedinečných přínosů každé oblasti. Schaferova práce přináší hodnotné poznatky tím, že upozorňuje na význam zvukového prostředí jako celku. Přestože jeho integrace těchto oblastí podporuje myšlenku, že zvuky mají hluboký vliv na naše životy bez ohledu na jejich původ, není dostatečně kritický vůči specifickým rozdílům mezi uměním a běžným prostředím. Je důležité rozlišovat mezi uměním a běžným prostředím, jak zdůrazňují environmentální estetikové. Teprve rozlišením těchto dvou oblastí můžeme plně ocenit specifické hodnoty a přínosy, které každá z nich přináší našemu vnímání a zkušenostem. Schaferovo nedůsledné pojmání této hranice může vést k podcenění role umění jako kritického nástroje a k nepochopení funkčního významu každodenních zvuků. Při propagaci umění naslouchat se Schafer zabývá historickými a kulturními rozdíly ve vnímání zvuku. Srovnává vztah různých společností ke zvuku a všímá si, že některé kultury dávají přednost sluchovým zážitkům před vizuálními, což ovlivňuje jejich sociální struktury, rituály a každodenní praxi. Toto srovnání slouží jako výzva k přehodnocení našich vlastních kulturních předsudků vůči vizuálnímu vnímání a k podpoře vyváženějšího smyslového prožitku. Schafer vyzývá ke změně paradigmatu vnímání a interakce s naším zvukovým okolím. Zdůrazňuje, že cvičením aktivního naslouchání můžeme proměnit své zapojení do světa, což povede k bohatším a vědomějším zážitkům. Tento posun je podle něj nezbytný pro udržitelný rozvoj našeho životního prostředí a pro zlepšení kvality našeho života.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Tamtéž, str. 211.

## 2. 3 Akustický projektant

Důraz na aktivní přístup ke zvukovým krajinám vede Schafera k rozpoznání důležité role a odpovědnosti akustických projektantů<sup>46</sup> při utváření našeho zvukového prostředí. Schafer vyzdvihuje, jak promyšlený akustický design může zásadně ovlivnit pohodu jednotlivce i prospěch společnosti. Diskuse o roli akustických projektantů začíná zkoumáním souboru nástrojů akustického projektanta – metod, materiálů a zásad používaných k utváření zvukové krajiny. Schafer představuje koncept akustického projektanta nejen jako inženýra nebo zvukového architekta, ale jako umělce, který je hluboce v souladu se sluchovými potřebami a s přáními společnosti. Tvrdí, že akustický projektant musí důkladně rozumět jak vědě o zvuku, tak správnému poslechu, a spojit tyto disciplíny, aby vytvořil prostředí, které je nejen bez škodlivých zvuků, ale také obohacené o zvuky, které stimulují a uklidňují. Schafer nastiňuje proces vytváření efektivní zvukové krajiny prostřednictvím řady případových studií a teoretických přístupů. Pojednává o různých strategiích, jako je maskování zvuku, použití bariér k blokování nežádoucích zvuků a pečlivé umístění zdrojů zvuku pro posílení příjemných zvuků. Každá strategie je prezentována na praktických příkladech z oblasti urbanismu, architektury a krajinářské architektury, které ukazují, jak jsou akustické aspekty začleněny do různých prostor od koncertních sálů po veřejné parky. Jedním z klíčových témat je myšlenka „zvukové ergonomie“, tedy optimalizace zvuku pro lidské pohodlí. Schafer vysvětluje, že konstruktéři akustických systémů musí brát v úvahu způsob, jakým zvuk interaguje s ostatními smyslovými vjemy, a jak tyto interakce ovlivňují lidskou psychologii a chování. Pojednává například o tom, jak může hudba na pozadí v maloobchodním prostředí ovlivnit nákupní chování nebo jak lze zvuk vody využít v parku k podpoře pocitu klidu. Kromě toho se Schafer zabývá výzvami, kterým čelí akustický projektant, včetně řešení konfliktních potřeb ve víceúčelových prostorech nebo řízení zvukové krajiny v hustě obydlených městských oblastech, kde se šíří hlukové znečištění. Zdůrazňuje význam zapojení komunity do procesu akustického navrhování a obhajuje participativní přístup, který zohledňuje různé potřeby a preference lidí, kteří navrhovaný prostor obývají.

Schafer uvádí příklady zvukového designu ve veřejných prostorech: vodní prvky, jako jsou fontány a jezírka, mohou výrazně zlepšit akustické prostředí v parcích. Zvuk tekoucí

---

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 237.

vody má uklidňující účinek a může maskovat rušivé zvuky z okolí, což vytváří klidnou atmosféru pro návštěvníky. Tímto způsobem mohou být parky transformovány do oáz klidu uprostřed městského ruchu.<sup>47</sup> Vyzdvihuje také funkci zvukových instalací v městských parcích, které mohou zlepšit estetický a akustický zážitek návštěvníků. Zvukové sochy a interaktivní zvukové prvky mohou nejen zkrášlit prostor, ale také vytvořit zvukovou oázu, která přispívá k relaxaci a klidu.<sup>48</sup> Poté upozorňuje na význam začlenění přírodních zvuků do městských parků. Zvuky, jako je zpěv ptáků nebo šumění listů, mohou výrazně přispět k vytvoření příjemného a uklidňujícího prostředí. Tyto zvuky mohou také pomoci navodit pocit spojení s přírodou, i když se nacházíte v městském prostředí.<sup>49</sup> Tyto příklady ukazují, jak může být zvukový design využit k vytvoření příjemných a funkčních veřejných prostorů, které zlepšují kvalitu života obyvatel a návštěvníků měst.

Schafer upozorňuje také důležitost zachování unikátních zvukových značek v komunitách, jako je zvonění Big Benu v Londýně nebo střelba z kanónu ve Vancouveru. Tyto zvuky významně přispívají ke kulturní a historické identitě místa a jejich zachování pomáhá udržovat jedinečný charakter komunity.<sup>50</sup>

Schafer předkládá vizionářský výhled do budoucnosti akustického designu. Představuje si svět, kde je zvuk považován za stejně důležitou součást designu prostředí jako světlo a prostor. Vyzývá k zavedení celosvětových standardů v oblasti akustického designu a k většímu povědomí o vlivu zvuku na zdraví a pohodu. Opět zdůrazňuje význam role akustického projektanta v moderní společnosti. Zdůrazňuje, že s rostoucím hlukem a chaosem ve světě je potřeba pečlivě navržených zvukových krajin stále naléhavější. Zastává názor, že záměrný a promyšlený design našeho zvukového prostředí je klíčový. Jeho práce inspiruje k hlubšímu porozumění komplexní souhře zvuků v našem životě a ukazuje, jak může akustický design zvýšit kvalitu našich každodenních zážitků.

## 2. 4 Zvuková zahrada aneb představa zvukové harmonie

Jak můžeme vytvářet zvukové krajiny, které nejen snižují hluk, ale aktivně přispívají k estetické a ekologické rovnováze prostředí? Schafer popisuje, jak zahrady mohou být navrženy, tak, aby podporovaly biodiverzitu a nabízely estetické i akustické potěšení.

---

<sup>47</sup> Tamtéž, str. 214–215.

<sup>48</sup> Tamtéž, str. 216.

<sup>49</sup> Tamtéž, str. 217.

<sup>50</sup> Tamtéž, str. 237–246.

Zdůrazňuje, jak důležité je pochopit zvuky, které naše prostředí přirozeně produkuje, a jak můžeme tyto zvuky respektovat a integrovat do plánování měst a venkovských oblastí.<sup>51</sup>

Schafer zde pojednává o významu zahrad a parků jako míst, kde je příroda kultivována a lidsky zpracována, což vytváří harmonické prostředí pro lidské smysly. Popisuje zahradu jako místo, kde se příroda setkává s uměním a vědou. Jako příklad uvádí středověkou zahradu v Bagdádu, kde je příroda zobrazena v celé své kráse – od barevných hroznů na vinicích až po zpěv ptáků a tekoucí vodu, které dohromady tvoří bohatý a harmonický zážitek.<sup>52</sup> Dále kritizuje moderní parky za jejich špatný design, kdy jsou často umístěny vedle rušných silnic, což způsobuje vysokou úroveň hluku a znečištění. Uvádí příklady parků ve Vídni, jako jsou Burggarten, Stadtpark a Belvedere Garten, kde hlučnost prostředí překračuje úroveň, která je vhodná pro běžnou konverzaci. Schafer navrhuje, aby se důraz v moderních parcích přesunul na akustický design, tedy na vytváření parků, které nechávají přírodu mluvit svým vlastním hlasem. Zvuky vody, větru, ptáků, dřeva a kamene by měly být organicky tvarovány tak, aby vytvořily harmonické zvukové prostředí. Kritizuje použití elektroakustických zařízení, která ruší přirozené zvukové prostředí, a navrhuje, aby syntetické zvuky byly v harmonii s původními zvuky zahrady. Schafer také popisuje historické zahrady, kde byla voda využívána umělecky, například v zahradách Villa d'Este v Tivoli. Zde voda teče v nespočetných potůčcích, tryská z fontán a zrcadlí se v jezírkách, což vytváří osvěžující a esteticky příjemné prostředí. Dále zdůrazňuje, že zahrada může obsahovat lidské artefakty, jako jsou lavičky nebo altány, ale tyto prvky by měly být v souladu s přírodním okolím a měly by vypadat, jako by z něho vyrostly. Navrhuje, aby v parcích vznikly veřejná instrumentária, kde by lidé mohli společně hrát na jednoduché nástroje z přírodních materiálů, čímž by se posílil pocit komunitního života.

V neposlední řadě Schafer diskutuje o různých možnostech, jak využít zvuky větru a vody v zahradách, například pomocí větrných harf a vodních zařízení, která mohou vytvářet různé zvukové efekty. Vyzdvihuje příklady z historie, kdy byly tyto prvky využívány k vytváření působivých zvukových zážitků. Schafer tedy apeluje na akustické designéry, aby vytvářeli zahrady a parky, které posilují přirozené zvuky a poskytují klidná místa pro meditaci a odpočinek. Navrhuje, aby v parcích byla vybudována místa jako „chrám ticha“

---

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 246–253.

(Temple of Silence),<sup>53</sup> kde by návštěvníci mohli v tichosti meditovat a naslouchat přirozeným zvukům svého okolí.

## 2. 5 Hudba za hranicemi

Schafer ve svém epilogu zkoumá koncept hudby, která existovala před vznikem lidského sluchu, kdy zvuky slyšeli pouze bohové, a tato hudba byla dokonalá. Na Východě i Západě existují mystické texty, které naznačují tuto dobu. Například text Sangita-makaranda zmiňuje dva druhy zvuku: anahata (nezasáhnutý) a ahata (zasáhnutý). Anahata je vibrace éteru, kterou lidé nemohou vnímat, ale je základem veškeré existence.<sup>54</sup> Tato myšlenka je podobná západnímu konceptu Hudby sfér, která představuje hudbu jako racionální řád. Tento koncept sahá až k Pythagorovi, který zjistil matematickou souvislost mezi harmonickými poměry ve struně a pohybem planet a hvězd. Pythagoras věřil, že oba typy pohybu jsou projevy dokonalého univerzálního zákona, který spojuje hudbu a matematiku. Ačkoli Pythagoras údajně slyšel nebeskou hudbu, jeho následovníci toho nebyli schopni. Přesto intuice přetrvala, jak ukazuje víra Boethia (480–524 n. l.) v Hudbu sfér.

Naše nedokonalost není jen morální, ale také fyzická. Dokonale čistý a matematicky definovaný zvuk existuje pro člověka jen jako teoretický koncept. Francouzský matematik Fourier to věděl při rozvíjení své teorie harmonické analýzy. Zvuk je vždy zkreslen, protože znějící objekt musí nejprve překonat svou setrvačnost, což zavádí drobné nedokonalosti do zvuku. Totéž platí pro naše uši, které rovněž přidávají zkreslení. Všechny zvuky, které slyšíme, jsou nedokonalé. Aby byl zvuk zcela bez zkreslení, musel by být zahájen před naším narozením a pokračovat nepřetržitě po celou dobu našeho života a po naší smrti. Takový zvuk bychom vnímali jako ticho. Proto musí veškerý výzkum zvuku skončit tichem – ne tichem negativního vakua, ale pozitivním tichem dokonalosti a naplnění. Stejně jako člověk usiluje o dokonalost, veškerá zvuková tvorba směřuje k stavu ticha, k věčnému životu Hudby sfér. Schafer končí svou knihu zamyšlením nad otázkou, zda může být ticho slyšet. Tvrdí, že ano, a vysvětluje, že pokud bychom mohli rozšířit své vědomí do vesmíru a věčnosti, mohli bychom slyšet ticho.

---

<sup>53</sup> Tamtéž, str. 252.

<sup>54</sup> Tamtéž, str. 260.

Prostřednictvím kontempace se postupně uvolňují svaly a mysl a celé tělo se stává jedním velkým uchem.<sup>55</sup>

Schafer zde ukazuje, že zvuk není jen fyzikálním jevem, ale má také duchovní a kosmologický rozměr. Spojuje západní a východní myšlenkové tradice a ukazuje univerzální povahu zvuku jako nástroje pro pochopení vesmíru. Schaferův přechod od konkrétních zvukových krajin k abstraktnímu konceptu dokonalé hudby slyšené bohy zdůrazňuje cestu od každodenního vnímání zvuku k hledání absolutní pravdy a dokonalosti. Tím se práce dostává na úroveň až metafyzického zkoumání. Závěrečný důraz na ticho jako konečný cíl veškerého zvukového výzkumu představuje ticho ne jako absenci zvuku, ale jako stav dokonalosti a úplnosti. To kontrastuje s běžným chápáním ticha jako prázdnoty a nabízí hlubší pochopení ticha jako konečného harmonického stavu. Schafer propojuje vědecké, filozofické a spirituální aspekty zvuku. Tento přístup podtrhuje jeho přesvědčení o nutnosti integrovat různé disciplíny pro úplné pochopení akustického světa. Jeho práce tak oslovuje nejen akustiky a umělce, ale i filozofy a teology. Epilog inspiruje čtenáře k hlubšímu zamyšlení nad vlastními zkušenostmi se zvukem a tichostí. Vybízí k rozšíření vědomí a prohloubení sluchového vnímání, což je v souladu s jeho celkovou výzvou k aktivnímu naslouchání a uvědomělému životu. Schaferova závěrečná úvaha o hudbě, která existovala před lidským sluchovým vnímáním, a o dosažení dokonalého ticha je proto nejen přirozeným zakončením jeho komplexní studie zvukových krajin, ale také výzvou k hledání hlubšího smyslu a harmonie ve zvuku i v tichu.

Z těchto posledních podkapitol lze vyzdvihnout několik zásadních estetických motivů, které se prolínají Schaferovou koncepcí akustického designu. Schafer klade důraz na umění v práci akustických projektantů, přičemž akustický design prezentuje nejen jako technickou, ale i jako uměleckou činnost, která obohacuje zvukové prostředí. Akustického projektanta představuje nejen jako zvukového architekta, ale jako umělce, který je hluboce v souladu se sluchovými vjemy a s přáním společnosti. Jedním z klíčových estetických motivů je zahrnutí přírodních zvuků do urbanistických a krajinářských projektů. Tento přístup demonstruje jisté chápání akustických kvalit přírodních prvků a jejich schopnost transformovat zvukové prostředí.

Schafer se rovněž zabývá interaktivními zvukovými prvky, jako jsou zvukové sochy a instalace v městských parcích. Historické a umělecké využití vody je dalším významným

---

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 262.

motivem, který Schafer zmiňuje, prezentuje to výše zmíněným příkladem zahrad Villa d'Este v Tivoli. Tímto zdůrazňuje umělecký potenciál vody jako akustického prvku a její schopnost vytvářet komplexní zvukové krajiny, které jsou esteticky hodnotné. Schafer také kritizuje moderní parky za jejich špatný design, kdy jsou často umístěny vedle rušných silnic, což způsobuje vysokou úroveň hluku a znečištění. Navrhuje, aby se důraz v moderních parcích přesunul na akustický design, kde by přírodní zvuky měly být dominantní a harmonicky tvarované. Je důležité vytvářet prostředí, která jsou nejen funkční, ale i esteticky hodnotná.



### 3. Pojem zvukové krajiny v kontextu environmentální estetiky

#### 3.1 Úvod

V této kapitole se podíváme na pojem zvukové krajiny v kontextu environmentální estetiky, která se rozvíjela ve stejném období. Zprvu krátce vysvětlím pole zkoumání environmentální estetiky, ale primárně se zaměřím na hlavní linie tohoto oboru, zastoupené kanadským filozofem Allenem Carlsonem a americkým filozofem Arnoldem Berleantem. Environmentální estetika je relativně novým a dynamicky se rozvíjejícím polem filozofie, které se zabývá estetickým hodnocením přírodního i lidského prostředí. Tento obor vznikl jako reakce na potřebu hlubšího pochopení vztahu člověka k přírodě a jeho estetických zážitků z okolního prostředí. Environmentální estetika se od tradiční estetiky liší tím, že klade důraz na estetickou zkušenost v přírodním kontextu a zahrnuje širší spektrum smyslových a emocionálních reakcí. Jedním z hlavních cílů environmentální estetiky je prozkoumat, jak lidé vnímají a hodnotí přírodní krajiny a městské prostředí, a jak tyto zkušenosti ovlivňují jejich vztah k životnímu prostředí. Environmentální estetika se také zabývá otázkami etiky a odpovědnosti vůči přírodě, což je klíčové pro udržitelný rozvoj a ochranu životního prostředí. Ve všech těchto aspektech se environmentální estetika shoduje se Schaferovými názory.

Zvukové krajiny představují významný prvek toho, jak vnímáme a hodnotíme své okolí. V kontextu environmentální estetiky mohou být zvukové krajiny analyzovány nejen jako akustické fenomény, ale také jako nositelé estetických a emocionálních hodnot. Prostřednictvím zvukových krajin můžeme lépe pochopit komplexní vztah mezi zvukem, prostorem a lidským vnímáním, což je zásadní pro širší pochopení estetické zkušenosti a jejího významu pro naše každodenní životy. Perspektiva environmentální estetiky umožňuje propojit teoretické koncepty s praktickými aspekty zkoumání zvukových krajin a nabídnout tak nové úhly pohledu na to, jak vnímáme a hodnotíme svět kolem nás.

#### 3.2 Carlsonův kognitivní přístup

Allen Carlson je považován za jednoho z nejvýznamnějších představitelů environmentální estetiky. Jeho práce je klíčová pro pochopení vývoje a směřování této disciplíny. Teorie, kterou rozvíjí, se zaměřuje na význam znalostí a porozumění přírodnímu světu pro estetické hodnocení. Carlson tvrdí, že k tomu, abychom mohli plně

ocenit estetickou hodnotu přírodního prostředí, musíme mít určité znalosti o ekologii, geologii a dalších přírodních vědách. Tímto způsobem propojuje estetiku s vědeckým poznáním a zdůrazňuje význam vzdělání, příběhu a deskripcí poskytovaných vědami o daném prostředí pro hlubší, informovanější, a především adekvátní oceňující estetickou zkušenost.

V 70. letech 20. století se stal Carlson průkopníkem v oblasti zkoumání estetických aspektů životního prostředí. V té době se estetika tradičně zaměřovala na umělecké objekty a nezaměřovala se na krásu přírody. Carlson toto paradigma zpochybnil a zdůraznil, že estetické vnímání zahrnuje i vnímání a prožívání přírodního světa.<sup>56</sup> Jeho práce měla zásadní vliv na rozvoj a formování tohoto oboru. Carlson systematicky zkoumal, jak lidé vnímají a esteticky hodnotí přírodní prostředí, a argumentoval proti tradičnímu pojetí estetiky, které se soustředilo převážně na umění.

Ve své knize *Estetika a prostředí: Oceňování přírody, umění a architektury* (*Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*),<sup>57</sup> poskytuje důležitý rámec pro porozumění tomu, jak přírodní a uměle vytvořené prostředí ovlivňuje naše estetické zkušenosti. Carlson v úvodu píše: „Estetika je oblast filozofie, která se zabývá naším vnímáním věcí, které působí na naše smysly, a to zejména takových, které na ně působí příjemně. Jako taková se často zaměřuje především na výtvarné umění, jehož produkty jsou tradičně určeny k potěšení našich smyslů. Velká část našeho estetického vnímání se však neomezuje pouze na umění, ale je zaměřena na svět jako celek.”<sup>58</sup>

Jeho přístup zdůrazňuje, že naše estetické zážitky nejsou omezeny pouze na umělecká díla, ale zahrnují i přírodu a každodenní prostředí. Carlsonova perspektiva se snaží být maximálně „objektivní“ a naznačuje, že estetické soudy o životním prostředí mohou být podloženy faktickými znalostmi a ekologickým povědomím. Propojuje etické a estetické hodnoty a tvrdí, že estetické ocenění životního prostředí zahrnuje také uznání jeho vnitřní hodnoty a etických důsledků našich interakcí s ním. Carlson uvádí, že rozlišení mezi uměním a přírodou v kontextu estetického ocenění je mnohem složitější, než se na první pohled zdá.

Jádrem estetického oceňování by mělo být, dle Carlsona, prostředí, což naznačuje několik důležitých rozměrů tohoto hodnocení, které následně určují povahu jeho koncepce

---

<sup>56</sup> *Environmental Aesthetics*. Online. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics/>. [cit. 11. 05. 2024].

<sup>57</sup> Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. New York: Routledge, 2000.

<sup>58</sup> Tamtéž, str. 12.

environmentální estetiky. První z těchto dimenzí vyplývá ze samotné skutečnosti, že předmětem ocenění, tedy „estetickým objektem“, je naše prostředí, naše okolí. My jako oceňovatelé jsme tedy ponořeni do objektu našeho oceňování.<sup>59</sup> Tato skutečnost má, dle Carlsona řadu důsledků: nejenže jsme v tom, co oceňujeme, ale to, co oceňujeme, je také to, z čeho oceňujeme. Pohybujeme-li se, pohybujeme se uvnitř estetického objektu, a tím měníme svůj vztah k němu a zároveň měníme i objekt samotný. Navíc, protože je to naše okolí, působí estetický objekt na všechny naše smysly. Když jej obýváme nebo se v něm pohybujeme, vidíme, slyšíme, cítíme a možná i ochutnáváme.

Tímto přístupem uchopuje myšlenku holističtějšího přístupu k estetice, který zahrnuje i smysl slyšení. Tento rozšířený pohled umožňuje hlubší porozumění a ocenění komplexního vztahu mezi člověkem a jeho prostředím. Estetické hodnocení tak přesahuje pouhou vizuální analýzu a stává se vícesmyslovým procesem, v němž každý smysl obohacuje naše vnímání a poskytuje bohatší kontext pro interpretaci a ocenění prostředí. I když Carlson po celou dobu své knihy několikrát zmiňuje zvuk jako součást environmentálního prostředí, nerozvíjí debatu o sluchu či zvuku podrobněji. Považuje ho za prvek prostředí, ale nevěnuje se výkladu role zvuku v kontextu estetické zkušenosti.

Skutečnost, že příroda je přirozená – není naším výtvozem – ovšem neznamená, že o ní nemusíme nic vědět. Přírodní objekty jsou totiž takové, že o nich můžeme zjistit informace, které jsou nezávislé na našem podílu na jejich vzniku. Ačkoli jsme tedy přírodu nestvořili, přesto o ní mnohé víme. Toto poznání, v podstatě selský rozum/vědecké poznání, se mi zdá být jediným vhodným kandidátem na to, aby v oblasti hodnocení přírody hrálo roli, jakou v oblasti hodnocení umění hraje naše poznání druhů umění, uměleckých tradic apod. Zamysleme se nad estetickým hodnocením prostředí, jaké popisuje Tuan. Prostředí vnímáme jako rušivé popředí – vnucuje se nám vůně sena a koňského trusu, hmat mravence, zvuk cikád a vzdáleného provozu. Prožíváme „splnutí vjemů“, ale jak bylo uvedeno, má-li být náš stav spíše estetickým oceněním než pouhým prožíváním syrové zkušenosti, nemůže být toto splnutí jen „kvetoucím, bzučícím zmatkem“. Spíše musí jít o to, co Dewey nazýval naplňující zkušeností: zkušenost, v níž poznání a inteligence přetvářejí surovou zkušenost tím, že ji činí determinovanou, harmonickou a smysluplnou.<sup>60</sup>

Podle Carlsona je nutné umět rozpoznávat a interpretovat podněty, které nám prostředí nabízí, i když nejsme, jak je tomu v případě přírody, jejími tvůrci. Tato schopnost

---

<sup>59</sup> Tamtéž, str. 35.

Ve všech zásadních ohledech rozvíjí Carlson myšlenky zakladatele environmentální estetiky Ronalda W. Hepburna. Carlson reaguje na dvě zásadní studie Hepburna, a to na *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Nature* a *Aesthetic Appreciation of Nature*.

<sup>60</sup> Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. New York: Routledge, 2000, str. 49.

rozpoznávání a porozumění je možná zásadní nejen pro vědecké poznání, ale i pro estetické hodnocení našeho prostředí. V kontextu zvukových krajin se tato myšlenka stává obzvláště relevantní. Abychom mohli zvukové krajiny opravdu rozumět a ocenit její hodnotu, musíme být schopni rozlišit a interpretovat různé zvuky, které slyšíme, a pochopit jejich původ a význam. Rozlišování pak samozřejmě začíná již základní distinkcí přírodní/kulturní.

Carlson odkazuje na pojem „naplňující zkušenosti“ (*consummatory experience*)<sup>61</sup> Johna Deweyho, v níž neurčité smyslové vjemy jsou transformovány do koherentního a smysluplného estetického zážitku pomocí poznání a inteligence. Tento proces zahrnuje rozpoznávání a rozlišování různých smyslových prvků, pochopení jejich původu a významu a jejich integraci do harmonického celku. Tímto způsobem se to, co by se na první pohled mohlo zdát jako chaotická směs zvuků a obrazů, stává strukturovaným a ocenitelným zážitkem. Deweyho pojem naplňující zkušenosti zdůrazňuje aktivní roli vnímání a interpretace při estetickém hodnocení. Estetický zážitek není pasivním přijímáním podnětů, ale dynamickým procesem, který zahrnuje naši schopnost dávat smysl světu kolem nás. Carlson navrhuje, že otázka, co esteticky ocenit v přírodním prostředí, by měla být zodpovězena analogicky k podobné otázce týkající se umění. Rozdíl spočívá v tom, že v případě přírodního prostředí je relevantní znalost ta, kterou jsme o tomto prostředí objevili prostřednictvím zdravého rozumu a vědeckého výzkumu. Tato znalost nám poskytuje vhodné zaměření na esteticky významné prvky a určuje hranice prostředí, čímž naše zkušenost získává estetický rozměr.<sup>62</sup>

Carlson ilustruje tento argument na příkladu z knihy Marka Twaina a jeho zkušenosti s řekou Mississippi. Twain popisuje, jak se jeho vnímání řeky změnilo, když získal hlubší znalosti o jejích praktických aspektech. V pasáži z *Life on the Mississippi* Twain vzpomíná:

Tvář vody se časem stala nádhernou knihou – knihou která byla pro nevzdělaného cestujícího mrtvým jazykem, ale která mi bez zábran sdělovala své myšlenky a předávala svá nejcennější tajemství tak jasně, jako by je vyslovovala hlasem... Popravdě řečeno, cestující, který neuměl číst, v té knize neviděl nic jiného než nejrůznější krásné obrázky, namalované sluncem a zastíněné mraky, zatímco pro cvičené oko to vůbec nebyly obrázky, ale ta nejchmurnější a nejmrtvější četba. Když jsem si osvojil jazyk této vody... získal jsem cennou akvizici. Ale také jsem něco ztratil.

---

<sup>61</sup> Tamtéž, str. 49.

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 50.

Ztratil jsem něco, co se mi už nikdy nevrátí, dokud budu žít. Z majestátní řeky se vytratil všechen půvab, krása, poezie!<sup>63</sup>

Twainův příklad ukazuje, že jakmile získal detailní znalosti o řece, jeho pohled na ni se změnil z estetického na praktický. Ztratil „něco, co už nikdy nemůže získat zpět“ – všechnu krásu a poezii majestátní řeky. Carlson používá tento příklad k zdůraznění svého argumentu, že i když může existovat riziko, že kognitivní znalosti mohou narušit estetickou zkušenost, správné porozumění a hlubší znalost objektu naopak mohou tuto zkušenost prohloubit a obohatit. Podle Carlsona správná integrace kognitivních informací nejenže neubírá na estetické hodnotě, ale naopak ji prohlubuje a obohacuje. Informace poskytují kontext a porozumění, které mohou zlepšit naše estetické vnímání přírodních objektů, což vede k bohatšímu a autentickému estetickému zážitku. Estetické vnímání není pouze otázkou subjektivního prožitku, ale také intelektuálního pochopení a ocenění kontextu a významu.<sup>64</sup>

Carlson vysvětluje, že při estetickém oceňování prostředí vnímáme naše okolí jako výrazné popředí a naše znalosti o tomto prostředí nám umožňují vybrat určité esteticky významné prvky a možná vyloučit jiné, čímž se zkušenost omezí. Dále uvádí, že jsou různé druhy vhodných pozorovacích aktů, které mohou být vybrány na základě našich znalostí o prostředí. Carlson rovněž vybízí k zvážení různých přírodních prostředí.<sup>65</sup> Například při zkoumání préríjního prostředí je nutné pozorovat jemné obrysy krajiny, cítit vítr foukající přes otevřený prostor a vnímat vůni préríjních trav a květin. Naopak takový akt pozorování nemá velký smysl v hustém lesním prostředí, zde musíme zkoumat podrobněji, pozorovat detaily lesní podlahy, pozorně poslouchat zvuky ptáků a pečlivě vnímat vůni smrku a borovice. Různá přírodní prostředí vyžadují různé akty pozorování, a stejně jako v případě toho, co ocenit, nám naše znalosti o daném prostředí ukazují, jak ocenit – tedy ukazují vhodný akt pozorování. Zdůrazňuje, že znalosti o přírodním prostředí jsou klíčem k jeho estetickému ocenění. Stejně jako znalosti o uměleckých tradicích pomáhají uměleckému kritikovi ocenit umění, znalosti o přírodních prostředích a jejich systémech pomáhají přírodovědcům a ekologům ocenit přírodu. Tato rozmanitost v přístupu k pozorování zdůrazňuje nutnost přizpůsobivosti a otevřenosti v našem estetickém vnímání. Každé prostředí nabízí unikátní estetické zkušenosti, které vyžadují

---

<sup>63</sup> Twain, Mark: *Life on the Mississippi*. Boston: James Osgood, 1883, str. 78.

<sup>64</sup> Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. New York: Routledge, 2000, str. 18.

<sup>65</sup> Tamtéž, str. 50.

specifické způsoby vnímání a ocenění.<sup>66</sup> Carlson zastává názor, že použitím poznání na naše smyslové zážitky jsme schopni ocenit prostředí informovanějším a hlubším způsobem. Toto informované ocenění není jen o rozpoznávání jednotlivých prvků, ale také o pochopení jejich vztahů a interakcí v rámci prostředí. Tento holistický pohled nám umožňuje vnímat prostředí jako dynamický a propojený systém, kde každý smyslový vstup hraje roli při vytváření celkového estetického zážitku. Podobně jak jsme viděli u Schafera tak i Carlson zastává názor, že holistický přístup k estetickému vnímání přírody nám umožňuje vidět svět jako propojený celek, kde každý prvek přispívá k celkovému zážitku.<sup>67</sup>

Důležitým bodem v Carlsonově knize je jeho definice krajinového modelu jako přístupu zaměřeného na estetické hodnocení přírody obdobným způsobem, jakým se hodnotí krajinné malby. Tento model vychází z tradice estetického vnímání, kde je příroda rozdělena na scény, které se hodnotí z konkrétního stanoviště a vzdálenosti. Carlson uvádí: „Model krajiny ztělesněný v kultu scenérie má historický význam pro naše estetické vnímání přírody.“<sup>68</sup> Tento přístup klade důraz na vizuální kvality, jako jsou barva a design, které jsou nejlépe vidět z určitého odstupu. Carlson navrhuje nový model pro estetické hodnocení přírody, který nazývá „přirozený environmentální model“ (*natural environmental model*).<sup>69</sup> Tento model kritizuje tradiční krajinový model, který se zaměřuje na vizuální aspekty a statické vnímání přírody, protože neadekvátně reflektuje dynamiku a komplexnost přirozeného prostředí. Carlsonův přístup zdůrazňuje několik klíčových myšlenek.

Krajinový model je nevhodný pro estetické hodnocení přírody, protože přistupuje k přírodě jako k objektu nebo scenérii, což nezohledňuje její dynamickou povahu a fakt, že příroda je prostředí, ve kterém žijeme a které nás obklopuje. Carlson zdůrazňuje, že přírodní prostředí je naše „nastavení“ (*setting*), ve kterém existujeme jako „vnímavá část“. Toto prostředí je zpravidla nenápadné a nevyčnívá, dokud nezačne být vnímáno jako výrazný předmět.<sup>70</sup>

Je důležité mluvit v kontextu zkoumání zvukové krajiny o krajinovém modelu, protože tento model představuje tradiční přístup k estetickému hodnocení přírody, který se soustředí na vizuální aspekty a statické vnímání scenérií. Tento model však opomíjí další

---

<sup>66</sup> Tamtéž, str. 49–50.

<sup>67</sup> Tamtéž, str. 50.

<sup>68</sup> Tamtéž, str. 44.

<sup>69</sup> Tamtéž, str. 50.

<sup>70</sup> Tamtéž, str. 48.

smyslové podněty, zejména zvuky, které jsou nedílnou součástí našeho vnímání prostředí. Je tedy zajímavé diskutovat o krajinovém modelu, protože nám umožňuje pochopit omezení čistě vizuálního přístupu a zdůrazňuje potřebu zahrnout zvukové podněty do celkového estetického prožitku. Schaferova akustická ekologie nabízí komplexnější a dynamičtější pohled na přírodu, který zahrnuje všechny smysly, což může vést k hlubšímu a bohatšímu estetickému zážitku. Zároveň však Schafer čerpá jistou inspiraci z krajinového modelu při popisu zvukových krajin, čemuž se budu věnovat ve třetí části práce.

Estetika se historicky zaměřovala především na vizuální aspekty, což odráží širší kulturní tendenci upřednostňovat zrak před ostatními smysly. Tento vizuální bias může být výsledkem dlouhodobého kulturního a uměleckého vývoje, kde obrazy a malby hrály dominantní roli v estetickém hodnocení. Přestože zvukové podněty hrají klíčovou roli v našem každodenním životě a mohou výrazně ovlivnit naši pohodu a emocionální stav, často nejsou považovány za stejně důležité jako vizuální podněty.<sup>71</sup> Jak již jsme viděli v první části Schaferova práce upozorňuje na tento nedostatek a vyzývá k větší pozornosti zvukovým aspektům prostředí, což je důležitý krok k vyváženějšímu a celostnějšímu přístupu k environmentální estetice.

Schafer se přibližuje environmentálním estetikům tím, že klade důraz na zvuky jako nedílnou součást našeho vnímání a hodnocení prostředí, čímž přispívá k vyváženějšímu a celostnějšímu přístupu k estetice, která byla tradičně zaměřena především na vizuální aspekty. Přestože jeho perspektiva přináší inovativní pohled na estetiku, Schafer zároveň do jisté míry nekriticky přejímá tradiční krajinový model, který má své kořeny v umění, zejména v krajinomalbě. Tento model redukuje přírodu na esteticky příjemné vizuální scény, a Schafer podobný přístup aplikuje na zvukové krajiny, když se zaměřuje na jednotlivé esteticky příjemné zvuky. Tím může docházet k jejich izolaci od širšího ekologického a sociálního kontextu. Ačkoli Schafer upozorňuje na význam zvuků, jeho přístup tak stále nese určitá omezení, podobně jako tradiční estetika trpí přílišným zaměřením na vizuální vjemy.

Krajinový model nás nutí vnímat přírodu jako pasivní pozadí, což je v kontrastu s dynamickou a neustále se měnící realitou přírodního světa. Tento přístup nás vede k tomu, abychom viděli přírodu jako něco odděleného od nás, co můžeme hodnotit z bezpečné vzdálenosti, spíše než jako živou entitu, se kterou jsme neustále v interakci. Přírodní

---

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 33.

prostředí je třeba chápat jako přírodu a jako životní prostředí. Když konceptualizujeme přírodní prostředí jako přírodu, máme tendenci uvažovat o něm jako o objektu. Když ho konceptualizujeme jako krajinu, vedeme tím k tomu, abychom o něm přemýšleli jako o scénérii. Proto je preferován koncept přírodního prostředí, který výslovně uvádí, že jde o prostředí, které je předmětem zkoumání. Objektový i krajinový model neberou toto dostatečně v úvahu. Carlson ve své knize také často odkazuje na Francise Sparshotta, který navrhuje, že zvažovat něco environmentálně znamená především zvažovat to ve vztahu „já k prostředí“, spíše než „subjekt k objektu“. Prostředí je prostředí, ve kterém existujeme jako „cítící část“; jsou to naše okolí. Sparshott poukazuje na to, že jako naše okolí je prostředí tím, co bereme jako samozřejmost, což téměř nevnímáme – je to nutně nenápadné. Pokud se jakákoli jeho část stane nápadnou, hrozí, že bude vnímána jako objekt nebo scéna, nikoli jako naše prostředí. Estetické hodnoty prostředí, které jsou primárně hodnotami pozadí, mají zřejmé důsledky pro otázky, co a jak ocenit. Ohledně otázky, co ocenit, to naznačuje odpověď „všechno“, protože v podstatě nenápadném prostředí se zdá, že není důvod pro zahrnutí a vyloučení. Pokud jde o otázku, jak ocenit, odpověď je v termínech všech způsobů, jakými normálně vnímáme a zažíváme naše okolí.<sup>72</sup>

Jak tedy správně esteticky ocenit prostředí? Začátek odpovědi na tuto otázku je následující: Musíme zažít naše prostředí všemi způsoby, kterými ho normálně zažíváme, zrakem, čichem, hmatem a podobně. Musíme ho však zažít nikoli jako nenápadné pozadí, ale jako nápadné popředí. Co je zapojeno v takovém „aktu vnímání“, není zcela jasné. Dewey nám dle Carlsona dává představu ve svých poznámkách: „Pro pochopení zdrojů estetického zážitku je... nutné se obrátit k životu zvířat pod úrovní člověka... Živé zvíře je plně přítomné, celé ponořeno do všech svých činností: v jeho opatrných pohledech, ostrém čichání, náhlém naslouchání.“<sup>73</sup> Dewey tím naznačuje, že lidský estetický zážitek má své kořeny v této základní, přímé interakci s prostředím, která je pro zvířata přirozená.

Yi-Fu Tuan tuto myšlenku dále rozvíjí:

Dospělý se musí naučit být uvolněný a bezstarostný jako dítě, pokud chce přírodu polymorfně užívat. Musí si obléknout staré oblečení, aby se mohl cítit svobodně natáhnout se na seno u potoka a koupat se ve směsi fyzických vjemů: vůně sena a koňského hnoje; teplo země, její tvrdé a měkké kontury; teplo slunce tlumené větrem; lechtání mravence, který se vydal na jeho lýtko; hra

---

<sup>72</sup> Tamtéž, str. 47.

<sup>73</sup> Tamtéž, str. 48.



pohyblivých stínů listů na jeho tváři; zvuk vody přes oblázky a balvany, zvuk cikád a vzdálené dopravy. Takové prostředí může porušovat všechny formální pravidla eufonie a estetiky, substituovat zmatek za pořádek, a přesto být zcela uspokojivý.<sup>74</sup>

Tuanův popis odpovídá dřívější odpovědi na otázku, co ocenit, totiž všechno. Tato odpověď, podle Carlsona, samozřejmě není dostačující. Nemůžeme ocenit všechno; v estetickém vnímání přírody musí být omezení a důrazy, stejně jako v ocenění umění. Bez těchto omezení a důrazů by naše zkušenost s přírodním prostředím byla pouze „směs fyzických vjemů“ bez jakéhokoli významu nebo smyslu. Přírodní prostředí není dílem umění, jako takové nemá žádné hranice nebo ohniska estetického významu, aniž bychom mu je sami přisoudili. Skutečnost, že příroda je přirozená – tedy ne naše dílo – neznámá, že bychom o ní neměli nic vědět. Přírodní objekty existují nezávisle na našem zásahu, a přesto o nich můžeme zjistit mnoho, co není ovlivněno naším zapojením do jejich vzniku.<sup>75</sup>

Pokud se zaměřím na již představené Schaferovy pojmy z pohledu Carlsona, lze klíčové zvuky v jeho teorii chápat jako základní prvky prostředí, které tvoří akustické pozadí, a přesto výrazně ovlivňují naše vnímání místa. Carlson by tyto zvuky vnímal jako estetické objekty, které vyžadují znalosti o jejich ekologickém a kulturním významu. Pro plné estetické ocenění je důležité pochopit jejich původ a roli v ekosystému, což podle Carlsona prohlubuje estetickou zkušenost. Zvukové signály podle Schafera slouží k upozornění nebo komunikaci, taktéž Carlson zdůrazňuje, že je důležité rozumět funkci a kontext vnímaných objektů. Například zvuk houkačky ve městě signalizuje nebezpečí a ovlivňuje tak naše vnímání tohoto signálu. Podle Carlsona by estetické hodnocení těchto zvuků vyžadovalo pochopení jejich funkčního významu v prostředí. Zvukové značky jsou podle Schafera charakteristické zvuky konkrétních míst, Carlson by je vnímal jako estetické prvky, které vyžadují opět znalost jejich historického a kulturního kontextu. Například zvuk zvonu kostela může mít kulturní a historickou hodnotu, což prohlubuje naše spojení s daným místem. Carlsonova teorie nám tedy pomáhá lépe chápat a oceňovat zvukové krajiny tím, že zdůrazňuje význam znalostního kontextu. Navzdory tomu, že Schafer nekriticky přijímá uměním formovaný krajinový model, shoduje se s jeho kritikou distancovanosti a preferenci vizuality.

---

<sup>74</sup> Tamtéž.

<sup>75</sup> Tamtéž, str. 48–49.

### 3. 3 Berleantovo estetické zapojení na prostředí

Arnold Berleant je hlavním představitelem druhé významné linie environmentální estetiky, kterou by bylo možné označit za participativní. Na rozdíl od Carlsona přináší Berleant do diskuse aspekty, kterým se Carlson důsledněji nevěnuje. Zatímco Carlson se zaměřuje na kognitivní aspekty estetického hodnocení přírody, Berleant klade důraz na tělesnou zkušenost a účast, zapojení či participaci na prostředí, čímž přináší nový rozměr do našeho chápání interakce s přírodou.

Berleant je významný americký filozof, který se specializuje na estetiku a etiku životního prostředí. Jeho přístup k estetice je považován za inovativní a zdůrazňuje aktivní a participativní roli člověka v estetické zkušenosti.<sup>76</sup> Zaměřím se na Berleantovy klíčové myšlenky a jeho kritiku tradičních estetických modelů. Budu se věnovat jeho pojetí estetického zapojení a tomu, jak tento přístup přispívá k hlubšímu ekologickému uvědomění a etické odpovědnosti vůči životnímu prostředí. Berleantova teorie zčásti vychází a rezonuje s fenomenologickým přístupem, který klade důraz na prožitek a tělesnost, a tím poskytuje hlubší a citlivější vztah k přírodě než pouhé pasivní pozorování nebo Carlsonem prosazovaný kognitivní přístup.<sup>77</sup> Tato perspektiva nám umožňuje vnímat přírodu nikoliv jako oddělený objekt, ale jako integrální součást našeho bytí. Estetická zkušenost je hluboce spojena s vnímáním a smyslovým zapojením těla, nikoliv jen s mentální nebo vizuálním oceňováním. Tento přístup, jak jsem již zmínila, se tedy shoduje s fenomenologickými tradicemi, které vidí lidskou zkušenost jako zásadně propojenou se světem kolem nás, odmítající dualistické oddělení mezi subjektem a objektem.<sup>78</sup>

Berleant přichází s konceptem „estetického zapojení“ (*aesthetic engagement*),<sup>79</sup> který místo pouhého vnímání přírody a umění jako oddělených objektů určených ke kontemplaci klade důraz na smyslovou zkušenost a nepřetržitou interakci mezi jedincem a prostředím.<sup>80</sup> Tento přístup vytváří hlubší a intenzivnější vztah k přírodě než pouhé pasivní pozorování. Estetické zapojení podporuje hlubší ekologické uvědomění tím, že rozpouští bariéry mezi lidmi a přírodou, vnímá přírodu nikoliv jako zdroj k

---

<sup>76</sup> V této části budu čerpat primárně z Berleantovy studie *Estetika a životní prostředí: Variace na téma* (Aesthetics and Environment: Variations on a Theme). Burlington: Ashgate, 2005.

<sup>77</sup> Tamtéž, str. 16.

<sup>78</sup> Tamtéž, str. 54.

<sup>79</sup> Tamtéž, str. 55.

<sup>80</sup> Tamtéž.

vykořisťování, ale jako integrální součást našeho bytí, což vyžaduje respektující a udržitelnou interakci s přírodním světem.<sup>81</sup>

Kritika tradičních estetických modelů ze strany Berleanta zahrnuje jejich tendenci objektivizovat přírodu a umění, což vede k psychologické a zkušenostní distanci, která brání skutečné interakci a ocenění. Tyto modely často opomíjejí důležitost aktivního zapojení a interakce s přírodou, to může vést k nezájmu a nedostatečné odpovědnosti vůči životnímu prostředí. Berleant dodává, že pasivní forma zapojení nezahrnuje plné smyslové a zkušenostní kapacity jednotlivců. Tvrdí, že dualistické myšlení, které je inherentní v tradiční západní estetice, odděluje pozorovatele od pozorovaného, mysl od těla a člověka od přírody.<sup>82</sup> Proto navrhuje místo toho model, který zahrnuje dynamickou interakci mezi jedincem a jeho okolím.<sup>83</sup> Když jednotlivci prožívají přírodu nejen jako pasivní pozorovatelé, ale jako aktivní účastníci, vytváří to hlubší pocit spojení a odpovědnosti. Jeho přístup se shoduje s různými domorodými a nezápadními tradicemi, které vidí lidi jako zásadně propojené se zemí a přírodními procesy. Takové tradice nabízejí cennou perspektivu pro řešení současných ekologických krizí. Zatímco moderní západní estetika často klade důraz na oddělenost a nadřazenost člověka nad přírodou, Berleantův model přináší vizi harmonického soužití a vzájemné závislosti. Tento nový způsob uvažování o estetice a environmentální etice může hrát klíčovou roli v úsilí o udržitelný rozvoj a ochranu životního prostředí.<sup>84</sup>

Berleant detailně popisuje koncept krajiny a rozlišuje mezi *nahlíženou krajinou* (the observational landscape)<sup>85</sup> a *angažovanou krajinou* (landscape of engagement).<sup>86</sup> Tento rozdíl odráží změny ve způsobu, jakým lidé zažívají a vnímají krajinu v průběhu času. Nahlížená krajina je dle něj ta, která je pokládána za vizuální objekt, oddělený a nehybný, připomínající konceptuální objekt spíše než přírodní jev. Taková krajina je vnímána především očima, které ji mohou zaznamenat z jednoho bodu pohledu. Berleant popisuje tuto formu jako pasivní, kde je krajina objektem odděleným od diváka, což vede k estetické a psychologické distanci mezi člověkem a přírodou. Tento přístup podporuje estetiku, která vnímá krásu a hodnotu krajiny z dálky, často z perspektivy idealizovaných obrazů a pohledů, kde je člověk oddělený pozorovatel a krajina pouhým objektem k

---

<sup>81</sup> Tamtéž.

<sup>82</sup> Tamtéž, str. 54–55.

<sup>83</sup> Tamtéž, str. 3–16.

<sup>84</sup> Tamtéž, str. 17–29.

<sup>85</sup> Tamtéž, str. 52.

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 59.

obdivu. Naopak, angažovaná krajina zahrnuje aktivní účast a interakci s přírodními událostmi a lidskými aktivitami. Tento typ krajiny vyžaduje, aby lidé byli její součástí. Berleant píše: „Angažovaná krajina zahrnuje aktivní účast a interakci s přírodními událostmi a lidskými aktivitami. Tento typ krajiny je dynamický a vyžaduje, aby lidé byli její součástí, pohybovali se skrz ni a byli s ní v neustálém dialogu.“<sup>87</sup> Člověk je integrální součástí krajiny a jeho zkušenost je formována interakcí s prostředím.

Berleant dále popisuje, jak tyto dva koncepty krajiny ovlivňují navrhování a vnímání zahrad. Zastává názor, že zahrady představují centrální pravdu krajiny: „Bez ohledu na to, jak zahradu vytvoříme nebo upravíme, nemůžeme se vyhnout tomu, že ji budeme obývat. I zahrada, která je primárně určena k vizuálnímu pozorování, může být v širším smyslu vnímána jako angažovaná, pokud je nějakým způsobem propojena s lidským obydlím. Jsme neodmyslitelně součástí krajiny, pohybujeme se v ní a aktivně ji spoluutváříme.“<sup>88</sup> Tento přístup naznačuje, že i když je zahrada navržena jako vizuální objekt k obdivu, její skutečné hodnoty a významy jsou plně realizovány teprve tehdy, když je člověk aktivně zapojen a prožívá ji jako součást svého každodenního života. Je dle něj důležité uznat toto konečné zapojení a navrhovat prostory s tímto vědomím. I když se může na první pohled zdát, že nahlížecí model je vhodný, zahrady, které vyžadují naši pozornost k intimním detailům a naši aktivní účast, jako je například japonská procházková zahrada, nás přimějí k hlubšímu zapojení.<sup>89</sup> Tento důraz na tělesné zapojení a smyslovou interakci s krajinou podporuje hlubší a bohatší estetickou zkušenost, která zahrnuje nejen tedy vizuální vjemy, ale také hmatové, čichové a sluchové podněty, které dohromady vytvářejí komplexní a dynamický prožitek prostředí. Tento přístup je v souladu s myšlenkami Schafera. Schafer stejně jako Berleant kritizuje redukci krajiny na pouhý vizuální objekt, Schafer upozorňuje na riziko přehlížení zvukových aspektů krajiny, které jsou pro plné pochopení a estetické hodnocení prostředí stejně důležité. Schaferovo zaměření na zvukové krajiny a Berleantův důraz na multisenzorické zapojení se tak vzájemně doplňují, protože oba autoři volají po holistickém přístupu k vnímání krajiny, který zahrnuje všechny smyslové podněty, nikoli jen zrakové vjemy.

Tímto propojením lze dojít k závěru, že jak vizuální, tak zvukové aspekty jsou klíčové pro vytvoření bohaté a hluboké estetické zkušenosti s krajinou. Zahrady, které vyžadují naši pozornost k intimním detailům a aktivní účast, zapojují nejen zrak, ale i další smysly,

---

<sup>87</sup> Tamtéž, str. 31–34.

<sup>88</sup> Tamtéž, str. 36.

<sup>89</sup> Tamtéž, str. 57–58.

což podporuje mnohem komplexnější a hlubší prožitek prostředí. Tímto způsobem dochází k celkovému smyslovému zapojení, které překračuje pouhé vizuální vnímání a vytváří bohatší a plněji prožívaný estetický zážitek. Tento přístup, jenž integruje myšlenky Berleanta a Schafera, přispívá k celostnějšímu porozumění estetice krajiny, kde je každý smyslový podnět součástí širšího, harmonického vztahu k prostředí.

Kritika moderních městských prostředí je dalším důležitým aspektem Berleantovy práce. Berleant poukazuje na to, že moderní města často zanedbávají estetické a sociální hodnoty ve prospěch čistě funkčních a ekonomických hledisek. Tento přístup vede k vytváření městských prostor, které jsou často neosobní, hlučné a znečištěné, což negativně ovlivňuje kvalitu života jejich obyvatel. V souvislosti s prací Schafera, Berleant zdůrazňuje, že je třeba navrhovat městské prostory tak, aby zohledňovaly lidské potřeby a přispívaly k celkové estetické hodnotě města. To zahrnuje nejen vizuální aspekty, ale také zvukové prostředí a další smyslové vjemy, které ovlivňují každodenní zkušenost obyvatel města. Navrhuje, aby architekti a urbanisté, podobně jako Schafer, při návrhu městských prostor brali v úvahu nejen praktické a ekonomické aspekty, ale také estetické a smyslové potřeby lidí, kteří v těchto prostorech žijí a pracují.<sup>90</sup>

Berleant o životním prostředí píše:

Důležité nejsou fyzikální aspekty, ale vjemy; není důležité, jak věci jsou, ale jak jsou vnímány. V takovém fenomenologickém poli nelze prostředí objektivizovat, je to spíše celek kontinuální s participujícím. Prostor může být utvářeno tak, aby podporovalo lidskou účast, nebo může být strukturováno tak, aby lidi zstrašovalo, ovládalo nebo utlačovalo. Když se design stává lidským, nejenže se přizpůsobuje tvaru, pohybům a využití těla, ale také spolupracuje s vědomým organismem v oblouku expanze, rozvoje a naplnění. To je cíl, kterého může vědomě formulovaná estetika pomoci dosáhnout. Participativní estetika má potenciál stát se mocnou silou při proměně světa, který obýváme, v prostředí, které je vhodné pro plnohodnotný lidský život.<sup>91</sup>

Berleantův participativní model estetického vnímání přináší změnu v tom, jak chápeme estetickou zkušenost. Tento model přesahuje pasivní pozorovací mód a zdůrazňuje vzájemný vztah mezi jednotlivci a jejich prostředím. Berleant jde naproti Schaferovi tím, že zdůrazňuje, že estetická zkušenost není pouze vizuální, ale zahrnuje plné smyslové a vnímavé zapojení těla. Participativní model estetického vnímání předpokládá, že

---

<sup>90</sup> Tamtéž, str. 41–48.

<sup>91</sup> Tamtéž, str. 23.

prostředí ovlivňuje a formuje lidskou zkušenost a že jednotlivci naopak ovlivňují své okolí svými činy a vnímáním. Tento dynamický vztah mezi jedincem a prostředím vede k bohatší a plněji prožívané estetické zkušenosti. Lidé se stávají aktivními účastníky svého prostředí, což vytváří hlubší pocit spojení a odpovědnosti. Tento přístup může mít významné důsledky pro různé oblasti, včetně urbanismu, architektury a environmentální politiky.<sup>92</sup>

Berleantův somatický přístup k estetice a prostředí zpochybňuje tradiční oddělení mezi lidmi a přírodou, navrhuje více aktivní a odpovědnější interakci s naším okolím. Jeho práce poskytuje rámec pro rozvoj environmentální etiky hluboce zakotvené v estetické zkušenosti, podporující udržitelný a harmonický způsob života. Tento přístup navrhuje, aby estetická zkušenost byla základem pro tvorbu prostoru, kde estetika není oddělena od praktických a funkčních aspektů, ale je integrální součástí našeho každodenního života a interakce s prostředím. Berleantův participativní model estetického vnímání zdůrazňuje tělesnou zkušenost a aktivní účast jedince na prostředí, tento přístup zahrnuje plné smyslové a vnímavé zapojení těla, což je v souladu se Schaferovým důrazem na význam naslouchání a pochopení zvukového prostředí. Oba autoři zdůrazňují potřebu lepšího akustického designu. Klíčové zvuky podle Schafera tvoří základní akustický podklad prostředí, který často vnímáme podvědomě. Zvukové signály podle Schafera slouží k upoutání pozornosti nebo komunikaci. Berleant by zdůraznil, že tyto zvuky mají nejen funkční význam, ale také přispívají k celkové dynamice a živosti prostředí. Estetické hodnocení zvukových signálů by mělo zahrnovat jejich vnímání jako součást živého, interaktivního prostoru, ve kterém jsme plně angažováni. Zvukové značky podle Schafera jsou zvuky charakteristické pro určité místo.

Lze konstatovat, že podle Berleanta by byly tyto zvukové značky více než jen akustické objekty – jsou to prvky, které spoluvytvářejí naši smyslovou a tělesnou interakci s prostředím. Berleantův přístup k estetickému zapojení nám tedy poskytuje nástroje k prožitku a ocenění zvukových krajin, zvuky prostředí nejsou pouhým doplňkem vizuálního zážitku, ale tvoří bohaté estetické objekty. Můžeme předpokládat, že z jeho perspektivy tyto zvuky nejsou pouze pozadím, ale integrální částí našeho estetického prožitku, který zahrnuje všechny smysly:

---

<sup>92</sup> Tamtéž, str. 57–67.

Prostředí poznáváme tím, že se aktivně zapojujeme do krajiny. To znamená, že prožíváme její procesy, objevujeme její historické významy, geografické charakteristiky a oceňujeme její hodnoty. Tyto hodnoty se projevují, když svou pozornost soustředíme na přítomný okamžik, na intenzivní smyslový prožitek: vidíme, slyšíme, dotýkáme se; cítíme vítr na tváři, půdu pod nohama a zvuk, pohled i dotek vody, když se pohybujeme v přírodě, kterou objevujeme a kterou jsme spoluutvářeli. Takové smyslové prožitky prostředí mají hodnotu nejen samy o sobě, ale i v tom nejzákladnějším estetickém smyslu.<sup>93</sup>

Podle Berleanta je prožitek estetické hodnoty nedílnou součástí každého prostředí, přestože tato hodnota nemusí být vždy dominantní nebo pozitivní. Estetické zapojení do prostředí, jak tvrdí Berleant, slouží jako ztělesněný důkaz významu environmentálních hodnot.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Tamtéž, str. 86.

<sup>94</sup> Tamtéž.

#### 4. Kritika krajinového modelu a její aplikace na Schaferův pojem zvukové krajiny

Při aplikaci kritiky krajinového modelu na Schaferův koncept zvukové krajiny si lze povšimnout několika zásadních momentů. Stejně jako krajinový model redukuje přírodu na vizuální scény, Schaferův pojem zvukové krajiny může být kritizován za redukcí a izolaci zvukové krajiny a zaměření se na esteticky příjemné zvuky, aniž by důkladně bral v úvahu jejich ekologické a sociální kontexty. Avšak Carlson a Berleant upozorňují na nutnost zohlednit komplexitu a interakci zvuků v jejich přirozeném prostředí, aby nedošlo k jejich izolaci jako jednotlivých objektů bez kontextu. Carlsonův přístup poskytuje hlubší pochopení estetických hodnot přírody prostřednictvím integrace vědeckých znalostí, zatímco Berleantův přístup podporuje dynamickou interakci s prostředím a zdůrazňuje význam multisenzorického vnímání.

Krajinový model podporuje pasivní pozorování, podobně jako Schaferův koncept zvukové krajiny podporuje pasivní poslech a vnímání zvuků jako izolovaných objektů. Má tendenci „vytrhávat“ jednotlivé zvuky a rozebírat je individuálně. Berleant naopak zdůrazňuje potřebu aktivní a participativní interakce se zvuky prostředí, což vytváří hlubší a bohatší estetickou zkušenost.

Carlson, podobně jako Berleant, tento argument výstižně ve své studii vysvětluje:

Estetické vnímání přírodního prostředí není pouze otázkou pozorování objektů nebo vyhlídek z určitého bodu. Jde spíše o to být „uvnitř“ tohoto prostředí, pohybovat se v něm, vnímat ho z různých úhlů a vzdáleností, a především zapojit všechny smysly – nejen zrak, ale i čich, sluch, hmat a celkové tělesné prožitky. Je to o tom být skutečně přítomen v prostředí, stát se jeho součástí a reagovat na něj jako na něco, čeho jsme nedílnou součástí. Právě takový aktivní a angažovaný přístup k estetickému hodnocení, spíše než formální a distancovaný postoj, který podporuje scénický kult a fotografie, je ten, který nejlépe odpovídá podstatě přírodního prostředí.<sup>95</sup>

Kritika oddělení pozadí a popředí v krajinovém modelu se může aplikovat na pojem zvukové krajiny, protože nerozpoznává propojenost zvuků a jejich kontext v celkovém prostředí. Schaferovy koncepty, jako jsou *klíčové zvuky* či *zvukové signály*, mohou vést k oddělení zvuků od jejich kontextu. Tento přístup může někdy zanedbávat, jak jsou tyto

---

<sup>95</sup> Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. New York: Routledge, 2000, str. 35.



zvuky integrovány do širšího ekosystému a jak spolu interagují, což je aspekt, na který upozorňují Carlson a Berleant.

Aplikace krajinového modelu na Schaferův koncept zvukové krajiny odhaluje, že pro plné pochopení a ocenění přírody je zásadní vnímat zvuky i vizuální prvky v jejich přirozeném kontextu a vzájemné propojenosti. Pouze tímto komplexním přístupem lze dosáhnout hlubokého porozumění estetických a ekologických hodnot přírodního prostředí.

## ZÁVĚR

Tato diplomová práce se zaměřila na pojem zvukové krajiny v kontextu environmentální estetiky. Byly analyzovány hlavní koncepty a přístupy ke zvukovým krajinám, přičemž zvláštní pozornost byla věnována představení pojmu zvukové krajiny R. Murraye Schafera. Práce se v první části věnovala primárně prezentaci pojmu zvukové krajiny a také poukázala na jeho genezi. Představila možnosti, které tento pojem nabízí pro zkoumání estetické zkušenosti prostředí, a zároveň poskytla jeho kritickou revizi. Rozpoznala také určité estetické motivy, kterým se Schafer ve své studii věnoval. Ukázala, že Schaferova teorie je zásadní pro pochopení zvukových krajin jako klíčového prvku environmentální estetiky. Schafer zdůrazňuje význam zvuků v našem každodenním životě a jejich vliv na naši percepci a estetické hodnocení prostředí. Kritizuje tradiční estetiku, která se zaměřuje pouze na vizuální aspekty, a vyzývá k větší pozornosti zvukovým aspektům prostředí. Schaferova kritika vizuální dominance v tradiční estetice podtrhuje potřebu komplexního přístupu k vnímání krajiny, který zahrnuje sluchové vjemy jako nedílnou součást estetické zkušenosti.

Nicméně, Schaferův přístup má také své nedostatky, na které bylo s pomocí představitelů environmentální estetiky poukázáno. Jeho metoda měření estetických reakcí na zvuky – požádat lidi, aby uvedli své nejoblíbenější a nejméně oblíbené zvuky – je příliš zjednodušující a nedostatečně reflektuje komplexnost zvukových zážitků. Schafer neukazuje dostatečně hluboké pochopení významu a kontextu zvuků, což je klíčové pro plné pochopení jejich estetické hodnoty. Navíc jeho přístup nedostatečně rozlišuje mezi uměleckými a přírodními zvuky, což může vést k podceňování specifických hodnot a přínosů obou těchto oblastí.

S využitím studií Carlsona a Berleanta text efektivně rozšiřuje a prohlubuje Schaferovy myšlenky. Carlson zdůrazňuje význam poznání a vědomého vnímání při hodnocení estetických kvalit prostředí. Berleant zase podporuje dynamickou interakci s prostředím a zdůrazňuje význam multisenzorického vnímání. Oba upozorňují na nutnost zohlednit komplexitu a interakci zvuků v jejich přirozeném prostředí, aby se předešlo jejich izolaci na jednotlivé objekty bez kontextu.

V závěrečné části práce aplikuje kritiku krajinového modelu na Schaferův koncept zvukové krajiny. Stejně jako krajinový model redukuje přírodu na vizuální scény, Schaferův pojem zvukové krajiny by mohl být kritizován za redukci a izolaci zvuků.

Celkově práce dospěla k závěru, že pro plné pochopení a hodnocení zvukových krajin je nutné integrovat vědecké znalosti, podporovat aktivní a participativní interakci se zvuky prostředí a zohlednit jejich komplexitu a kontext. Kritické zhodnocení Schaferova přístupu a jeho rozšíření prostřednictvím teorií Carlsona a Berleanta poskytuje hlubší a bohatší rámec pro studium zvukových krajin v kontextu environmentální estetiky. Práce argumentuje pro revizi a rozšíření smyslových priorit tak, aby reflektovaly rovnocenné postavení sluchových a vizuálních zkušeností ve vnímání a hodnocení prostředí. Tento přístup umožňuje bohatší a hlubší estetické zážitky, které nás aktivně zapojují do interakce s okolním prostředím. Tím přispívá k lepšímu porozumění a ocenění zvukových krajin jako zásadního prvku naší environmentální zkušenosti.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Axelsson, Östen: *Soundscape revisited*. Journal of Urban Design 25 (2020), č. 5, str. 551–555.

Berleant, Arnold: *Aesthetic and Environment: Variations on theme*. Burlington: Ashgate, 2005.

Budd, Malcolm: *The Aesthetic Appreciation of Nature*. New York: Oxford University Press, 2002.

Carlson, Allen: *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. New York: Routledge, 2000.

Remarque, Erich Maria: *All Quiet on the Western Front*. Boston: Little, Brown & Co., 1929.

Schafer, R. Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1994.

Sepänmaa, Yrjö: *Multisensoriness and the City*. In: Berleant, Arnold – Carlson Allen (eds.): *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, str. 92–99.

Southworth, Michael: *The Sonic Environment of Cities*. Ekistics 30 (1970), č. 178, str. 230–239.

Twain, Mark: *Life on the Mississippi*. Boston: James Osgood, 1883.

Internetové zdroje:

*Bauhaus*. Online. Dostupné z: <https://www.britannica.com/summary/Bauhaus>. [cit. 07. 06. 2024].

*Environmental Aesthetics*. Online. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics/>. [cit. 11. 05. 2024].

*R. Murray Schafer*. Online. Dostupné z: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/r-murray-schafer-emc>. [cit. 07. 06. 2024].