ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 12, številka 1-2, julij 2008 · ISSN 1408-2969

FILOZOFIJA UMETNOSTI IN ESTETIKA NARAVE

Allen Carlson

Cenjenje in naravno okolje

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Allen Carlson, »Cenjenje in naravno okolje«, *Analiza: časopis za kritično misel* 12, št. 1-2 (2008): 119–129.

Prevod. Licenca Creative Commons, ki velja za arhiv revije, za prevode ne velja; pravice izvirnika pripadajo njegovim imetnikom.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Allen Carlson
Prevedel Božidar Kante

Cenjenje in naravno okolje

I

Glede umetniških objektov obstaja preprost čut, kako vemo, tako kaj kot kako estetsko cenimo. Vemo, *kaj* ceniti tako, da lahko, prvič, razločimo delo in njegove dele od tistega, kar ni niti delo niti njegov del. In, drugič, lahko razločimo njegove estetsko pomembne vidike od njegovih vidikov, ki nimajo take pomembnosti. Vemo, da gre ceniti zvok klavirja v koncertni dvorani, ne pa kašljanja, ki ga prekinja; vemo, da gre ceniti, da je slika ljubka, ne pa da visi v Louvru. V podobnem slogu vemo, *kako* ceniti, tako da vemo, kakšna »dejanja gledanja« moramo opraviti glede na različna dela. Ziff pravi:

> »... motriti sliko pomeni opravljati eno dejanje gledanja; skrbno pregledovati sliko pomeni drugo dejanje gledanja; preučevanje, opazovanje, ogledovanje, preiskovanje, pregledovanje itn. so še druga dejanja gledanja.
>
> ... pregledujem Tintoretta, medtem ko izključujem H. Boscha. Tako stopim nazaj, da bi gledal Tintoretta, naprej, da bi gledal Boscha. Vpleteni sta različni dejanji. Ali pijete konjak tako kot pivo?«[1]

Jasno je, da imamo tako vednost, kaj in kako estetsko ceniti. Menim, da je jasno tudi, kakšni so razlogi te vednosti. Umetnine so naše lastne stvaritve; zaradi tega vemo, kaj je in kaj ni del nekega dela, kateri njegovi vidiki so estetsko pomembni in kako jih ceniti. Naredili smo jih zaradi estetskega cenjenja, da bi izpolnile ta smoter, mora biti ta vednost dostopna. Ko delamo nek objekt, vemo, kaj delamo in tako poznamo njegove dele in smoter. Ko torej vemo, kaj delamo, vemo, kaj delati s tem, kar delamo. V splošnejših primerih je poanta dokaj jasna: pri ustvarjanju slike vemo, da je tisto, kar ustvarjamo, slika. Ko to vemo, vemo, da se slika konča pri svojem okvirju, da so njene barve estetsko pomembne, vendar pa to, kje visi, ni pomembno, in da jo moramo gledati, ne pa poslušati. Vse to je vpleteno v tisto, kar pomeni biti slika. Še več, ta poanta drži tudi

[1] Paul Ziff, »Reason in Art Criticism,« *Philosophy and Education*, ur. E. Scheffler (Boston, 1958). Ponatis v *Art and Philosophy*, ur. W. E. Kennick (New York, 1964), str. 620.

za partikularnejše primere. Dela različnih posameznih vrst imajo različne vrste meja, različna žarišča estetske pomenljivosti in morebiti – najpomembneje – zahtevajo različna dejanja gledanja. Ko poznamo vrsto, vemo, kaj in kako ceniti. Spet Ziff:

> »Če govorimo splošno, potem glede na dela, ki sodijo v različne umetniške šole, opravljamo različna dejanja gledanja, zato je klasifikacija sloga bistvena. Beneške slike podpirajo dejanje gledanja, ki vključuje pozornost do uravnovešenih mas: obrisi niso pomembni, saj jih le stežka najdemo. Florentinska šola zahteva pozornost do obrisov, prevladuje linearni slog. Iščite svetlobo pri Claudu, barvo pri Bonnardu, obris volumna pri Signorelliju.«[2]

Menim, da je zgoraj povedano v bistvu nesporno, razen glede podrobnosti celotne razlage. Če to ne bi držalo, naši dopolnilni instituciji umetnosti in estetskega cenjenja umetnosti ne bi bili to, kar sta. Ne bi imela sveta umetnosti, kakršnega imamo. Toda predmet tega prispevka ni niti umetnost niti svet umetnosti, temveč prej estetsko cenjenje narave. Vprašanje, ki ga želim preučiti, je vprašanje, kaj in kako estetsko ceniti glede na naravno okolje. Vprašanje je zanimivo, saj razlage, ki jo vsebujejo zgornje pripombe in za katero menim, da je pravilna razlaga umetnosti, ni mogoče nanesti na naravno okolje, ne da bi jo vsaj nekoliko preoblikovali. Zato se na začetku vprašanje, kaj in kako ceniti glede na naravo, zdi odprto vprašanje.

II

V tem razdelku obravnavam nekatere paradigme estetskega cenjenja, za katere se *prima facie* zdi, da jih je kot modele mogoče nanesti na naravno okolje. V tem deloma sledim tradiciji, da so te paradigme paradigme, ki so bile ponujene ali predpostavljene kot ustrezni modeli za cenjenje narave. Vendar menim, da bomo odkrili, da ti modeli niso tako obetajoči, kakor so spočetka lahko videti.

Prvo tako paradigmo imenujem objektni model. Temu modelu cenjenja v svetu umetnosti najbolje ustreza nereprezentacijski kip. Ko cenimo tak kip, ga cenimo kot dejanski fizični objekt, kakršen je. Lastnosti, ki jih gre estetsko ceniti, so čutne in vzorčne lastnosti in morebiti nekatere abstraktne ekspresivne lastnosti. Kipu ni treba predstavljati nič takega, kar mu je vnanje; ni treba, da ocenjevalca vodi prek njega samega: lahko je samozadostna estetska enota. Vzemimo na primer znano Brancusijev kip *Ptica v prostoru* (1919). Nikakor ni reprezentacijsko povezan z ostankom realnosti niti relacijsko povezan s svojim

[2] Ravno tam. Ziffa zanima predvsem način, kako poznavanje vrst nudi različna dejanja gledanja. Za izpopolnitev te poante in njene razvejenosti, ki zadeva tisto, kar je in kar ni estetsko pomembno, glej K. Walton, »Kategorije umetnosti«, *Analiza* (2007), št. 1-2, str. 59-81. O tem, kako naše poznavanje umetnosti določa meje med umetnostjo in ostankom realnosti, zanimivo razpravlja A. Danto, »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: the Artworld,« *Journal of Philosophy* (1964), str. 571-584.

neposrednim okoljem, pa vendar ima pomembne estetske lastnosti. Se lesketa, je v ravnovesju in je ljubek ter izraža samo letenje.

Očitno je, da je možno estetsko ceniti nek objekt narave, kot kaže ta model. Na primer, lahko cenimo skalo ali kos plavnega lesa enako, kot cenimo Brancusijev kip: dejansko ali kontemplativno odstranimo objekt iz njegovega okolja in se pomudimo na njegovih čutnih in vzorčnih lastnosti ter njegovih možnih ekspresivnih lastnostih. Še več, obstajajo premisleki, ki podpirajo sprejemljivost tega modela za cenjenje naravnega okolja. Prvič, naravne objekte dejansko pogosto cenimo natanko tako: police nad kaminom so nastlane s koščki skal in plavnega lesa. Drugič, model dobro ustreza eni lastnosti naravnih objektov: taki objekti – kot tudi Brancusijev kip – nimajo reprezentacijskih vezi z ostankom realnosti. Tretjič, in to je najpomembnejše, model vključuje sprejet, tradicionalen estetski pristop. Kot pripominja Sparshott: »Ko govorimo o tem ali onem estetskem, običajno o tem mislimo, kot da stopa v odnos subjekt/objekt.«[3]

Klub tem premislekom kajpada mislim, da obstajajo vidiki objektnega modela, ki ga naredijo neustreznega za naravo. Ko Santayana razpravlja o estetskem cenjenju narave (ki ga imenuje ljubezen do narave), pripominja, da nastanejo nekateri problemi zato, ker ima naravna krajina »nedoločeno obliko«. Potem reče, da čeravno krajina vsebuje mnogo objektov, ki imajo določeno obliko, »če je pozornost usmerjena prav na nje, nimamo več tistega, kar se po čudni meji sveta imenuje ljubezen do narave.«[4] Menim, da ta meja ni tako čudna, kot se zdi, da Santayana misli, da je. Meja označuje razliko med cenjenjem narave in cenjenjem objektov narave. Pomembnost te razlike vidimo, če prepoznamo težave cenjenja narave s pomočjo objektnega modela. Na primer, po enem razumevanju objektnega modela, postanejo tako cenjeni objekti narave »ready-mades« ali »najdena umetnost«. Svet umetnosti podeli »umetniško državljansko pravico« kosu plavnega lesa ravno tako kot Duchampovi straniščni školjki ali realni kartonski škatli Brillo, o kateri razpravlja Danto.[5] Če je magija uspešna, je rezultat umetnost. Vprašanjem, kaj in kako estetsko ceniti, so dani odgovori, vendar glede na umetnost, ne pa glede na naravo; cenjenje narave se izgubi v triku. Cenjenje kipa, ki je bil nekoč plavni les, ni bliže cenjenju narave, kot je cenjenje totemske palice, ki je bila nekoč drevo, ali denarnice, ki je bila nekoč svinjsko uho. V vseh takih primerih je pretvorba iz narave v umetnost (ali artefakt) popolna; različna so zgolj sredstva pretvorbe.

Vendar obstaja drugo razumevanje, kako se objektni model nanaša na objekte narave. V skladu s tem razumevanjem so naravni objekti preprosto (dejansko ali kontemplativno) odstranjeni iz svoje okolice, vendar ne postanejo umetnost, temveč ostanejo naravni objekti. Tu ne cenimo objektov *qua* umetniških objektov, temveč prej *qua* naravne objekte. Skale na polici našega kamina nimamo za *ready-made* kip, imamo jo zgolj za estetsko všečno skalo. V takem primeru, kot kaže primer nereprezentacijskega kipa, se naše cenjenje omeji na čutne in vzorčne lastnosti naravnega objekta in morebiti na nekaj abstraktnih eskpre-

[3] F. E. Sparshott, »Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment,« *Journal of Aesthetic Education* (1972), str. 13.

[4] George Santayana, *The Sense of Beauty* (New York, 1961), str. 100.

[5] Danto, *nav. delo*, str. 579.

sivnih lastnosti: naša skala ima čudovito gladko in elegantno ukrivljeno površino in izraža trdnost.

Zgoraj povedano daje slutiti, da objektni model tudi tedaj, ko ne zahteva, da na naravne objekte gledamo kot na umetniške objekte, vsiljuje neko mejo našemu cenjenju naravnih objektov. Meja je rezultat odstranitve objekta iz njegovega okolja, ki jo zahteva objektni model, da bi sploh začel dajati odgovore na vprašanja, kaj in kako ceniti. Toda ko objektni model zahteva tako odstranitev, postaja problematičen. Objektni model je najustreznejši za tiste umetniške objekte, ki so samozadostne estetske enote. Ti objekti so taki, da ni estetsko pomembno niti okolje njihovega stvarjenja niti okolje njihovega prikazovanja: odstranitev samozadostnega umetniškega objekta iz okolja njegovega stvarjenja ne bo spremenila njegovih estetskih lastnosti in okolje prikazovanja takega objekta ne bi smelo prizadeti njegovih estetskih lastnosti. Vendar imajo naravni objekti tisto, kar bi lahko imenovali organska enotnost z okoljem svojega stvarjenja: taki objekti so del in so se razvili iz prvin svojega okolja s pomočjo sil, ki delujejo znotraj tega okolja. Okolje stvarjenja je za naravne objekte estetsko pomembno. Zaradi tega razloga je enako pomembno okolje prikazovanja – to okolje bo bodisi enako bodisi drugačno od okolja stvarjenja. Estetske lastnosti naravnih objektov bodo v obeh primerih prizadete. Oglejmo si spet našo skalo: na kaminski polici se utegne zdeti čudovito gladka in elegantno ukrivljena in izraža trdnost, toda v okolju svojega stvarjenja bo imela več in različne estetske lastnosti – lastnosti, ki so produkt odnosa med njo in njenim okoljem. Ravno tu izraža posebne sile, ki so jo oblikovale in jo še naprej oblikujejo in kaže za estetsko cenjenje svoje mesto in svoje odnose s svojim okoljem. Še več, glede na svoje mesto v tem okolju lahko ne izraža veliko teh lastnosti, na primer, trdnosti, za katere se primeri, da jih izraža, ko je na polici kamina.

Sklepam, da objektni model kot paradigma estetskega cenjenja narave celo takrat, ko narave ne spremeni v umetnost, naleti na problem. Problem je dilema: bodisi objekt odstranimo iz njegovega okolja bodisi ga pustimo, kjer je. Če je objekt odstranjen, se model nanaša na objekt in predlaga odgovore na vprašanja, kaj in kako ceniti. Toda rezultat je cenjenje sorazmerno omejene množice estetskih lastnosti. Na drugi strani, če objekt ni odstranjen, se zdi, da model ni primeren model za zelo velik del možnega cenjenja. Tako naredi le majhen napredek glede na vprašanji kaj in kako. V obeh primerih objektni model ne ponudi uspešne paradigme za estetsko cenjenje narave. Naposled se ne zdi zelo »čudna meja«, da ko je naša pozornost usmerjena posebej na objekte v okolju, se to ne imenuje ljubezen do narave.

Drugo paradigmo za estetsko cenjenje narave imenujem scenerijski ali krajinski model. V svetu umetnosti ta model cenjenja ponazarja krajinsko slikarstvo; model pravzaprav verjetno dolguje svojo eksistenco prav tej umetniški formi. V enem od svojih priljubljenih pomenov pomeni »krajina« razgled – običajno veličasten razgled – ugledan s posebnega gledišča in razdalje; krajinsko slikarstvo je tradicionalno reprezentacija takega razgleda.[6] Ko estetsko cenimo

[6] Ta priljubljen pomen »krajine« razkriva Yi-Fu Tuan. Glej njegovo delo *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values* (Englewood Cliffs, 1974), str. 132-133 ali »Man and Nature; An Eclectic Reading«, *Landscape*, 15 (1966), str. 30.

krajinske slike (ali katerokoli reprezentacijsko sliko, kar se tega tiče), poudarek ni na dejanskem predmetu (sliki) niti na predstavljenem predmetu (dejanskem razgledu), temveč na predstavitvi predmeta in njegovih predstavljenih lastnosti. Tako je na krajinski sliki poudarek cenjenja na tistih lastnostih, ki imajo bistveno vlogo v predstavljanju razgleda: vizualnih lastnostih, ki so povezane s koloriranostjo in splošnih načrtom. To so lastnosti, ki so tradicionalno pomembne na krajinski sliki in so v žarišču krajinskega modela cenjenja. Tako imamo model cenjenja, ki spodbuja zaznavanje in cenjenje narave, kot da bi bila ta krajinska slika, kot veličasten razgled, ugledan s posebnega gledišča in razdalje. To je model, ki osredinja pozornost na tiste estetske lastnosti barve in načrta, ki so vidne in ugledane z razdalje.

Povsem očitno je, da je bil scenerijski ali krajinski model zgodovinsko pomemben v našem estetskem cenjenju narave.[7] Na primer, ta model je bil očiten v 18. in 19. stoletju v uporabi »Claudovega zrcala«, majhnega, dimastega, izbočenega zrcala, s katerim so turisti gledali krajino. Popularni vodič Thomasa Westa o Lake District (prvič objavljen leta 1778) pravi o zrcalu naslednje:

> »... kjer so objekti veliki in blizu, jih odmakne na primerno razdaljo in jih pokaže v mehkih barvah narave in najbolj pravilni perspektivi, ki jo oko lahko zazna, umetnost uči ali znanost dokazuje ... za zrcalo je rezervirana končana slika v najvišjem koloriranju in pravilni perspektivi.«[8]

Na nekako podoben način sodobni turisti razkrivajo svojo posebno nagnjenost do tega modela cenjenja s tem, da obiskujejo »scenske razgledne točke«, kjer dejanski prostor med turistom in predpisanim »prizorom« pogosto tvori »primerno razdaljo«, ki doda vtis »mehkih barvah narave in najbolj pravilne perspektive, ki jo oko lahko zazna, umetnost uči ali znanost dokazuje«. »Pravilnost« perspektive pa pogosto okrepi umeščenost same razgledne točke. Še več, sodobni turist si tudi želi »končane slike v najvišjem koloriranju in pravilni perspektivi« bodisi da je to scena, ujeta in uravnotežena v iskalu njegovega fotoaparata – rezultat tega je kodakromska fotografija – in/bodisi »umetniško« pripravljena razglednica in koledarske reprodukcije »scene«, ki so pogosto bolj cenjene od tistega, kar »reproducirajo«. R. Rees je situacijo opisal takole:

[7] Za dobro, kratko razpravo o tem glej R. Rees, »The Scenery Cult: changing Landscape Tastes over Three Centuries«, *Landscape*, 19 (1975). Bodite pozorni na naslednjo pripombo E. H. Gombricha v »The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape«, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (London, 1971), str. 117-118: »... Menim, da je ideja naravne lepote kot navdiha umetnosti ..., milo rečeno, zelo nevarna poenostavitev. Nemara celo preobrača dejanski postopek, s katerim človek odkriva lepoto narave. Scenerijo imenujemo 'piktoreskno' ..., če nas spominja na slike, ki smo jih videli ... Zdi se, da odkritje alpske scenerije podobno ni pred, temveč sledi širjenju tiskov in slik z gorskimi panoramami.«

[8] Thomas West, *Guide to the Lakes* (London, 1778) kot je naveden v J. T. Ogden, »From Spatial to Aesthetic Distance in the Eighteenth Century«, *Journal of the History of Ideas*, 35 (1974), str. 66-67.

> »... okus je bil za prizor, za scenerijo, ne za krajino v izvirnem nizozemskem – in sedanjem geografskem – pomenu tega izraza, ki označuje naše običajno, vsakdanje okolje. Povprečnega sodobnega ogledovalca v nasprotju z mnogimi romantičnimi pesniki in slikarji, ki so bili zapriseženi naturalisti, *ne* zanimajo naravne oblike in procesi, temveč vidik.«[9]

Jasno je, da nam krajinski model – poleg tega, da je zgodovinsko pomemben – kot tudi objektni model dajeta vsaj začetna navodila, kaj in kako ceniti glede narave. Naravno okolje cenimo, kot da bi bilo krajinska slika. Model zahteva, da se okolje deli na scene ali bloke scenerije, na vsakega od katerih je treba gledati s posebnega gledišča gledalca, ki je ločen z ustrezno prostorsko (in čustveno?) razdaljo. Vožnja skoz deželo je podobna sprehodu skoz galerijo krajinskih slik. Ko na ta model cenjenja gledamo v tej luči, povzroči nekakšno nelagodje pri številnih mislecih. Nekateri, kakršen je ekolog Paul Shepard, domnevno verjamejo, da je tovrstno cenjenje naravnega okolja tako zgrešeno, da dvomijo o razumnosti *kakršnegakoli* estetskega pristopa do narave.[10] Drugim se zdi model etično sumljiv. Na primer, potem ko Rees pokaže, da sodobnega ogledovalca zanima zgolj vidik, sklene:

> »V tem pogledu je imelo romantično gibanje mešan blagoslov. V nekaterih fazah svojega razvoja je spodbujalo gibanje za zavarovanje narave, toda v svoji piktoreskni fazi je preprosto potrjevalo naš antropocentrizem tako, da je dajalo slutiti, da narava obstaja zato, da bi nam tako ugajala kot rabila. Naša etika, če je besedo mogoče uporabiti za opis naše drže in obnašanja do okolja, je zaostajala za našo estetiko. To je nesrečen spodrsljaj, ki nam dopušča zlorabo našega lokalnega okolja in časti Alpe in Rocky Mountains.«[11]

Kar ni bilo na splošno opaženo, je kajpada to, da je ta model cenjenja sumljiv ne le na etičnih osnovah, temveč tudi na estetskih. Model od nas zahteva, da na okolje gledamo, kot da bi bilo statična reprezentacija, ki je v bistvu »dvodimenzionalna«. Zahteva skrčitev okolja na sceno ali vidik. Tisto, kar pa si moramo zapomniti, je, da okolje ni scena, ni reprezentacija, ni statično in dvodimenzi-

[9] R. Rees, »The Taste for Mountain Scenery«, *History Today* 25 (1975), str. 312.

[10] Paul Shepard, *The Tender Carnivore and the Sacred Game* (New York, 1973), str. 147-148. Shepard je to stališče bolj nedvoumno pojasnil v predavanju na Univerzi Athabasca v Edmontonu v Alberti, 16. novembra 1974.

[11] Rees, »Mountain Scenery«, *nav. delo*, str. 312. Etične skrbi izraža tudi Tuan, *Topophilia*, *nav. delo*, 8. poglavje in R. A. Smith in C. M. Smith, »Aesthetics and Environmental Education«, *Journal of Aesthetic Education* (1970), str. 131-132. Smith in Smith poantirata takole: »Morda obstaja v strogem izkustvu narave v kategorijah umetnosti nekakšna posebna oblika domišljavosti, saj iz tu vpletene drže sledi, da sprejemamo – čeprav zgolj začasno – pojmovanje, da so naravne prvine urejene zaradi človekovega estetskega ugajanja. Možno je, da je to tisto, kar je imel Kant v mislih, ko je rekel, da v cenjenju naravne lepote ne bi smeli domnevati, da je narava oblikovala svoje oblike za naše ugajanje in da smo – namesto tega – »mi tisti, ki sprejemamo naravo z naklonjenostjo, ne pa narava, ki nam dela uslugo.«

onalno. Poanta je, da model zahteva cenjenje okolja ne kot takega, kakršno je, in z lastnostmi, kakršne ima, temveč prej kot nekaj takega, kar ni in z lastnostmi, ki jih nima. Model dejansko ni ustrezen za aktualno naravo objekta cenjenja. Rezultat tega je, da ne le – tako kot objektni model – neupravičeno omejuje naše cenjenje – v tem primeru na vizualne lastnosti, ki so povezane s koloracijo in splošnim načrtom – temveč ga tudi zavaja. Hepburn to poudarja takole:

> »Če predpostavimo, da estetski vzgoji neke osebe spodleti upoštevati te razlike, predpostavljajoč, da njej vbije drže, taktike pristopa, pričakovanja, ki so lastna vrednotenju umetniških del, smo potem lahko gotovi, da bo taka oseba bodisi posvečala zelo malo pozornosti naravnim objektom bodisi jim bo posvečala pozornost na napačen način. Iskala bo – in to kajpada zaman – tisto, kar je mogoče najti in uživati zgolj v umetnosti.«[12]

III

Sklepam, da sta tako krajinski kot objektni model neustrezna kot paradigmi za estetsko cenjenje narave. Razlog za njuno neustreznost je kajpada poučen. Krajinsko model ni ustrezen zato, ker ni primeren za bistvo naravnega okolja. Da bi nemara videli, kaj in kako ceniti glede naravnega okolja, moramo skrbneje obravnavati naravo tega okolja. Glede tega obstajata dve očitni poanti, ki ju želim poudariti. Prva je, da je naravno okolje okolje, druga, da je naravno.

Ko konceptualiziramo naravno okolje kot »naravo«, mislim, da smo v skušnjavi misliti o njem kot o nekem objektu. Ko ga konceptualiziramo kot »krajino« smo gotovo napeljani k temu, da o njem razmišljamo kot o sceneriji. Rezultat tega je nemara, da nekako dajemo prednost pojmu »naravnega okolja«. Ta vsaj poudarja, da je to okolje, ki ga obravnavamo. Objektnemu modelu in krajinskemu modelu vsakemu zase spodleti, da bi upošteval to dejstvo. Vendar, kaj to upoštevanje vključuje? Tu želim na začetku slediti nekaterim pripombam, ki jih je izrekel Sparshott. On predlaga, da ko obravnavamo nekaj kot okolje, to pomeni, da ga obravnavamo glede na odnos »sebstva do okolja«, ne pa glede na odnos »subjekta do objekta« ali »popotnika do scene«.[13] Okolje je ozadje, v katerem obstajamo kot »čuteči del«; je tisto, kar nas obkroža. Sparshott pokaže, da je okolje kot ozadje, kot tisto, kar nas obkroža, tisto, kar imamo za samoumevno, tisto, kar le stežka opazimo – je nujno nevsiljivo. Če katerikoli njegov del postane pozornost zbujajoč, je v nevarnosti, da nanj gledamo kot na objekt ali sceno, ne kot na okolje. Kot pravi Sparshott: »Ko človek začenja govoriti o 'vrednotah okolja', ga običajno jemljemo, kot da govori o estetskih vrednotah ozadnje vrste«.[14]

---

[12] R. W. Hepburn, »Sodobna estetika in zanemarjanje naravne lepote«, *Analiza*, 10 (2005), št. 3, str. 51. Hepburn implicitno dokazuje, da naše estetsko cenjenje narave okrepi naša »ugotovitev«, da je objekt tisto, kar je in da ima lstnosti, kakršne ima. Glej str. 56-61.

[13] Sparshott, *nav. delo*, str. 12-13. Sparshott obravnava tudi druge možne odnose, ki ti niso neposredno relevantni. Še več, sumim, da ima odnos »popotnika do scene« za pomembnejšega, kot ga imam jaz.

[14] Ravno tam, str. 17-18.

Ker so estetske vrednote okolja predvsem ozadnje vrednote, ima to očitne posledice za vprašanja, kaj in kako ceniti. Glede tega, kaj ceniti, to predlaga odgovor »karkoli«, saj se zdi, da v osnovi v okolju, ki ne zbuja pozornosti, ni nobene podlage za to, kaj upoštevati in kaj ne upoštevati. K temu se bom kmalu vrnil. Glede tega, kako ceniti, je predlagan odgovor naslednji: ceniti v okviru vseh tistih načinov, v katerih se običajno zavedamo in dojemamo naše okolje. Sparshott pripominja, da »če so okoljski vidiki ozadnji vidiki, potem sta oko in uho izgubila del svojih privilegijev« in nadaljuje tako, da omeni vonj, dotik in okus in celo toploto in mraz, pritisk barometra in vlažnost kot verjetno relevantne.[15] To kaže v pravo smer, toda – kot tudi pripominja Sparshott –, se zdi, da se zapleta v neko težavo: da »pojem estetskega vleče v nasprotno smer« – v smer odnosa subjekt/objekt, ki vključuje predvsem vizualno natančno preiskavo estetskega objekta.[16] Vendar pa jaz ne mislim, da mora biti ta težava tako resna, kot se zdi, da misli Sparshott. Sumim, da očitna napetost tu ni posledica pojma estetskega, ki je nujno povezan z odnosom subjekt/objekt ali z vizualnim, temveč je prej posledica tega, da je estetsko v nasprotju s cenjenjem česarkoli kot nevsiljivega ozadja. Da bi to potrdili, si moramo ogledati pojem estetskega, kot ga je izdelal John Dewey v knjigi *Art and Experience*.[17] Deweyjev pojem je tak, da mora biti vsakršna stvar, ki je estetsko cenjena, pozornost zbujajoča, mora biti ospredje, vendar ni treba, da je objekt in ni treba, da je ugledana (ali zgolj ugledana). Še več, domnevati, da mora biti tisto, kar je estetsko cenjeno, objekt ali zgolj ugledano, pomeni omejiti estetsko cenjenje na bodisi objektni bodisi krajinski model, ki – kot smo videli –, vsiljujeta nesprejemljive meje estetskemu vrednotenju naravnega okolja.

Potem torej predlagam, da je začetek odgovora na vprašanje, *kako* estetsko ceniti okolje, nekaj podobnega kot tole: mi moramo doživljati naše ozadnje okolje na vse tiste načine, na katere ga normalno doživljamo z vidom, vonjem, dotikom in s čemerkoli že. Vendar ga ne smemo doživljati kot nevsiljivega ozadja, temveč kot pozornost zbujajoče ospredje! Kaj je vpleteno v tako »dejanja gledanja« ni popolnoma jasno. Dewey nam daje neko idejo v pripombah, kakršna je tale:

> »Da bi dojeli vir estetskega izkustva, je ... nujno zateči se k živalskemu življenju pod človekovo stopnjo. ... Živa žival je popolnoma prisotna, vsa tu, v vseh svojih dejanjih: v svojih opreznih pogledih, svojem vohanju, v svojih nenadnih napenjanjih ušes. Vsi čuti so enako na *que vive*.«[18]

Nekakšen nadaljnji namig morda daje naslednji Yi-Fu Lanov opis:

»Odrasel človek se mora naučiti biti voljan in brezskrben kot otrok, če želi uživati naravo v raznih oblikah. Mora spati v stari obleki, tako da lahko čuti

[15] Ravno tam, str. 21.

[16] Ravno tam, str. 13-14, 21.

[17] John Dewey, *Art as Experience* (New York, 1958), še posebej poglavja 1-3.

[18] Ravno tam, str. 18-19.

svobodo, da se v senu raztegne poleg potoka in kopanja v mešanici fizičnih občutkov: vonja sena in konjskega dreka, toplote tal, njenih trdnih in mehkih oblik, toplote sonca, ki jo blaži vetrič, ščegetanja mravlje, ki si utira pot po mečih njegove noge, igri premikajočih se listnih senc na svojem obrazu, zvoku vode nad kamenčki in prodniki, zvoku škržata in oddaljenega prometa. Tako okolje lahko prekine vsa formalna pravila blagoglasja in estetike, nadomesti red z zmedo, pa je vendarle popolnoma zadovoljujoče.«[19]

Tuanova razlaga, kako ceniti, se dobro ujema z našim prejšnjim odgovorom na vprašanje, kaj ceniti, to je karkoli. Ta odgovor kajpada ne bo zadostoval. Ne moremo ceniti česarkoli: morajo obstajati meje in poudarki v našem estetskem cenjenju narave kot v našem cenjenju umetnosti. Brez takih meja in poudarkov bi bilo naše izkustvo naravnega okolja *zgolj* »mešanica fizičnih občutkov« brez kakršnegakoli pomena ali pomembnosti. Bilo bi jamesovska »cvetoča brenčeča zmeda«, ki je red res nadomestila z zmedo in ki ne bi bila – kot sumim v nasprotju s Tuanom – popolnoma zadovoljujoča. Tako izkustvo bi bilo preveč oddaljeno od našega estetskega cenjenja umetnosti, da bi si zaslužilo etiketo »estetsko« ali celo etiketo »cenjenje«. Oglejmo si spet primer umetnosti. V tem primeru, kot smo opazili v prvem razdelku, so meje in žarišča estetske pomembnosti umetnin funkcije vrste umetnosti, za katero gre, na primer slika se konča na svojih robovih in njene barve so pomembne. Poleg tega sem predlagal, da je naše poznavanje takih zadev posledica tega, da so umetnine naše stvaritve. Tu je primerno opaziti drugo poanto, ko jo želim poudariti o naravnem okolju: naravno okolje je naravno. Naravno okolje ni umetnina. Kot tako nima nobenih meja ali žarišč estetskega pomena, ki so dana kot rezultat naše stvaritve in o katerih bi vedeli zaradi naše udeleženosti v takem ustvarjanju.

Dejstvo, da je narava naravna – ne pa naša stvaritev – kajpada ne pomeni, da moramo ostati brez vednosti o njej. Naravni objekti so taki, da lahko o njih odkrijemo stvari, ki so neodvisne od kakršnekoli naše udeleženosti pri njihovem ustvarjanju. Čeprav torej nismo ustvarili narave, veliko vemo o njej. Ta vednost, v bistvu zdravorazumska/znanstvena vednost, se mi zdi edini življenja zmožen kandidat, ki lahko ima to vlogo glede cenjenja narave, ki jo naša vednost o vrstah umetnosti, umetniških tradicijah in podobnem igra glede cenjenja umetnosti. Oglejmo si estetsko cenjenje okolja, kakršno je tisto, ki ga opisuje Tuan. Okolje doživljamo kot pozornost zbujajoče ospredje – vonj sena in konjskega dreka, občutek mravlje, zvok škržatov in oddaljenega prometa, vse to se nam vsiljuje. Doživljamo »mešanico občutkov«, vendar, kot smo opazili, če naj bo naše stanje estetsko cenjenje, ne pa zgolj to, da imamo surovo izkustvo, potem mešanica ne more biti preprosto »cvetoča brenčeča zmeda«. Nasprotno, mora biti tisto, kar je Dewey imenoval izkustva použitja: izkustvo, v katerem vednost in inteligenca preoblikujeta surovo izkustvo tako, da ga napravita določenega, harmoničnega in pomenljivega. Na primer, da bi obstajalo estetsko cenjenje, moramo priznati vonj sena in vonj konjskega dreka in nemara razločiti med njima; moramo čutiti mravljo vsaj kot insekt, ne pa kot, recimo, pirnico. Rezultat takega prepoznavanja in razločevanja so, da nekateri vidiki pozornost

[19] Tuan, *Topophilia*, *nav. del.*, str. 96.

zbujajočega ospredja postanejo žarišča estetskega pomena. Poleg tega so to naravna žarišča, ustrezna za posebno naravno okolje, ki ga cenimo. Naša vednost o okolju lahko podobno to izkustvo nekako ustrezno omeji ali skrči. Na primer, ker estetsko cenimo neko vrsto okolja, lahko zvok škržatov cenimo kot pravi del okolja, medtem ko je zvok oddaljenega prometa ravno tako izključen, kot zanemarimo kašljanje v koncertni dvorani.

Tisto, kar predlagam, je, da je treba na vprašanje, *kaj* estetsko ceniti v naravnem okolju, odgovoriti analogno kot na podobno vprašanje o umetnosti. Razlika je, da je v primeru naravnega okolja relevantna vednost zdravorazumska/znanstvena vednost, ki smo jo odkrili o okolju, za katerega gre. Ta vednost nam da ustrezno gorišče estetskega pomena in ustrezne meje okolja, tako da naše izkustvo postane izkustvo estetskega cenjenja. Če moramo za estetsko ocenjevanje umetnosti imeti vednost o umetniških tradicijah in slogih znotraj teh tradicij, moramo za estetsko ocenjevanje narave imeti vednost o različnih naravnih okoljih in o sistemu in prvinah znotraj teh okolij. Kakor so umetnostni kritiki in umetnostni zgodovinarji dobro opremljeni, da bi estetsko cenili umetnost, sta naturalist in ekolog dobro opremljena, da bi estetsko cenila naravo.[20]

Posledica poante, ki sem jo zdaj izrekel o tem, kaj ceniti v naravi, je tudi, kako ceniti naravo. Ko sem razpravljal o naravi okolja, sem predlagal, da se zdi, da Tuanov opis kaže neko splošno dejanje gledanja, ki je primerno za vsako okolje. Ker pa se naravna okolja kajpada razlikuje v vrsti, se zdi, da utegnejo znotraj tega splošnega dejanja gledanja obstajati razlike, ki bi jih morali opaziti. V estetskem cenjenju okolja doživljamo naše okolje kot pozornost zbujajoče ospredje, ki dopušča, da naša vednost o tem okolju izbere nekatera gorišča estetskega pomena in nemara izključi druga in tako izkustvo omeji. Toda gotovo obstajajo tudi drugačne vrste ustreznih dejanj gledanja, ki jih lahko podobno izbere naša vednost o okolju. Ziff nam pove, da naj iščemo obrise v florentinski šoli in barvo pri Bonnardu, da naj skrbno preiskujemo Tintoretta in ostro motrimo Boscha. Poglejmo si različna naravna okolja. Zdi se, da moramo skrbno preiskati prerijsko okolje, iskati prefinjene obrise zemlje, čutiti veter, ki piha prek odprtega prostora in vohati mešanico prerijskih trav in cvetlic. Toda tako dejanje gledanja je le malo upravičeno v okolju gostega gozda. Tu moramo preučevati in skrbno preiskovati, motriti podrobnosti gozdnih tal, skrbno poslušati zvok ptic in skrbno iskati vonj jelke in borovca. Podobno opis cenjenja okolja, ki ga daje Tuan, poleg tega, da je model za dejanje gledanja okolja na splošno, je tudi opis dejanja gledanja, ki je primerno za posebno vrsto okolja – okolja, ki je nemara najbolje opisano kot pastoralno. Različna naravna okolja zahtevajo različna dejanja gledanja; in kot v primeru, kaj ceniti, naša vednost o okolju, za katerega gre, kaže. Kako ceniti, to je, kaže ustrezno dejanje gledanja.

Model, ki ga tako predstavljam za estetsko cenjenje narave bi lahko imenovali okoljski model. Vključuje priznanje, da je narava okolje in torej okolje, znotraj katerega obstajamo in ki ga običajno doživljamo z našim popolnim obsegom

[20] Tu imam v mislih posameznike, kakršna sta bila John Muir in Aldo Leopold. Glej, na primer, Leopoldovo delo *A Sand Almanac*.

čutov kot našega nevsiljujočega se ozadja. Ker pa je naše izkustvo estetsko, zahteva, da nevsiljujoče se ozadje doživljamo kot vsiljujoče se ospredje. Rezultat je izkustvo »cvetoče brenčeče zmede«, ki jo – da bi jo lahko cenili – mora omiliti vednost, ki smo jo odkrili o tako doživljenem naravnem okolju. Naša vednost o naravi posameznega okolja ustrezno omejuje cenjenje, posamezna gorišča estetskega pomena in relevantno dejanje ali dejanja gledanja za to vrsto okolja. Tako imamo model, ki začenja odgovarjati na vprašanja, kaj in kako ceniti glede na naravno okolje in za katerega se zdi, da to počne z ustreznim odnosom do narave tega okolja. To pa ni pomembno le zaradi estetskih, temveč tudi zaradi moralnih in ekoloških razlogov.

IV

V tem prispevku sem poskušal odpreti razpravo o vprašanjih, kaj in kako estetsko ceniti glede na naravo. Med razpravo sem dokazoval, da sta dva tradicionalna pristopa, od katerih vsak bolj ali manj prikroji cenjenje narave cenjenju neke oblike umetnosti, v veliki meri nezadovoljiva. Toda pristop, ki sem ga predlagal, okoljski model, se vendarle tesno ravna po splošni strukturi našega estetskega cenjenja umetnosti. Ta pristop ni odvisen od prikrojitve naravnih objektov objektom umetnosti ali krajine sceneriji, temveč prej od nanašanja splošne strukture estetskega cenjenja umetnosti na nekaj, kar ni umetnost. Kar je pomembno, je priznanje, da je okolje naravno in da to priznanje postavimo v središče našega estetskega cenjenja. Tako bomo estetsko cenili naravo zaradi tega, kar je in zaradi lastnosti, ki jih ima. In tako se bomo izognili temu, da bi bili oseba, ki jo opisuje Hepburn in ki bo »bodisi posvečala zelo malo pozornosti naravnim objektom bodisi jim bo posvečala pozornost na napačen način«, oseba, ki »bo iskala – in to kajpada zaman – tisto, kar je mogoče najti in uživati zgolj v umetnosti.«[21]

[21] R. W. Hepburn, »Sodobna estetika in zanemarjanje naravne lepote«, *Analiza*, 10 (2005), št. 3, str. 51.