

Martin Netočný

Obraz mezi
francouzským
a anglickým
parkem

Karel Stibral. *Estetika přírody: K historii estetického ocenění krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, 536 s.

V druhé polovině roku 2019 vyšla v Česku kniha *Estetika přírody* shrnující dosavadní východiska dlouhodobého výzkumu Karla Stibrála zabývajícího se proměnami estetického ocenění krajiny v historii evropské civilizace. Tato recenzní stať reflektuje nejen původní půdorys textu, ale také se jej snaží rozšířit o nástup technických obrazů a jejich souvislost s industriálními proměnami krajiny v 19. a 20. století. Využívá k tomu především metaforu dvojího typu krajinného uspořádání a z něj plynoucí dynamiky pohybu.

Pěkně rovno, pěkně čisto

Nu, jakpak se líbilo mladému pánovi? Špatně, špatně, není-li pravda? Není divu. U nás je krajina ošklivá, samý les, samý vrch – to je v kraji českém jinaká krása! Všechno pěkně rovno. Všude pole, všude čisto.¹

Uvedené věty pronáší šumavská hajná k mladému adjunktovi na stránkách Klostermannova románu *Ze světa lesních samot*. Obdobně se v příběhu o něco dříve vyjadřuje také postava dřevaře. Karel Stibral tyto citace používá ve své knize v kapitole věnované druhé polovině 19. století, a snaží se tím doplnit pestrou mozaiku dokládající soudobý vztah obyvatel k tuzemským biotopům. Epocha, která s ohledem na pokročilou industrializaci začala zavádět lokální krajinářskou ochranu je tímto popsána dalším, vernakulárním rozměrem.

To, co se může na poli Stibralových analýz dobových filozofů a estetiků jevit jako poněkud výstřední svědectví, je však možné prizmatem dnešní doby číst v rovině předzvěsti určující krajinné transformace během uplynulých sta let. Více než pětisetstránková kniha *Estetika přírody* se však touto epochou zabývá pouze okrajově, a to i přes to, že právě v industriálním a agrárním inženýrství, rozvíjejícím se ve 20. století, je možné spatřovat vyvrcholení společenských tendencí napnutých mezi percepcí, zobrazováním, a nakonec i ovlivňováním evropského environmentu.

Proměnám estetického ocenění krajiny se autor zevrubně věnuje v úseku lemovaném antikou na straně jedné a nástupem secese na straně druhé. Epocha, kdy v kulturní krajině zavládla definitivní čistota a rovnost, o které mluví hajná v Klostermannově díle, se do podoby českého terénu vepsala

1 Karel Klostermann. *Ze světa lesních samot*, s. 29. In: Karel Stibral. *Estetika přírody: K historii estetického ocenění krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 382.



Všichni dobří rodáci, úvodní záběr filmu, celkový pohled na vesnici. Foto Národní filmový archiv.

právě až v posledních dvou staletích, kterými se Stibral zabírá pouze v rovině výhledu a využívá k tomu prostor předposlední části svého textu. Už mnohem dříve, a sice v kapitole věnované 17. století a nástupu holandského krajinářství, přináší na stůl jako by mimoděk heideggerovský pojem *Gestell*, jenž je možné chápat jako určující podstatu výrobního potenciálu pro danou civilizaci či společnost.

Pro ilustraci tohoto konceptu aplikovaného v krajině vzpomíná na svou vlastní sensorickou zkušenost Nizozemí v posledních letech. Narovnané toky potoků, rytmicky rozestá stromořadí a haly z vlnitého plechu se pro něj stávají jasným důsledkem zúčelnění, přinucení a zjednání, jakožto použitelného stavu zásob připravených pro potřeby průmyslu. Každá, dříve organická složka krajiny, se v této industriální transformaci mění na funkční součástku přesně umístěnou v mechanice obrovského stroje. Vše je přehledně uspořádáno a čeká na své využití, nebo je zkroceno do té míry, kdy výrobnímu procesu nepřekáží. Podle Stibrala je holandská krajina pouze nejilustrativnějším vzorkem tohoto jevu patrného v celé Evropě.

Přesto, že kapitola samotná není primárně vymezena analýzou současné krajině postindustriie, nýbrž deskripcí základních tvůrčích principů holandských malířů 17. století, citelně v ní vyhřezává vazba mezi estetickým oceňováním environmentu a výrobním potenciálem, v jehož intencích je přetvářena. Holanďtí mistři v duchu kalvinistické víry vyobrazovali plachetnice, větrné mlýny a přístavy jakožto vnější manifestaci samotného boha. Pro tuto skutečnost vybírali náměty s jasně patrným vkladem lidské

civilizace, které na plátně neváhali upravovat do harmoničtější podoby. Častým námětem je krajina s lehce pozměněnými, jakoby harmoničtějšími rysy. Právě jejich transformace svědčí mimo jiné o zmiňovaném vkladu reformátorského pojetí křesťanství Jana Kalvína, jenž klade důraz právě na účelnost a přehlednost okolního světa i lidského konání. V dílech Holanďanů je tak jaksi mimoděk cítit vztah mezi vývojem dobové agrikultury a kultury, který je pro Stibralovu knihu, a tedy i tento text zásadní. Jeho silnou artikulaci (nejen) v kontextu 17. století je možné najít i v téměř absolutní absenci zobrazování hor:

Za krásnou a půvabnou byla všeobecně považována krajina rovná, plochá a obdělaná. Přes všechny výjimky [...] byly vysoké hory považovány za obludné a nazývané zrůdami, nádory, bradavicemi a vředy, v nejlepším přebytečnostmi.²

Hory, které jsou v holandském reliéfu zastoupeny jen výjimečně, procházejí dlouhou historií estetického oceňování zcela nepovšimnuty a své nálepky ohyzdnosti se zbaví až ve chvíli, kdy je objeví průmyslovou revolucí posílená měšťanská vrstva s dostatkem volného času. Právě v duchu romantického turismu získají kontinentální pohoří pevné místo v zájmovém poli tehdejší civilizace. Měšťanstvo, které se v době prvního nástupu holandské krajinomalby teprve začínalo etablovat, však pozornost neupínalo primárně ke skutečné formě okolní krajiny, nýbrž ke způsobu jejího vyobrazení, postaveném na kolážovitém principu, který zahrnoval několik reálných motivů najednou.

Tato námětová juxtaopozice, obsažená například v díle Jacoba van Ruisdaela, či o něco slavnějšího Willema van de Veldeho, vypovídá právě o přítomnosti *Gestell*, které je latentní součástí vztahu mezi zobrazováním a zkulturnováním kontinentální krajiny už od dob antiky. Náměty ve skutečném reliéfu chybějící byly holandskými malíři umně kombinovány v jediném formátu tak, aby to odpovídalo sdílené představě o dokonalé krajině, která byla chápána jako odraz samotného boha. Způsob, jakým se umělecký a společenský otisk navzájem proplétaly, je jednou ze základních součástí Stibralovy syntézy. K problematice přistupuje strukturálně a využívá k tomu půdorys obecně přijímaného modelu lineárního vývoje evropské kultury. Celky vycházející z uměnovědného rámce, člení do samostatných kapitol a snaží se v nich postihnout většinu dobových faktorů, které se do zobrazování krajiny promítly. Obsáhlá studie nám však v tomto případě poslouží jako základ pro analýzu vztahu oné kolektivní představy o krásné krajině a geneze zobrazovacích principů napříč dějinami kontinentu.

Jedním z vypovídajících pojmů vzniklých v rámci mediální praxe holandského malířství 17. století je slovo *schilderachtig*, označující malebnost. Princip selektující z krajiny pouze takové fenomény, jež jsou vhodné k vyobrazení, naznačuje mnohé nejen o barokní epoše, ale vlastně o celých dějinách evropského umění, které je možné datovat od dob, kdy začala na Peloponésském poloostrově vznikat první polis. Právě ve starších epochách antického Řecka, pro které byla typická inklinace k městskému životu a nelibost k nespoutanému biotopu, se vžila obecně rozšířená představa o esteticky přitažlivém, klidném útočišti na horském úbočí. Výjev, který vycházel z reliéfu mytické Arkádie, se pak zcela logicky stal jednou z dominantních představ o ideální krajině a na svém místě se udržel až do 16. století, kdy byla tato část evropského území pod nadvládou Osmanské říše.

Locus amoenus bylo v antickém pojetí líbezným místem s dostatkem stromů vrhajících klidný stín a bublajícím vodním zdrojem. Kombinace těchto krajinných elementů však měla jeho uživatelům sloužit primárně ke kontemplativním účelům – estetická libost přicházela až sekundárně, což i v tomto případě dokládá silnou propojenost užitě složky, tedy motivace ke zbudování takového zátiší společně s jeho estetickou evaluací. Je to také první moment v textu, v němž se na pozadí vizuality objevuje právě onen zúčelňující princip, tedy *Gestell*. Útulné zátiší skýtající možnost úkrytu i odpočinku ve vyprahlém středomořském klimatu je nejen jedním z prvních projevů *Gestellu* ve Stibralově knize, ale zastupuje i jednu z prvních forem zahradní architektury, která je zde zkoumána v souvislosti s každou ze zmíněných historických epoch.

Právě tento kulturní projev se pro Stibrala stal fenoménem, na jehož proměnách může ilustrovat nejen formu soudobého pojetí malebnosti, ale také principy a kontexty chápání přírodních jsoucen. Zahrada je estetizujícím modelem krajiny a proměny její konstituce se proto autorovi stávají funkční zkratkou pro zkoumání estetického přístupu k ní ve většině vývojových stádií evropské civilizace. Staletí, kdy se zahrada ze společenského rejstříku zcela vytratila, jsou však v knize zařazena hned po období antiky a znamenají splynutí s vegetací, zvířenou i krajinným reliéfem do jediného celku. Analytický nadhled, který si nejen Řekové, ale později i Římané tolik hýčkali, je ten tam. Temné germánské lesy, které v obyvatelích Apeninského poloostrova vždy vyvolávaly opovržení především kvůli své spletnosti, spolky postupně celou jejich vyspělou civilizaci i s pokročilými estetickými poznatky o krajině.

Středověk, pro jehož definici si Stibral vypůjčuje slova ruského historika Arona Gureviče, je charakteristický právě onou neexistující distancí mezi člověkem a přírodou. Stejně tak vezmou v tomto období za své i představy o prostorovém uspořádání terénu. Lidé znají pouze fenomén místa. O systematictější zúčelňování krajiny bez možnosti její vnější analýzy, a tedy i vyčlenění autonomního lidského jsoucná z této všeobjímající

množiny, však nemůže být řeč. Jediná přípustná kolektivní představa navazuje na Platónův koncept harmonického uspořádání reality a vztahu je se k obci boží. Svět na Zemi je jejím chabým odrazem a blíží se spíše obci ďáblův. Zahrada středověku se tedy nerozprostírá v chaosu duší a hmoty dole, nýbrž leží kdesi u Boha a její pozici nezastává nic jiného nežli představa biblického Ráje.

„Možná by se dala vyslovit hypotéza, zda teprve renesanční geometrizace času a prostoru ho neučiní kontinuálním, díky čemuž pak nalezneme zvýšený zájem o pohled do dálky, z distance, do krajiny, zjednodušeně řečeno výhled,⁴³“ píše Stibral na téže dvojstránce, na níž se nachází černobílá reprodukce obrazu *Madona kancléře Rolina* od Jana Van Eycka. Právě na tomto výjevu demonstruje každý středoškolský učitel dějin výtvarného umění první náznak prostorové i vzdušné perspektivy. Kulisa antických sloupů s korintskými hlavicemi rámuje výhled na spodní terasu a charakteristicky široké koryto Rýna obklopené pahorkovitou krajinou i korunami listnatých lesů. Zmíněná citace se však váže především k prostoru současné Itálie a klade před nás jednu z nejzajímavějších tezí celé knihy.

Stibral zde na chvíli upouští od uměnovědného a estetického výkladu a přibližuje se autonomní sensorické percepci krajiny. Pomyslný trojúhelník, který se tímto rýsuje mezi poutníkem a reliéfem, jímž prochází, je zakončen nově etablovanými nástroji pro kvantifikaci časoprostoru. Člověk renesance se tedy nejen odděluje od krajiny, ale rovněž vytváří řadu nových extenzí pro její měření a následnou aplikaci zjednávacího principu. Pomůcky definující čas a prostor mu však neslouží pouze k potřebnému podrobení terénu. Do svého programu začleňují i jeho samotného. Vše se od této chvíle odehrává v předem definovaných intencích metrů a vteřin. Vynalezený princip perspektivy navíc rozloží do té doby nečitelnou krajinu na samostatné znaky a my můžeme s lehkou nadsázkou hovořit o určité *kolonizaci zobrazováním*. Tímto aktem se množina změřeného a kvantifikovaného stává součástí evropského kulturního prostoru. Do podstaty chápání takovýchto objektů se totiž přímo vpisuje jazyk přístrojů, a tedy i civilizace, která je uvedla do chodu a aplikovala na skály, lesy, step, mokřady a další krajinné útvary.

Tuto geometrizující tendenci výrazně prohloubí o necelá dvě století později barokní filozof René Descartes se svým konceptem *res cogitans*, věcí vztahujících se k myšlení, a *res extensa*, věcí spojených s okolním prostorem. V Descartově podání dochází k absolutní matematizaci okolního světa pomocí exaktních nástrojů soudobé vědy. Estetické ocenění živé i neživé přírody je přepsáno do schematické roviny, která je dále chápána jako princip božského metakódu přítomného uvnitř všech aspektů okolní reality. Pokud bychom tuto trajektorii sledovali v rámci historického

vývoje dál, narazili bychom jen dvě desítky let po Descartově smrti na osvícenecký filozofický diskurs, jehož vliv se v 19. století stane hlavním činitelem závažných technologických transformací.

V období pozdního baroka se však tyto změny postupně vepisují do učeňských představ o krajinném reliéfu i do uvažování o rostlinných a zvířecích druzích v něm. Nejsilněji se Descartovo učení promítlo do filozofie i vědy v jeho rodné Francii. Dobová aristokracie, která byla s intelektuály velmi pevně srostlá, na to přirozeně reagovala změnou vkusu, jehož přímý dopad můžeme nalézt ve vzniku takzvaného francouzského parku. Zahrada, která se ve šlechtickém pojetí značně zvětšila, tak náhle začala nabývat přesných geometrických tvarů, a to nejen v půdorysu, ale i v úpravě některých rostlin. Zeď, která prostor obklopovala, vypovídá o objektové tendenci osvícenského způsobu poznávání reality. Samotné uspořádání rostlin a stromů jako by se stalo jediným vzorkem na sklíčku mikroskopu, vynálezu, kterým pozdní baroko začalo poznávat, a tedy i kolonizovat detail.

Francouzský park zhmotňující základ Descartových mechanických principů nebyl jediným krajinným paradigmatem své doby. Severně od břehů Normandie se v kruzích anglické vyšší třídy začala rodit představa, která geometrickému konceptu světa s přesně definovatelnými principy odporovala. „Žádná věc, žádná bytost, není dokonalá sama o sobě, pouze ve vztahu k funkci a účelu ve velkém celku, bez něhož nemůže existovat“,⁴ píše v kapitole věnované britské estetice 18. století Stibral, a odkazuje tím k myšlenkám Lorda ze Shaftesbury a Edmunda Burkeho. Stále silně přítomná představa Stvořitele se tak nemusí zračit v každém detailu, nýbrž v krajinně nahlédnuté v komplexní celistvosti.

Krajina, která byla dříve přehlíženou kompozicí s předem přiřknutou rolí pozadí, se tímto dostává do centra pozornosti. Burkeho filozofování o estetických krásách přírody se také promítlo do vzniku anglického parku, který se svou konstrukcí zařazuje do protikladu parku francouzského. Je to možné vyčíst nejen z akceptování výrazových kauzalit krajiny, ale také ze všudypřítomné tendence zasazovat tento pěstěný environment do kontextu okolního reliéfu. V návaznosti na Burkeho je na tomto místě nutné připomenout také jeho rozdělení vznešenosti a krásy, přičemž první z výrazů je možné přiřknout parku francouzskému, zatímco druhý naplňuje s preromantickou tendencí anglické pojetí šlechtické krajiny.

Dostáváme se tím k základu obou myšlenkových vzorců vetknutých do dvou typů estetického ocenění krajiny, které se od počátku 18. století rozcházejí. Zatímco jmenovatelem vznešenosti klasicismu je statika,

v případě romantických tendencí lze hovořit o dynamice. Oba zmiňované charaktery jsou však primárně definovány v rovině pohybu. Uvažujeme-li tedy o statice, máme spíše na mysli kontrolovaný pohyb. Dynamika pak není zaměnitelná s chaotickým hemžením, nýbrž pouze připravuje pole svobodného pohybu skýtající předem promyšlené výjevy, jako je tomu v anglickém typu parku.

Performance (před) kamerou

I přes to, že se Stibral ve své knize věnuje i v dalších kapitolách parkům s patřičnou důsledností, a sleduje tím především vztah dobových estetických představ o krajině k jejich přímé aplikaci, upustíme v této části od původní konstrukce textu a využijeme předchozí poznatky o kulturním fenoménu zahrad k myšlenkové elipse, která se zmiňovanou statiku a dynamiku pokusí převést na pole filmu, tedy zobrazovacího principu, jenž je v *Estetice přírody* zmíněn jen okrajově v rámci poslední kapitoly. Je to škoda, neboť to, co je v textu opakovaně popisováno především na příkladech mediální transformace malby, v sobě nese předzvěst určující podstatu technických obrazů. Konstatování, že fotografie měla svým opticko-chemickým založením vliv na etablování malířského realismu, či impresionismu, jímž Stibral v závěru svého textu tuto skutečnost reflektuje, není uspokojivé, stejně jako letmá připomínka, že se krajina během 20. století stává mizanscénou narativní i námětem dokumentární kinematografie.

Následující odstavce budou proto věnovány hlubší analýze dvou filmových počinů vzniklých v 60. a 70. letech v Československu. Oba osobitým způsobem reflektují situaci tuzemské krajiny v období pokročilé kolektivizace zemědělství prováděné v duchu vědeckého komunismu, a tedy i dialektického materialismu přímo vyplývajícího z principů osvícenecké logiky. Jeden ze snímků je zvolen jakožto reprezentant narativního filmu, zatímco druhý vyplývá z filmové konstrukce, která s časoprostorem experimentuje, i z tehdejšího uměleckého diskurzu. Recenzovaná kniha nám poslouží jako zdroj kontextu dobové estetiky a filozofie posledních dvou staletí a připomenutí, že pohyblivý obraz zde analyzujeme na pozadí evropské krajiny.

Odklon od obecného a přesně strukturovaného pojetí evropských dějin umění i filozofie činíme jako pokus, který Stibralovu knihu doplní o appendix zaměřený na technické obrazy. Tuto část textu však nepředkládáme s čistě formálním záměrem, v rámci nějž bychom protáhli trajektorii vývoje zobrazování směrem k současnosti. Volbou dvou tuzemských filmových počinů z druhé poloviny 20. století se na poli vlivného média pokusíme postihnout oboustranné propojení jeho konstrukce, užitých rétorických prostředků a totalitní správy věcí veřejných, která československé kulturní prostředí i stav krajiny v 60. a 70. letech utvářela.

Pro konkrétní fokus směrem ke specifickým projevům dobové filmové produkce i křehkým vztahům mezi lokální společností a environmentem jsme se rozhodli mimo jiné proto, abychom aspoň takto reagovali na strukturu Stibralova textu, který je ve svém širokém rozkročení i obecnosti pevně spjat s institucionálně definovanými evropskými dějinami a lokální epizody vývoje příliš nezohledňuje, či se jim z podstaty svého záběru přímo vyhýbá. Československo i jeho specifickou vývojovou etapu jsme vybrali nejen proto, že v *Estetice přírody* téměř chybí, ale také kvůli dění na poli zemědělské kolektivizace, která v tuzemské krajině proběhla v nejrozsáhlejším měřítku ze všech zemí bývalého Východního bloku a stala se výrazným společenským, a nakonec i kulturním fenoménem. Pokusíme se tak ukázat, že vztah krajiny, její formy i prostředků, kterými je zobrazována, může mít zásadní výpovědní hodnotu i v měřítku menšího, nepříliš vlivného státu Evropy ve vývojovém období pozdní industrializace.

O tom, jak mocně se kolektivizace a její praktické krajinné důsledky propsaly do kulturního diskurzu 60. let, svědčí mimo ostatní realizované kinematografické i literární počiny, také snímek režiséra Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci*.⁵ Pro naši analýzu jsme jej, kromě námětové roviny, vybrali také jako vhodného reprezentanta dobového filmového průmyslu. Ačkoli jde o všeobecně známý fakt, je i na tomto místě nutné připomenout konstituci státního hospodářství Československa, které řídilo vznik filmu stejným plánovacím rámcem jako osévání a sklizeň polí prováděnou v intencích Jednotných zemědělských družstev. Druhým ze snímků, kterým se budeme zabývat, je o více než dekádu mladší *Rokle*⁶ vizuálního umělce Miloše Šejna. K volbě tohoto experimentálního filmu jsme nepřistoupili pouze s ohledem na zmíněnou odlišnou konstrukci časoprostoru, která je indexikálně spjata s lokalitou svého vzniku, ale také díky minimální provázanosti s průmyslovou a ekonomickou strukturou tehdejšího normalizačního státu, která plynule navázala na principy správy kulturní krajiny nastavené v 50. a 60. letech. Jak si však ukážeme posléze, tento typ tvorby, v jehož metakódu můžeme najít romantické pojetí nezávislosti, se ustáleným společenským strukturám nevyhýbá pouze v rovně faktických podmínkách svého vzniku, ale také ve škále používání kamery, vizuality i přístupu k samotnému autorovi a divákovi.

Abychom mohli přistoupit ke kinematografii 20. století, musíme se na okamžik zastavit v jednom z typických evropských velkoměst, které vybíráme záměrně jako vrcholného reprezentanta uspořádání hmoty a prostoru pod absolutní kontrolou civilizace – v Paříži. Nahlédneme ji v době, kdy byla průmyslová revoluce v plném proudu, a na jejím příkladě se tak alespoň v základních obrysech pokusíme popsat, kterak

5 *Všichni dobří rodáci* [film]. Režie: Vojtěch Jasný. Československo, Filmové studio Barrandov, 1968.

6 *Rokle* [film]. Režie: Miloš Šejna. Československo, 1979.

nové vynálezy i uspořádání společnosti proměnily tehdejší chápání časoprostoru. Jedním z hlavních fenoménů doby byla již zmiňovaná turistika, která své primární pole působnosti zasela v období počínajícího romantismu mezi anglickým měšťanstvem. O několik desítek let později zažila největší rozkvět přímo na evropské pevnině. Stíbral v této souvislosti upozorňuje na nově vznikající cestovní kanceláře či etablování cestopisného žánru. Obě tyto skutečnosti je možné chápat jako první pokusy vyšší střední třídy pohodlně uchopit dosud nejistý terén hor. Cestopisy měly naopak ve vši komfortnosti zprostředkovávat právě ta místa, k jejichž návštěvě by musel měšťan výrazně překročit hranice svého dosavadního životního působení.

Vzdálené krajiny ledovců, tropických zemí, či pohledy z ptačí perspektivy však byly společně s nástupem průmyslové revoluce stále dostupnější také fyzicky. Při hlubším zamyšlení je i zde možné nalézt latentní tenzi mezi svobodným pohybem vzývaného romantického poutníka a všeobecně narůstající zálibou v turismu, která vlastní rozpínavostí těžila z jeho nespoutaného potenciálu a svazovala jej do kontrolovatelných intencí nejen stránkami cestopisů a zájezdy v režii cestovních kanceláří, ale především samotnými dopravními prostředky, tedy vlaky, balóny, vzducholoděmi a v neposlední řadě i spalovacími motory. Nárůst volného času i nových vynálezů s sebou do společnosti vnesl i staronový způsob kontroly velmi podobný geometrickým obrazcům vepsaným do půdorysu francouzského parku.

Roku 1852 usedl po bouřlivém revolučním období na trůn Napoleon III. O rok později byla na popud nového vladaře započata asanace Paříže. Nekontrolovatelná a spletitá zákoutí velkoměsta, v nichž se během uplynulých dekád rodila jedna vzpoura za druhou, měla být stejně jako keře a rostliny ve šlechtické zahradě Versailles podrobena zpřehledňujícímu, a tedy i zúčelňujícímu rámci. Široké bulváry, kruhové objezdy a pravouhlá síť ulic byly výsledky prvního z urbánních experimentů svého druhu a výrazně ovlivnily rámeček veřejného života všech Pařížanů.⁷

Ucelený pohled na nově vznikající urbanistickou mozaiku animující životy svých spoluobčanů měl jako jeden z mála z koše svého balónu Félix Tournachon, pracující jako fotograf pod pseudonymem Nadar. Jeho společenský kredit i podnikatelský úspěch mu v druhé polovině 19. století umožnily investovat do vzduchoplavby. Jako jeden z prvních tak brázdil nebe nad asanovaným centrem Paříže a z profesní danosti se jej také

7 Nová podoba velkoměsta vygenerovala další typ společenské figury. Flâneur nebyl ničím jiným než novým vzorem městského romantika. Jeho polem působnosti byly zastřešené obchodní pasáže s velkými skleněnými výlohami a dostatkem okolního děje. Tento nový městský poutník byl hybridní kombinací romantických tendencí a postupně rostoucího pohodlí městského života. Flâneur viděl díky své marnivosti to, co další spoluobčané žijící v rytmu industrializace vidět nemohli, a dokázal tak oddělit pozorovací činnost od okázalosti trávení volného času.

rozhodl zachytit na fotografickou desku. K tomu, aby do mokrého kolodia vepsal výjev, který městští architekti viděli pouze v simulaci urbanistického plánu, však musel nejprve zúčelnit samotné řízení prostředku, kterým se na své nebeské cesty vydával:

Při svých prvních výstupech v balonu a pokusech o aerostatickou fotografii, tenkrát tak nesmírně náročných a dnes, když cesta už je umetena, pro všechny zájemce celkem jednoduchých, jsem nemohl nepodlehnout, jako každý ve vzduchu, a nakonec i na zemi, věčnému lidskému snu o řízené vzduchoplavbě.⁸

Nadar nám zde jaksi mimoděk poskytuje zásadní svědectví o propojení industriálních způsobů pohybu i nových rámců pohledu, které díky nim vstoupily do obecného společenského povědomí. Sjednocení časoprostoru bylo jednou ze základních podmínek nově nastupujícího globalizovaného světa. V tomto kročení přírodních živlů, z nichž vzduch byl společně s hlubinami oceánu podmaněn nejpozději, však sehrála svou roli také pozdně romantická tendence. Ta z oborových pionýrů, jakým byl i slavný pařížský fotograf, činila svého druhu hrdiny moderní doby.

Nadar potřeboval pohyb balónu nad francouzskou metropolí dostat pod vlastní kontrolu nejen z důvodů dopravní bezpečnosti, ale také z čistě pragmatických pohnutek vycházejících z podstaty fotografického obrazu. Zastavení proutěného koše ve výšce několika stovek metrů bylo totiž nutné k nerušenému průběhu několikaminutové expozice, kterou tehdejší kolodiové desky potřebovaly. Těkavost lidského oka, jehož pohled navíc pravděpodobně zastíraly slzy vyvolané silným větrem, tak navždy polapila a uklidnila fotografická emulze. Nadarův letecký snímek Paříže se stal jedním z prvních analytických pohledů na asanovanou síť města, v jehož křivolakých uličkách se ještě o několik desítek let dříve rodilo jedno společenské vzednutí za druhým. *Gestell* je tak zpětně možné nalézt nejen v samotné podstatě slavného snímku, ale také v tom, co zobrazuje.

Nové pohledové perspektivy nabízel v druhé polovině 19. století také dopravní prostředek, jehož technologická podstata byla již znatelně ukotvenější, a tedy dostupnější mnohem většímu spektru tehdejších Evropanů. Řeč je samozřejmě o parním stroji a železnici, která svou konstrukční podstatu vepsala do nově nastupujícího média pohyblivého obrazu – do filmu. Na rozdíl od Nadarových experimentů s aerostatickou fotografií byl princip kolejí do filmového řemesla převzat zcela záměrně a s očekáváním jasného dopadu. Svou kontrolovanou dynamikou měl obohatit výrazový rejstřík kinematografie, a zprostředkovat tak divákovi přesně definovaný pohyb napříč scénou.

Stejně jako v železnici samotné je hluboko v jeho podstatě vepsán *Gestell*. Vše, co se před námi na plátně odehrává, je ovládáno striktně definovaným principem skriptu, který z mediálního hlediska vytěžuje zobrazovanou skutečnost. Nejde tedy pouze o vystupování herců a podobu prostředí, ve kterém se ocitají, nýbrž také o způsob samotné filmové řeči. Nicholas Mirzoeff o počátečních scénách slavného filmu Alfreda Hitchcocka *Cizinci ve vlaku* (1951) píše:

Kamera přebírá pohled vlaku a koleje vyplní celý prostor obrazovky. V daném okamžiku se vlak chová jako kamerový vozík, čímž se z „Já jsem kamera“ také stává „Já jsem vlak“. Vlak představuje uzavřený svět nucený jet po zajetých kolejích.⁹

Kontrolovaným pohybem pomalé filmové jízdy snímá kamera také Waldemara Matušku a Marii Málkovou tančící v doprovodu dechovky při venkovské slavnosti ve filmu *Všichni dobří rodáci*. Druhý největší sedlák v okolí jménem Zášinek se v závěru svého zhýralého života několikrát dostává do zdánlivé přítomnosti manželky, která se stejně jako miliony dalších nikdy nevrátila z železničních transportů do koncentračního tábora. Matuška a Málková tančí pomalý halucinační ploužák, zatímco je kamera Jaroslava Kučery sleduje v souvislém, předem promyšleném pohybu zleva doprava. Jde o jednu z mála filmových jízd v celém snímku a režisér Jasný na ni v monumentálním rytmu scény dává patřičný důraz.

Hudba orchestru doznívá a Zášinek s manželkou odchází ve večerním světle stezkou mezi kopřivami a vysokými stromy směrem k rozoraným kopcům za vesnicí Bystré na Vysočině. Právě o pole, úhory, a především meze jde ve filmu nejvíce. Jejich kolektivizace a následná snaha jednotných družstev o aplikaci sovětského modelu zemědělství začala s postupující pátou dekádou minulého století měnit charakter české krajiny. Zášinek, který ve skladbě vesničanů představuje to, co Stibralem interpretovaný Friedrich Schiller označuje za krásné jsoucnou určující pravidla samo sobě,¹⁰ si je vědom vlastní nepatřičnosti v epoše, jejíž vnitřní filozofický rámec je podoben determinovanosti jedoucího vlaku.

Brzy po tom, co opakovaně spatří svou dávno zesnulou manželku, jej na dvoře vlastního statku zabije býk. Kučera propůjčuje aspoň této scéně háv imprese a společně s Jasným jí tak užitým jazykem vyjímá ze zbytku filmu. Kontrolovaná jízda, optické efekty či delší čas kamerové závěrky jsou vizuální prostředky, které činí obě scény nejen autonomními, ale jsou také dobrými ukázkami vztahu užitého prizmatu a obsahu vysílaného směrem k divákovi. Znatelně odlišná estetická rovina má z hlediska

9 Nicholas Mirzoeff. *Jak vidět svět*. Přeložili Andrea Průchová Hrušková a Jan J. Škrob. Praha: Artmap, 2018, s. 141.

10 K. Stibral. *Estetika přírody: K historii estetického ocenění krajiny*, s. 292.



Všichni dobří rodáci, Zášinek zpívá a tančí u stohu. Foto Národní filmový archiv.

celkové rétoriky stejně utilitární poslání, jako přesně definovaná konstrukce francouzské šlechtické zahrady. Zvolené estetické prostředky určují rámec vyznění obsahu a naopak.

Čas *Všech dobrých rodáků* není definován jen stopatnáctiminutovou stopáží, ale také cyklickou repeticí ročních období a krajinných proměn, jež jsou pro hospodářského sedláka určující. Jaro 1945, předjaří 1948, červen 1949, červenec 1951, podzim 1951 a tak dál. Dobrá přátelství jsou mezitím rozbíjena klínem totalitní moci. Postavy umírají, stíhají je životní neštěstí spojená s dopady kolektivizace, nebo jsou rovnou odklizeny ze scény podobně jako Zášinek. Alegorické výjevy zlatého obilí, rudých jeřabin, bezbarvých zasněžených polí či zářivého listí v šedivém lese diváka upomínají, že film není jen o situačních dějstvích mezilidských vztahů, ale, a především o kulturní krajině. Na plátně se však nikdy neobjeví jinak než jako kulisa či výplň zmiňovaných intermezz.

Vesnický terén je zatím během let, na jejichž půdorysu se děj rozpíná, proměňován podle sovětského vzoru. Meze jsou rozorávány, půda je systematicky meliorována a osazována obilím, ale také kukuřicí v nově vzniklých velkých lánech. Z české a moravské krajiny se již na konci 50. let stává obrovská zemědělská továrna masivně hnojená pesticidy. V roce 1969, kdy měl snímek premiéru, byla již tuzemská pole zcela nepodobná těm, která sedlák František oral v poválečných letech. Svým dodnes patrným geometrickým vzorem vrací naši mysl opětovně právě k představě přesně zastrížených živých plotů a sítě chodníků sypaných bílým pískem.

Přestože je hlavní postava *Všech dobrých rodáků* předem definovanou loutkou v soukolí filmového dramatu, je s ohledem na jeho charakter možné mluvit o romantickém typu hrdiny. Zatímco všichni ostatní sedláci v Bystrém podléhají tlaku na nový způsob správy půdy, František odolává. Hrdě se staví Machenschaftu¹¹ vládnoucí ideologie a bez rozmyslu odmítá cestu, kterou mu předurčuje. Nutno podotknout, že díky tomu skončí na pár let za mřížemi, odkud se vrací prosincovou vánicí jako skutečný postromantický poutník.

Co však mohou staré pořádky znamenat v případě, kdy i zmiňovaná šumavská hajná touží v druhé polovině 19. století po rovné, čisté krajině? Rozdíl mezi zemědělsky zúčelněnými segmenty přírody, jež se v rytmu pětiletých plánů snaží chrlít jeden balík obilí za druhým, stejně překotně, jako funguje expoziční mechanismus filmové kamery, a uvědomělým sedlákem Františkem spočívá právě ve fenomenologické touze po svobodě vlastního ducha i nezatíženého bytí všech jsoucen v jeho hospodářství. Bylo by naivní tvrdit, že se *Gestell* v klasickém způsobu hospodaření neprojevuje. Dobrého sedláka z období před industrializací zemědělství definuje právě harmonie vepsaná do podstaty celku, o níž na příkladě ostrovní krajiny 18. století uvažuje Burke, zatímco modernistický *Gestell* vepsaný v každém prvku skladby je naopak typický pro francouzský park.

Anglická zahradní architektura činí krajinu v kulturním slova smyslu účelnější, ovšem vpis lidské ruky zde do jisté míry maskuje sám sebe. Organismům zařazeným v této prostorové skladbě je poskytnut potenciál nutný ke svobodě. Přesto je koncept takového uspořádání slučitelný se čtyřdimenzionálním modelem, a tedy i vizuálním dílem, které je dle potřeby upravováno k divácké libosti. „Úloha malíře nespočívá ve věrném znázornění vzduchu, vody, skal a stromů. Má vyjadřovat odraz své duše, svých citů“¹², cituje Stibral na stránkách kapitoly věnované romantismu Caspara Davida Friedricha a následně upozorňuje na kolážovitou skladbu romantické iluzivní krajiny. Jako ilustrativní příklad používá ikonický obraz *Poutník nad mořem Mlhy*, kde se v jednom formátu setkávají typické Labské pískovce s horou Milešovka, kterou je na mapě možné nalézt o značný kus jižněji.

Deset let po premiéře a následném stažení filmu *Všichni dobří rodáci* se Miloš Šejn vydává se svou Super 8 kamerou do Prachovských skal. Není to poprvé ani naposledy. Už dva roky před tím realizoval ve stejné oblasti film *Javorovým dolem*.¹³ Tentokrát má však v plánu dojít do jedné

11 Je-li *Gestell* zúčelnujícím principem pro maximální sjednocení a využití uloženého potenciálu, pak pojem *Machenschaft*, jehož autorem je rovněž Martin Heidegger, opisuje celkovou mocenskou podstatu, jejíž ideologickému rámci jsou jednotlivá jsoucná a fenomény podrobovány.

12 K. Stibral. *Estetika přírody: K historii estetického ocenění krajiny*, s. 327.

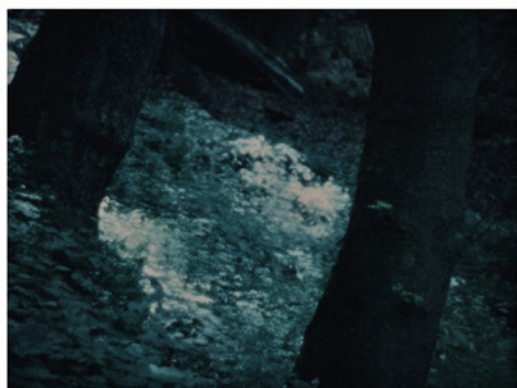
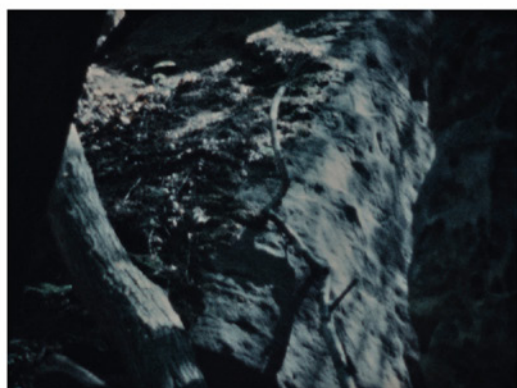
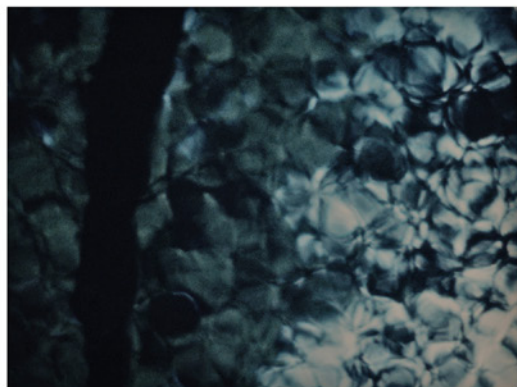
13 *Javorovým dolem* [film]. Režie: Miloš Šejn. Československo, 1977.

z místních skalnatých roklí, počkat na příhodný čas a vytáhnout aparát se založenou surovinou. Stejně, jako se v rámci Burkeho myšlení dostává krajina z pozice pozadí, nebo chceme-li mizanscény, do středu pozornosti, vytahuje ji do popředí i Šejn. Činí tak bez předem připraveného programu, čistě v zájmu vnitřní kontemplace a experimentálního výzkumu. Scénář neexistuje. Jde o jednu živou bytost na dně rokle, jednu filmovou kameru a proměny časoprostoru.

Navíc tak činí v krajině, která se směrem k severní hranici s Polskem začíná povážlivě zvedat a o několik desítek kilometrů dál plynule přechází v mohutný masiv Jizerských hor a Krkonoš. Jižněji, v okolí Jičina, se dodnes rozprostírají rozsáhlé pláně polí bez remízků. Podobná konstituce terénu pokračuje dál až k Poděbradům a Nymburku, kde se nížinný reliéf plynule pojí s Polabím. Šejn se však se svou kamerou vydal na konci 70. let do skal, tedy do prostoru, který mohl agrárně-industriální transformaci podlehnout jen stěží. Jeho film zde proto analyzujeme nejen jako výrazově odlišný příklad filmového výrazu, nýbrž také jako tvar, který nepodléhá kulturně modifikovanému typu environmentu, a tedy i prostoru, který ovlivňuje možnosti samotné režie.

Levná filmová surovina a nedostupnost jejího kvalitního zpracování na území tehdejšího Východního bloku abstrahují ze zachycené hry světla a stínů magický spektakl pískovcové hmoty. Dvacáté století je ve třech čtvrtinách a postromantický poutník Šejn tvoří index letních chvil strávených v chladném stínu monumentálních útvarů kdysi nazývaných bradavicemi či zemskými nádory. Mechanismus závěrky se na jeho povel spouští a zastavuje. V trojí vrstvě barevné filmové suroviny zůstává vepsán záznam prožitků jednoho pozdního odpoledne. Kamera představuje francouzský park, Šejnova mysl se však pohybuje v intencích parku anglického a kontrolovaný pohyb aparátu nebere ani na okamžik v úvahu. Jeho mačkání spouště je totiž zcela oproštěno od mechanismu závěrky i drapáků posouvajících surovinu. Tyto úkony jsou delegovány na samotný přístroj. Mozek se na přesně definované intence vynálezu zcela spoléhá. Tento kauzální automatismus mu dovoluje čas, který uplynul od konce 19. století a zrození filmového média.

Výsledkem je kompaktní obrazová koláž, v jejímž rámci do sebe jednotlivé záběry nezapadají jako skládačka, avšak celek působí navýsost propojeně. Harmonická množina záběrů totiž mnohem více vypovídá o aktuálním rozpoložení autora, než aby naplňovala definici jasně a předem vytříbené výpovědi, jako je tomu u narativní kinematografie. Obrazy zařazené ve filmové stopáži nezískaly své místo dodatečným stříhem, který by je zpětně zúčelnil a přiřadil jim jasnou roli uvnitř většího celku ovládaného Machenschaftem scénáře, nýbrž nahodilostí, se kterou autor před více než čtyřiceti lety pouštěl a zastavoval závěrku svého filmového přístroje.



Miloš Šejn. *Rokle*.
Foto Národní filmový archiv.

Teoretik a pedagog Martin Blažiček se Šejnově filmovému dílu 70. a 80. let věnuje v rámci své analýzy v časopise *Kino-Ikon* z roku 2019.¹⁴ Mimo jiné zde upozorňuje na výrazovou lehkost, s níž se Šejnovi podařilo přejít od filmové suroviny k VHS technologii a následně i k digitální obrazové manipulaci, aniž by opustil environmentální téma. Pro jeho práce je přirozené obrazové vrstvení, přítomné i ve filmu z roku 1979. Právě díky němu se v jeho stopáži objevuje minimalistický akcent děje v podobě výstupu a sestupu terénem skalnaté strže. To, co k narativu odkazuje, však není manifestováno performancí před kamerou, nýbrž performancí prováděnou kamerou. Šejnovy svobodné přesuny v rámci portrétované lokality, které jsou svým charakterem zcela odlišné od jízdy filmového vozíku, připomínají terénní i duševní výzkum a v jejich metakódu je vepsána spíše otázka nežli konstatování charakteristické pro scénář klasického celovečerního filmu, jakým jsou například *Všichni dobří rodáci*.

Rokle je tedy specificky vrstvené filmové pásmo bez postprodukčního střihu. Vše, co dnes můžeme na digitalizované kopii vidět, je indexem skutečného konání, které se kdysi dávno odehrálo ve skalách poblíž Jičina. Jednotlivé záběry jakoby připomínají výhledy anglického parku, a celek je tak prodchnut organickou harmonií. Stejně jako u předindustriálního krajinného hospodaření, je zde nutné zohlednit zúčelňující pohyb prstů uvádějících do chodu záznamový mechanismus kamery. Těmito záběry k nám z plátna jasně promlouvá filmař: „Zde je výjev, já se s ním ztotožňuji a zařazuji jej na filmový pás vedle ostatních.“ Zbytek je však ponechán více či méně náhodnému uspořádání a Šejnově jemnocitu, který tím divákovi nabízí trochu prožitě přírodní intimity.

Když jsem o něco výše citoval Caspara Davida Friedricha, a poukazoval tím na základní principy romantické krajinomalby, činil jsem tak s vědomím tvůrčího přístupu, který dal vzniknout svébytné kompozici *Rokle*. I zde je totiž možné nalézt jasnou spojnicí odkazující k otisku duše a citů umělce, jenž do přírodní scenérie přichází s úmyslem jejího obrazového záznamu. Jde o určitý typ vnitřní rozpravy s přírodou. Otázkou však zůstává, kde se v tomto případě nachází divák. Je vůbec výpověď určena jemu? Určitě ano, avšak nedává tolik na odiv svou spektakulární podstatu. Zmiňované časoprostorové montáže, kterou je možné najít v pocitové skladbě Šejnova filmu i v imaginárních přesunech kopců na Friedrichových obrazech, by však neměla být přičítána primárně estetizující tendence, jakou je možné nalézt třeba na barokních plátnech holandských mistrů.

Labské pískovce i skály Českého ráje jsou zde s ohledem na realitu manipulovány proto, aby se přiblížily kýženému vnitřnímu rozpoložení.

14 Martin Blažiček. Výtvarník jako filmař. Krajinné filmy Miloše Šejna z let 1977–1985. *Kino-Ikon*, 2019, č. 2, s. 31–48.

Mluvíme zde tedy o zúčelnění plynoucím z tendence simulovat určitý typ senzorkého prožitku, nikoliv o jasně definovaném konceptu, který bychom mohli najít jak u narativního filmu, tak u skladby francouzského parku. Z této skutečnosti nakonec plyne také další z rozdílů mezi zmiňovanými mediálními přístupy. *Všichni dobří rodáci* jsou kompaktním celkem se silnou a jasně zacílenou výpovědí, která i přes to, že jde o mohutnou stříhovou kompozici, tvoří spíše jediný inkluzivní obraz českého venkova 40. a 50. let. Jde o koherentní celek odkazující mnohem více k ději samotnému nežli k užitému médiu. Diváka vtahuje pomalým řízeným pohybem do svého středu. Šejnův film je naopak exhibicí média, stojí na dynamice zobrazovacích prostředků a dává na odiv četnost a autonomii jednotlivých záběrů. I v této rovině je zřetelně patrná podstata klasicistního a romantického pohybu z počátku kapitoly.

Zkusme to bez rámu

Jak už jsem naznačil, snaha o vtažení diváka do předkládaného strukturovaného děje je příkladem výpravného filmu a činí z něj typickou modernistickou entitu, v níž je každá část v descartovském slova smyslu zkonstruovaná k vyznění celku. Miloš Šejn i další autoři pohybující se od 70. let na poli videoartu, nechávají médiem autonomně promlouvat vnitřní esenci zobrazovaného i zobrazujícího, a vyzdvihují tak svébytný charakter obou entit. Tyto dva příklady zde stavím do juxtapozice nejen kvůli upozornění na jejich celkovou výrazovou rozdílnost, ale také kvůli tomu, abych vytyčil spojnici mezi jejich konstrukčními principy – krajinou, již zobrazují, a způsoby pohybu v ní. Oba jsou také pozdními produkty dvou rozdílných trajektorií estetického ocenění krajiny, které se v rámci evropské kultury začaly výrazněji štěpit na počátku 17. století.

Stibral se při shrnutí myšlenkových tendencí druhé poloviny 20. století věnuje také filozofu Rolandu W. Hepburnovi a jeho konceptu „frameless“, tedy bezrámcovitosti krajiny v kontrastu s tím, jak k jejímu vyobrazení dosud přistupovala tradiční média. Na tuto myšlenku pak o několik let později navázal mimo jiné i Allen Carlson, který v duchu čerstvě etablované environmentální filozofie doslova vytyká malířství a sochařství jejich krajinný a objektový přístup. Místo něj pak do hry přivádí percepce, jež komplexně zapojuje všechny smysly, ale také definuje přírodu, která není ohraničena jako výjev. Tato změna rozšiřuje dosavadní estetické ocenění krajiny nad rovinu vizuálních vjemů.¹⁵

15 Allen Carlson. Environmental Aesthetic and the Dilemma of Aesthetic Education. *The Journal of Aesthetic Education*, 1976, č. 10, s. 69–82, cit. In: K. Stibral. *Estetika přírody: K historii estetického ocenění krajiny*, s. 422.

Představíme-li si historii evropského estetického ocenění krajiny jako svébytný terén, můžeme se pokusit definovat vztah Stibralovy knihy k němu. Sám autor v úvodu označuje svou metodu jako historickou syntézu. Současně také lingvisticky ukotvuje základní pojmy, s nimiž se v následujících kapitolách chystá operovat, jako by předem ukotvená struktura užitého jazyka měla být zárukou čehosi stabilního, co nás bude při četbě provázet. Stejným způsobem je možné také uvažovat o inklinaci ke klasickému uměnovědnému pojetí evropské malby, kterou autor ponejvíce ilustruje dobové proměny estetických diskurzů. Zmiňovaná syntéza pak vypovídá mnohé o tendenci shrnovat obsah do velkých, zúčelněných celků, v nichž plynulost děje ospravedlňuje právě ono podepření zavedenými definicemi i oborovými paradigmaty.

Nicholas Mirzoeff přirovnává mediální principy narativního filmu k výhledu z okna vlakového kupé. Zatímco se mechanismus stroje posouvá po předem vytyčené struktuře kolejí kupředu, mění se za sklem krajinná scéna. Cestující jsou obeznámeni s tím, že vlak jede po kolejích, stejně tak, jako každý divák filmu tuší, že scény, které sleduje, jsou součástí scénáře. U knihy *Estetika přírody* je to podobně. Jde o úctyhodný počín vytvářející oborovou ontologii, která v českém kontextu nemá obdoby. Čtenáři však téměř neustále tanou na mysli otázky pátrající po vhladech, nacházejících se mimo institucionálně vytyčenou trajektorii. Snad by bylo na místě vrátit se i zde k původnímu citátu šumavské hajné a použít jej jako trefnou metaforu struktury knihy: „Všechno pěkně rovno. Všude pole, všude čisto.“¹⁶

Stibralův vozík se neochvějně pohybuje terénem a poskytnutým výhledem jej jakoby rovná a čistí. Na některých místech se sice objeví letmá hypotéza hledající souvislost mezi způsobem estetického ocenění krajiny a vynálezy nových zobrazovacích principů či technologií, ta ovšem často skončí jako slepá odbočka z hlavního myšlenkového proudu. Vedle Stibralovy *Estetiky přírody* by tedy českému prostředí slušel text, který by problematiku prezentoval nikoliv jednooborově, ale pomocí mnoha autonomních a nezávislých pohledů, které můžeme najít např. v Šejnově *Roklí*. Zcela jistě zde vzniká prostor pro další velkou knihu, která by statiku, dynamiku, rámcovitost a objektovost estetického ocenění krajiny nahlédla pomocí mediálních principů posledních dvou staletí.

V *Estetice přírody* chybí hlubší analýza podmínek, které napříč staletími proměňovaly nástup i zánik jednotlivých zobrazovacích principů, ale také konstituci vztahu jedince a kontinentální krajiny. Stibral se opírá převážně o rámec etablovaného uměnovědného výkladu evropských dějin a s ním související estetiku, soudobou filozofii a literaturu. V úvodu svého textu

sice upozorňuje na to, že cíleně vynechává kontext múzických umění, to je však v konečném důsledku jedním z méně sporných aspektů. Mnohem citelněji zde chybí obecný politický kontext, který by čtenářovu pozornost nasměroval ke společensko-ekonomickému pozadí jednotlivých vývojových fází evropské civilizace, a pomohl tak zdůraznit jednu z hlavních sdílených trajektorií mezi postupnou industrializací kontinentálního reliéfu, jeho otiskem v dobovém umění a mediální praxi.

Podobně sporné je i striktní geografické vymezení, které Stibral rovněž definuje hned v počátku knihy. I přes to, že druhým dechem popíše problematičnost svého rozhodnutí, snaha zpochybnit etablovaný panevropský přístup k historickému narativu ve většině kapitol absentuje. Kniha se často uchyluje i k zobecnění dynamiky vnitrokontinentálních dějin, a kromě vlivných národnostních států nebere v potaz specifika menších společností, či dalších etnických skupin. Velmi zřetelnou mezerou je v tomto ohledu také okrajová akcentace koloniální praxe, zámořských objevů i veškerých proměn spojených s tímto fenoménem. Právě ony se totiž nakonec staly určujícími pro vývoj světové populace, průmyslovou revoluci i dějiny 20. a 21. století.

Je příznačné, že právě směrem k současnosti nahazuje Stibralův text pouze letmé obrysy a do větších argumentačních pokusů se nepouští. Problematika etablování masmediální kultury ve vztahu ke krajině a klimatické krizi se na stránkách *Estetiky krajiny* neobjeví ani jednou. První zmínku o filmovém médiu, která je navíc sešněrována žánrovým určením, je možné najít na straně 427 z celkových téměř pěti set třiceti stran. O sedm stran později můžeme zavadit o podobně letmou připomínku problematiky počítačových her.

Ostražitému čtenáři, který si už v úvodu knihy uvědomí bezvýchodnost sázky na purismus estetického a uměnovědného vhledu, bobtná problém s každou další kapitolou doslova před očima. Zmíněná absence společenských a ekonomických faktorů, jež by danou problematiku uvedly do celkového kontextu, vede nakonec ke stále větším trhlinám ve výkladové rovině textu. Čtenář tak knihu v posledku zavírá s pocitem, že cosi podstatného nebylo dořečeno a že historický narativ zobrazování a ocenění krajiny, který nám byl dlouze předkládán, je zbytečně vyhlazeným modelem. Mediální analýza, kterou jsme v této recenzi provedli, budiž jednou z možností jeho rozšíření.

Martin Netočný je absolventem Katedry fotografie na FAMU. Věnuje se dekonstrukci národních historických narativů, vizuální analýze postindustriální krajiny a vztahové estetice veřejného prostoru.