

Úvod do estetického ocenění přírody a krajiny v 17. století

Pracovní verze pro potřeby náhradní výuky LS 2020/text určen výhradně pro vnitřní potřebu výuky

Karel Stibral

Ve století sedmnáctém se dále rozvíjely motivy a tendence, které začaly již v renesanci. Především na výtvarném umění je patrný pokračující nárůst zájmu o přírodu, a to již evidentně se zájmem o krajinu jako celek, nikoli pouhý výčet objektů. Hlavní část této „hodiny“ proto věnujme především výtvarnému umění a krajinomalbě, jež otevírá široké pole různých typů terénů a scenérií, na které se může potom zaměřit oko obdivovatele i ve skutečnosti, byť v některých případech se značným opožděním. Krajinomalba se nyní stává svébytným žánrem, byť s nižším statutem. Stále ještě nebyla zdaleka rovnocenná historickým námětům figurálním, a to ještě v následujícím století. Pokud byl malíř krajin obecně ctěn jako Lorrain, pak proto, že jeho výtvořby byly přijímány jako historické malby.

V rámci **samostudia** (viz *dopis*) bude potřebné se podívat na různé přístupy ve třech základních a do jisté míry autonomních uměleckých přístupech ke krajině – v nizozemském a klasicizujícím (resp. v klasicizujícím baroku) –, a obecně pak na přístup umění *dynamického baroku* ke krajině. Přestože se zde dostanete opravdu k různým typům krajiny na obrazech od pastorální idyly přes přímořské podmáčené roviny až po zalesněné a horské scény, nebude to znamenat, že všechny tyto typy (zejména hory) patřily současně k preferovaným objektům při estetickém hodnocení krajiny samotné. Ačkoli amsterdamská či haarlemská měšťaná konali své procházky i do jejich malířů zobrazovaných pobřežních dun, u zobrazovaných hor tomu bylo jinak. I Umberto Eco zdůrazňuje ve svých *Dějínách krásy*, že již v 17. století byli oceňováni malíři zachycující ošklivé, nepříjemné bytosti, mrzáky či mračnou a bouřkovou oblohu, „nikdo však netvrdil, že bouře, běsnící moře, cosi beztvareho a výhružného by samo o sobě mohlo být krásné”.ⁱ Existoval dokonce jakýsi subžánr výjevů z řeznictví, z něhož asi nejznámější ukázkou může být Rembrandtův *Rozpůlený vůl* (1655),ⁱⁱ aniž by to znamenalo, že se v té době řeznictví stala centry estetického obdivu.

Přes určitou nejednoznačnost je ale možné vyslovit tezi, že těmi, kdo „objevil“ pro ostatní krásu přírody nebyli ani tak učenci, jako především umělci: krajináři a básníci. Byli jakýmsi pionýry, kteří do krajiny mířili, aby zde načerpali svoji inspiraci, a malíři zde prokazatelně trávili hodiny skicováním různých námětů.

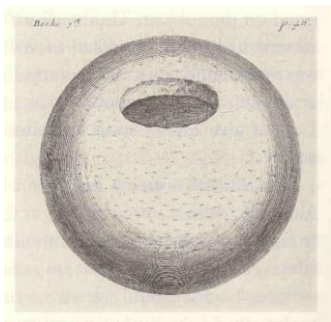
Oceňována ale byla lidmi stále krajina především užitková, vlídná, zatím vůbec ne divoké horské scenérie, které se tak často objevují na obrazech. Příroda stále byla nebezpečná a hrozivá. Za krásnou a půvabnou byla všeobecně považována krajina rovná, plochá a obdělá. Přes všechny výjimky jmenované v minulé kapitole byly vysoké hory považovány za obludné a nazývané zrudami, nádory, bradavicemi a vředy, v nejlepším přebytečnostmi. Marjorie Nicolsonová ve své pionýrské knize *Mountain Gloom, Mountain Glory* (1959) uvádí řadu příkladů takového postoje v tehdejší literatuře.ⁱⁱⁱ Zdůrazňuje ale také, že většinou tehdejší literáty – na rozdíl od

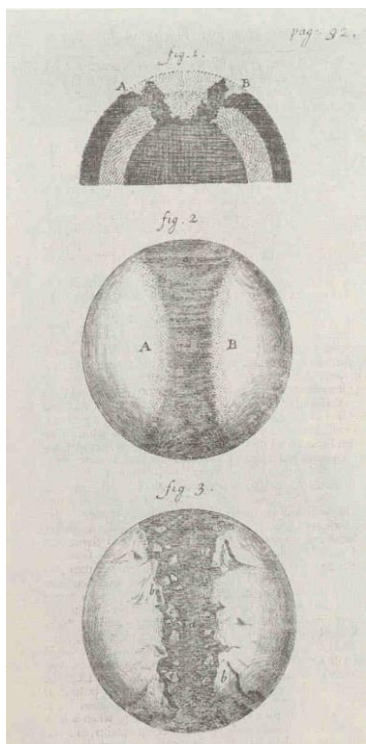
jejich následovníků v 18. století – hory jednoduše nezajímaly a nezmiňují je (básník Cotton je ovšem nazývá přímo krtinci a bradavicemi).^{iv}

Tuto lhostejnost a nezájem, v krajním případě odpor, dokládají i cestovní deníky mladých šlechticů podnikajících povinné *Grand Tour* do Itálie za vychováním a vzděláním. Například budoucí „ministerský předseda“ (nejvyšší purkrabí Českého království) habsburské monarchie českého původu Heřman Jakub Černín při popisu své cesty (1678–82) zcela příznačně pomíjí průchod Alpami a namísto krajinným scénériím svou pozornost věnuje jen městům a uměleckým dílům.^v

Odpor či nezájem o hory měl, jak jsme již viděli, hlubokou oporu v dosavadní kultuře, ať to byla antika či křesťanství, ale měl podporu i v tehdy se formující vědě. Populární kosmogonická teorie Thomase Burneta^{vi} „svatá teorie Země“ (*Telluris Theoria Sacra*), publikovaná v r. 1681, prezentovala tehdy relativně obecně sdílené přesvědčení, že Země byla před potopou hladká jako vaječná skořápka a teprve voda tento krásný povrch poškodila.^{vii} Burnet vysvětloval nepřítomnost zmínek o horách v *Genezi* právě jejich původní neexistencí. Hory podle něj vznikly až jako následek potopy, v níž popraskala doposud hladká skořápka Země (viz obrázky níže), vytvořila se propast, kterou zalilo moře, dosud lokalizované pouze v kruhovém oceánu. Tímto roztržením zemského pláště (mimořádně, teorie obsahuje poměrně moderní představy o zemském jádru, plášti atp.), se shrnuly jeho části na okrajích moře do mohutných vrstev tohoto pláště, ale již velmi neuspořádaně – vyvrásnila se původně nepřítomná horstva.

Přestože Burnet zamýšlel svoji práci především jako příspěvek k teologické debatě, měla velký vliv na vědu i estetickou teorii celého dalšího století, jako např. na Addisona i Steela (ten ho řadí dokonce významem k autorům jako Platón), Diderota, Buffona, Leibnize a ovlivňuje ještě i romantiky, jako byl Wordsworth a Coleridge.^{viii}





Thomas Burnet: *Telluris Theoria Sacra*, 1681.

U Burneta se mimo jiné už objevuje i rozlišení estetických kategorií krásna a vznešena. Však také podnět pro napsání díla byl založený na jakémsi „estetickém otřesu“, který zažil při své návštěvě Alp roku 1671. Jeho víra v proporci a symetrii kosmu padla tváří v tvář „divokým, pustým a nedomyšleným hromadám kamení“,^{ix} které nabízely všechny možné formy kromě těch pravidelných. Ve svém díle – přes zjevnou fascinaci alpskými velikány – se pak pokusil s touto nelogičností v rozumné výstavbě kosmu vyrovnat, obhájit Boha i Přírodu. A současně – jak poznamenává Nicolsonová – zachránit i své vlastní ideály. Bůh přeci nemohl stvořit svět nepravidelný, a to nejen v podobě neuspořádaných a chaotických hor, ale třeba i rozeklaných pobřeží. Takovou nepravidelností odchylující se od původního řádu a krásy je dle Burneta „sekundární dílo, i když nejlepší, jaké mohlo být uděláno ze zničených materiálů“.^x Děsivost a nevábnost Alp byla jistě podpořena zvýšeným výskytem nebezpečných živočichů, což opět potvrzovala i věda. Kapitulu o alpských dracích má ve své *Historia Naturalis helvetiae Curiosa* (1680) např. Johann Jacob Wagner, a ještě na počátku 18. století vydal významný curyšský přírodovědec a znalec Alp Johann Jacob Scheuchzer spis *Itinera per Helvetiae Alpines* (1702–1711), obsahující i typologii a řadu pozorování místních draků (viz obr. níže).^{xi} Není pak divu, že i v lidovém podání mohly být nejen hory, ale i skaliska či bažiny přímo výtvorem ďábla, jak potvrzuje např. i Eliade.^{xii} V českém kontextu vzpomeňme např. na podobný „čertovský“ původ skaliska vyčnívajícího z Máchova jezera.



J. J. Scheuzer: Draci v Alpách, *Itinera per Helvetiae alpinas regiones facta annis 1702–1702*

Nepřítomnost estetického obdivu se pochopitelně dlouho týká nejenom Alp, ale i jiných vyšších hor. Podíváme-li se na *Krásu a bohatství České země (Miscellanea historica regni Bohemiae, Liber I naturalis 1679)* Bohuslava Balbína, pak přestože u něj nalezneme odkazy na krásu českých hor^{xiii} i „divokou krásu“ údolí, skal a lesů^{xiv} a mluví o pýše na české hory, nezmíní nikdy krásu u našich největších hor, Krkonoš. Ty jsou mu zajímavé především pro jejich schopnost předvídat počasí, vzácností rostlinstva a drahých kamenů a podivuhodným Zjevením – Rýbrcoulem.^{xv} Pokud použije nějaké zmínky o estetických kvalitách v tomto pohorí, pak se to týká louky či údolí.^{xvi} Stejně tak nezmiňuje ani krásu Řípu, ani Milešovky, ani pohledů z nich.

Podobně jako hory byl líčen i les, tedy jako chmurný, strašný, opuštěný, sídlo lupičů, tlup dezertérů a zlých sil.^{xvii} Nic esteticky hodnotného, a to hluboko do 18., ba do 19. století, jak ještě uvidíme. Samozřejmě tehdy stejně jako ve středověku existovalo i jisté ocenění těchto terénů jako míst, kde žili např. svatí, poustevníci atd., míst, kde probíhal lov, hlavní kratochvíle šlechty, nešlo však ještě o estetický obdiv k divokým scenériím samotným.

To se samozřejmě netýká estetického obdivu k jiným přírodním scenériím či objektům. Právě s novou silou prožívané náboženství, ať již na straně katolické či protestantské, se svým způsobem navrácí k zdůraznění přírody i jejích krás jako něčeho, co odkazuje k Bohu. Opět zde nalezneme silné chápání viditelné přírody jako něčeho, co stvořila ruka Boží a *skrže* co či prostřednictvím čeho se může člověk povznést k vyšší realitě.

Krásy přírody pokazují pro člověka 17. století především ke kráse vyšší, která je stvořila, i když jeho představa, co je v krajině krásné a co není, se od naší samozřejmě lišila, stejně jako i způsob, jakým k této krajině přistupoval. Za opravdu pěknou byla

považována krajina pouze tehdy, když z ní zmizelo vše z již zmiňované nespoutané, nepravidelné divočiny a stala se z ní krajina plná obdělávaných polí, sadů, zahrad či vinic. Strach a odpor k této nepravidelnosti vedl k nové oblibě rovných a přímých linií, příroda již neměla růst zmateně a neuspořádaně, ale pokud možno ve formě jednoduchých geometrických tvarů, jako z vojenských příruček stavitele pevností Vaubana. Nemůžeme se tomu ale ve zničujícími válkami postiženém století vůbec divit.

Geometrizační a matematizační svět, která tak děsivě prokázala svoji účinnost právě ve válečném umění za třicetileté války, ať již šlo o pevnostní architekturu, vyrovnané regimenty vojsk, dělostřelbu či logistiku, našla své vyvrcholení ve filosofii Reného Descarta (1596–1650). Jeho dílem se dovršila, nebo spíše upevnila, již tak silná evropská tendence a tradice matematizovat svět vnímatelný smysly. Descartovo rozdělení světa na dvě oddělené oblasti, na věci vztahující se k myšlení (*res cogitans*) a vztahující se k prostoru (*res extensa*), znamenalo radikální oddělení věcí ducha od prostoru, hmoty, přírody. Zatímco o *res cogitans* matematikou vypovídat nemůžeme, o *res extensa*, tedy i viditelné přírodě, je to naopak možné v podstatě beze zbytku. Takto radikálně a úplně dosud tyto oblasti nikdo od sebe „neroztrhl“, dualismus dosud nebyl tak úplný. A přestože Descartes ve své filosofické metodické skepsi založil jedinou nezpochybnitelnou jistotu na reflexi myslícího já (tedy *res cogitans*), výsledek jeho úvah i díla vede k soustředění se na *res extensa*.



Meindert Hobbema: *Alej u Middelharnisu*, 1689. Dobová ilustrace značného vlivu člověka na krajinu již v 17. století. Vidíme tu síť pravidelných kanálů, stromy sázené do pravidelných linií a pravidelně vysoko ořezávané.

Práce našeho zaměření se pochopitelně nemůže zabývat podrobněji tímto složitým, zásadním a přitom problematickým zlomem, stojícím na počátku novověké filosofie, vědy i evropského přístupu ke světu vůbec. Zdůrazněme jen některé důležité momenty – někdy i samotným Descartem nezamýšlené, nebo nedomyšlené, které mají vztah k našemu tématu. Především jde o významný předěl ve formování novověkých přírodních věd, které mají nyní matematizaci světa jako téměř výhradní přístup ke zkoumání přírody. Od Descarta také vede stále častější vnímání světa a přírody jako obrovského mechanismu, stroje. Bůh se stává místo Tvůrce spíše mechanikem-hodinářem, který stroj sestrojil, natáhl a ten již samovolně funguje sám. Prosazení tohoto přístupu podpořily i zákony pohybu formulované Isaakem Newtonem a publikované v *Principiích* r. 1687, dávající základ klasické mechanice. Svět byl strojem ve svém celku, ale i ve svých částech, jako je stát a zároveň jednotlivé přírodní objekty. Člověk byl sice složen dle Descarta z obou *rerum*, ale zvíře již nikoli, to byl pro něj pouhý složitý stroj. Vzhledem k tomu, že všechno ve smyslově vnímatelném světě je mechanické povahy, tento pohled vedl logicky ke smazání tradiční distinkce mezi uměním, *techné*, kde působí síla zvenčí, a přírodními procesy, které se utvářejí či síla působí zevnitř.^{xviii} Obdobně pak přestalo mít smysl rozlišovat, zda experiment či pozorování provádí člověk sám prostřednictvím svých smyslů nebo přístrojů. Někteří přírodovědci se sice zdráhali ještě na začátku používat mikroskop či dalekohled, protože se obávali, že by přístroje mohly narušit přesnost poznávání,^{xix} ale ti zůstali zcela na okraji. Naše zkušenost a zkušenost získaná přístrojem byly najednou rovnocenné, ba dokonce zde byla dána přednost zkušenosti „objektivního“ přístroje. A stále tato tendence roste.

Přestože pojetí živého coby stroje vzbudilo už ve své době nesouhlasnou reakci, ukázala se tato metafora jako jedna z nejúčinnějších v novověkém myšlení a založila úspěch současné přírodní vědy. Takový geometrizovaný a zmechanizovaný svět se sice stal základem úspěchu novověké vědy, ale i značným problémem či zátěží pro naše současné myšlení a vztah k životnímu prostředí.

Spolu s touto geometrizací a strojovitostí přichází i všeobecné „umrtvování“ světa v přírodních vědách, zejména biologii. I během renesance stále přežívala představa o živosti světa, která se mimo jiné projevovala obecně sdíleným přesvědčením o samoplození, tedy vznikání některých organismů, jako červů a hmyzu, ze substrátu země, bahna či rozkládajících se organismů. Postupně se ale objevují důkazy, že tato teorie není správná. Jeden z prvních pokusů, které tuto představu začaly bořit, provedl Francesco Redi (1626–1694), který prokázal, že mouchy se nerodí z mrtvých tkání, ale vajíček, která musí naklást dospělá samička (sám ovšem ještě připouštěl samoplození z živé tkáně např. u žlabatek v hálkách „duběnkách“, z rostlinných štáv).^{xx} Postupně již Příroda nebyla schopná stvořit „život“. To vedlo k velmi silné víře v preformační teorie, kdy Bůh stvořil pouze život, a od té doby se tyto organismy v nepřerušované řadě množí na mrtvé Zemi. V ovotékách samiček (příp. spermatékách sameček) jsou ve zmenšené formě obsaženy další samičky a v nich další generace

atd., na způsob matřošek, až do doby a počtu Bohem stanoveného trvání života.* Neobyčejný rozvoj mikroskopické techniky vedl pak paradoxně i k potvrzování této teorie, kdy např. Antoni van Leeuwenhoek, který snad jako první pozoroval spermie, popisoval (a kreslil) v jejich nitru malé človičky, dokonce s jakousi čepičkou. Mikroskop ovšem vedl – a to nás pro naše téma zajímá ještě více – k objevu úžasného světa dosud okem neviditelných struktur nejen pro vědu, ale i pro naše estetické citění. Těžko se i dnes ubránit nadšení nad starými ilustracemi zobrazujícími tehdy poprvé spatřené detaily na hmyzu či rostlinách.

Bohužel bychom měli dodat, že „mechanizace“ světa spolu s obecnou krutostí doby vedla i k značně necitelnému nakládání s přírodními objekty, zejména zvířaty. Proč také ne, když jsou to stroje a „nic necítí“. Vivisekce byly naprosto běžné, vzpomeňme na až sadistickou drsnost experimentů Williama Harveyho, objevitele krevního oběhu (publ. 1618).

Je otázka, jak dalece toto „zmrtnění“ světa a jeho ovládnutí geometrií v rámci novověké vědy mělo vliv na estetický postoj k přírodě a její umělecké zobrazení. Jak poukazuje Woźniakowski, čím více se stával bezbarvým kosmos učenců, tím více se barvou zabývalo malířství i poezie. Umění (přes všechny teoretické snahy uplatnit i na něj co nejvíce různých pravidel a geometrických zákonů) jako by se snažilo kompenzovat tento umrtvující pohled přírodních věd.^{xxi} Na druhou stranu – jak na to ještě mnohokrát narazíme – to byly právě přírodní vědy, které posilovaly samo soustředění na přírodu. Prostřednictvím nových objevů otevíraly zcela nové terény a učily dívat se na přírodu jako na objekt z distance, předpoklad estetického zážitku. Environmentální esteticí Carlson s Lintottovou přímo píše o tom, že estetické ocenění přírody v Západním světě se propletlo s objektifikací přírody dosahované přírodními vědami a subjektifikací, kterou nabídlo výtvarné umění.^{xxii} Těžko ovšem posoudit míru vlivu přírodních věd, protože estetický postoj k přírodě v tomto období vyrůstal ze skutečně značně složitého komplexu vzájemných vlivů a podnětů: z proměn v náboženské oblasti, stejně jako ve filosofii, přírodních i humanitních vědách, ale také se projevují důsledky vývoje v oblasti umělecké, sociální či urbanistické (výstavba měst) a politické (třeba antagonismus Angličanů a Francouzů, stejně jako imperiální expanze). Všechny tyto oblasti mají vliv a těžko rozhodnout, co a v jakém období i na jakém území je významnější. Revoluční proměny estetického postoje k přírodě v následujícím 18. století ovšem předznamenává a předchází především vývoj ve výtvarném umění. Ten je ovšem také poměrně různorodý a při jistém zjednodušení je snad možné odlišit minimálně tři různé základní přístupy, které se objevují v poněkud jiných částech Evropy i v jiných společensko-náboženských kontextech.

* Zajímavé bylo, že tehdejší *mechanicisté* zastávali většinou toto paradigma tzv. *preformismu*, zatímco *vitalisté* (zejm. Jan B. van Helmont, 1557–1644, Ernst Stahl, 1660–1734) byli zastánci *epigenetismu*, který tvrdil, že organismus se vyvíjí (proto též *evolucionismus*) vždy znovu uvnitř organismu rodiče z nestrukturované látky. Vitalismus představoval ještě větší spektrum názorů než *mechanicismus*, protože umožňoval větší spekulaci. Obecně by se dalo říci, že odmítal redukovat živý organismus na stroj: základní síly, které na organismus působí, nejsou podle něj vnější, ale vnitřní, patří k vlastnostem živého těla. Ve svalu tedy nepracuje chemická energie, ale sval pracuje s pomocí této energie. Proto se také živá bytost utváří jinak než stroje, tvoří a utváří se zevnitř, vlastními silami.

Poznámky:

ⁱ Eco, U.: *Dějiny krásy*. Praha: Argo 2005, s. 281.

ⁱⁱ K diskusi teoretiků malebna nad tímto obrazem viz Macarthur, J.: *The Picturesque. Architecture, Disgust and other Irregularities*. London – New York: Routledge 2007, s. 85–87.

ⁱⁱⁱ Nicolson, M. H.: *Mountain Gloom, Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1959, např. s. 34–38, 60–67.

^{iv} Tamtéž, s. 67.

^v Černín, H. J., *Na cestě za Alpy a Pyreneje II. Cestovní deník H. J. Černína z let 1687–1682*. Z. Hojda – E. Chodějovská (eds.). Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2014.

^{vi} Nicolson, M. H.: *Mountain Gloom, Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1959, s. 184–270; z Nicolsonové pak čerpají údaje i další autoři, v českém překladu např. Schama, S.: *Krajina a paměť*. Praha: Argo – Dokořán 2007, s. 489–491.

^{vii} Srov. Englund, P.: *Nepokojná léta. Historie třicetileté války*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2000, s. 487, nebo tentýž autor, především o vnímání a postoji k lesu v 17. století: *Nepřemožitelný. Historie první severní války*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2003, s. 60–65.

^{viii} Nicolson, M. H.: „A Sacred Theory of the Earth“, in: *Mountain Gloom, Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1959, s. 184-224.

^{ix} Tamtéž, s. 207.

^x Tamtéž, s. 196

^{xi} Schama, S.: *Krajina a paměť*. Praha: Argo – Dokořán 2007, s. 447–448.

^{xii} Eliade, M.: *Od Zalmoxida k Čingischánovi*. Praha: Argo 1997, s. 72–89.

^{xiii} Balbín, B.: *Krásy a bohatství České země*. Praha: Panorama 1986, s. 73.

^{xiv} Tamtéž, s. 75.

^{xv} Tamtéž, s. 61.

^{xvi} Tamtéž, s. 62, 71.

^{xvii} Englund, P.: *Nepokojná léta. Historie třicetileté války*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2000, s. 488.

^{xviii} Hadot, P.: *Závoj Isidin. Esej o dějinách ideje přírody*. Praha: Vyšehrad 2010, s. 129.

^{xix} Tamtéž, s. 127.

^{xx} Jahn, I.: „Naturphilosophie und Empirie in der Frühaufklärung (17. Jh.)“, in: Jahn, I. (ed.): *Geschichte der Biologie*. Berlin: Nikol 2004, s. 227-230

^{xxi} Woźniakowski J.: *Góry niewzruszone. O różnych wyobrazeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*. Warszawa: Czytelnik 1974, s. 174.

^{xxii} Carlson, A., Lintott, S.: „Introduction. Natural Aesthetic Value and Environmentalism“, in: Carlson, A., Lintott, S. (eds.): *Nature, Aesthetics, and Environmentalism. From Beauty to Duty*. New York: Columbia University Press 2008, s. 3.