

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Bakalářská práce

Lucie Svobodová

Zahrada jako estetický objekt

The Garden as an Aesthetic Object

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Ráda bych poděkovala panu Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za odborné vedení, rady a trpělivost při vypracování této práce. Děkuji také kolegyni Mgr. Kristýně Kutnarové za pomoc při gramatické kontrole práce.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 13. května 2021

Lucie Svobodová

Abstrakt

Bakalářská práce se bude zabývat problematikou zahrady jako specifického estetického objektu. Práce nejprve definuje, co je považováno za estetický objekt, a pokouší se definovat a stanovit hranice pojmu zahrada. Zahrady jsou ve své podstatě velmi ambivalentní, neboť jsou spojením přírody a lidské činnosti. Práce proto shrne argumenty pro a proti zařazování zahrady do stejné kategorie jako přírodu či jako umění (lidský výtvar, který vzniká vědomě a záměrně). Položí si otázku, zda lze zahrady považovat za jeden z druhů umění, či nikoliv, a jakým způsobem zahradu vhodně esteticky vnímat. V závěru si práce položí otázku, zda lze zahradníka považovat za umělce a jakým způsobem bychom museli přemýšlet o tvorbě umění (nebo o zahradách), aby to bylo možné. Cílem práce je co nejlépe popsat specifickou zahradu jako estetického objektu a představit její jedinečné vlastnosti.

Klíčová slova

Zahrada, estetický objekt, umění, příroda, environmentální estetika, estetická zkušenost

Abstract

This bachelor thesis is centred around the problematics of a garden as a unique aesthetic object. First, it will define what is considered an aesthetic object, and try to define and set boundaries for the term *garden*. Gardens are in their essence very ambivalent, because they are a fusion of nature and human activity. This thesis will therefore introduce arguments for placing gardens in the same category as nature or art (a human product that is created intentionally and consciously). It will then pose the question if gardens can be considered art, as well as how to aesthetically appreciate a garden. Finally, the thesis will try to answer the question “can gardeners be considered artists?” and how we should be reflecting the process of art – or garden – creation, so that we could consider gardeners artists. The objective of this thesis is to describe the uniqueness of a garden as an aesthetic object, and introduce its unique qualities.

Keywords

Garden, aesthetic object, art, nature, environmental aesthetics, aesthetic experience

Obsah

1	Úvod	7
2	Definice	9
2.1	Zahrada jako estetický objekt a prostředí	9
2.2	Zahrada	10
2.2.1	Specifické vlastnosti zahrad	14
2.2.2	Zahrada jako umělecké dílo	18
3	Estetická zkušenost se zahradou	22
3.1	Estetické oceňování zahrady jako umění	22
3.2	Estetické oceňování zahrady jako přírody	24
3.2.1	Zahrady v kontextu estetického oceňování přírody R. W. Hepburna	27
3.3	Oceňování zahrady jako umění-a-přírody	30
3.4	Distinktivnost estetické zkušenosti se zahradou	32
4	Vytváření zahrady	36
4.1	Zahradník umělcem	37
5	Závěr	39
	Seznam použité literatury:	42

1 Úvod

Práce se bude věnovat zahradě jakožto významnému předmětu našeho estetického zájmu. Na první pohled je zřejmé, že je adekvátní přemýšlet o zahradách ve spojení s estetikou, neboť s ní velmi úzce souvisí. Rozhodně můžeme říci, že zahrady esteticky zakoušíme a hodnotíme a při kontaktu s nimi vzniká nějaký estetický prožitek nebo i soud. Ačkoliv na toto téma vzniklo ve srovnání s jinými estetickými tématy poměrně málo literatury a pojem zahrada není v estetice příliš často skloňován, je to téma historicky významné a dodnes velmi zajímavé a aktuální.

První úkol, který si práce klade, je definovat základní pojmy, od kterých se bude dále odvíjet. Jak definovat estetický objekt a jak do něj můžeme zahrnout zahradu? Přeci jen je zahrada velmi specifickým a složitým druhem estetického objektu, nebo spíše estetickým prostředím. A o čem vlastně mluvíme, když mluvíme o zahradách? Zdá se to na první pohled jako jednoduchý úkol, ale zahradu si můžeme představit jako malý kousek půdy za rodinným domem; jako rozlehlý park, který je chloubou města; jako místo sloužící k pěstování ovoce či zeleniny nebo jako zoologickou zahradu či hřbitov. Zahrady v sobě skýtají obrovské množství různých, rozmanitých stylů, způsobů umístění a funkcí. Pro celek práce je tedy důležité se pokusit pojem definovat a alespoň nastínit jeho hranice.

Druhým stěžejním tématem práce bude estetické vnímání a estetická zkušenost se zahradami. Zde práce klade otázku, jak esteticky vnímat zahradu a předkládá půdu pro další body práce – estetické vnímání zahrady jako přírody, estetické vnímání zahrady jako umění a estetické vnímání zahrady jako kombinace obou přístupů, tzv. faktorizace, se kterou přichází David E. Cooper. Práce zde bude vycházet převážně z knihy *Zahrada jako umění (The Garden as an Art, 1993)* od Mary Miller a *Filozofie zahrad (Philosophy of Gardens, 2006)* od Davida E. Coopera.^{1, 2}

Poslední část práce bude věnována vytváření zahrad a úvaze o postavě zahradníka v kontextu estetické problematiky na základě zjištěných poznatků, opírat se bude hlavně o knihu Michaela Pollana *Druhá příroda: Zahradníkovo vzdělání (Second Nature: A Gardener's Education)*.³ Pokusí se postavu zahradníka porovnat s postavou umělce, určit,

¹ MILLER, Mara. *The Garden as an Art*. Albany: State University of New York Press, 1993.

² COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006.

³ POLLAN, Michael. *Second Nature: A Gardener's Education*. Open Road Integrated Media, 2007.

v čem se shodují a v čem naopak liší, a odpovědět na otázku, zda můžeme zahradníka nazývat umělcem, popřípadě jak bychom museli přemýšlet o umění (nebo o zahradách), aby to bylo možné.

2 Definice

Vzhledem k povaze tématu práce (Zahrada jako estetický objekt) se mi zdá vhodné nejprve definovat dva základní pojmy (*zahrada* a *estetický objekt*), za účelem seznámení čtenáře s problematikou.

2.1 Zahrada jako estetický objekt a prostředí

Estetický objekt, jeho definice a vztah s jeho vnímatelem či autorem neodmyslitelně patří k základním tématům estetiky. Pokud jeho definici co nejvíce zjednodušíme, můžeme říci, že se jedná o takový typ jsočina, které je možné vnímat esteticky a vznést o něm estetický soud (na základě estetického prožitku). Estetický objekt vzniká a existuje až na základě kontaktu s vnímatelem, ne sám o sobě.⁴ Nejčastěji si jako takový objekt představíme umělecké dílo (ještě častěji výtvarné umělecké dílo), ale ne všechny estetické objekty jsou uměleckými díly. Je důležité poznamenat, že objekt neznamená pouze trojrozměrnou, uchopitelnou věc, může se jednat i o mentální obraz či hudební skladbu.⁵

Budeme-li vycházet z této definice, není pochyb o tom, že zahrady mohou být či se stávat estetickými objekty. Nesporně je totiž můžeme esteticky vnímat a mít při kontaktu s nimi estetický prožitek.⁶

Zahrada ale není zcela běžným typem objektu. Sice je stále fyzickým předmětem – dá se vykopat, přemístit či prodat –, ale velkým a složitým. Můžeme ji označit spíše jako druh prostředí (*environment*) a zařadit ji do environmentální estetiky. Zajímavá a rozmanitá prostředí, která jsou záměrně lidmi tvořena, jsou například města, lidská obydlí nebo právě zahrady.⁷ Prostor existuje velmi široká škála, proto nelze hovořit o jednom významu, ale o vícero – jak říkají Arnold Berleant a Allen Carlson, prostředí může znamenat cokoli přes okolí místa určeného pro nějakou činnost (*surroundings of a locus of activity*) až po ideu celého ekosystému.⁸ Teorie krásy a estetické hodnoty aplikovány na

⁴ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 28.

⁵ Tamtéž, s. 34.

⁶ Otázce, zda jsou zahrady uměleckým dílem, se věnuji na s. 18.

⁷ BERLEANT, Arnold & CARLSON, Allen. *The Aesthetics of Human Environments*. Broadway Press, 2007, s. 13.

⁸ Tamtéž, s. 13.

prostředí čelí velkému množství významů a praktik, které jsou dokonce různorodější, než v případě estetiky umění.⁹ Pro některé teorie environmentální psychologie či jiných společenských věd je běžné spojovat environmentální estetiku pouze s vizuální krásou, „estetika“ je v tomto kontextu limitována pouze na vizuální potěšení. Cílem takových studií je zformulování pravidel využitelných při rozhodnutích týkajících se designu či vládní politiky životního prostředí. Činí tak pomocí empirického „měření“ vizuální krásy založeném na zkoumání lidských preferencí.¹⁰

Prostředí je specifickým druhem estetického objektu z toho důvodu, že nás zcela obklopuje. Nemůžeme se od něj distancovat a nahlížet jej svrchu, protože jsme jeho součástí. Ve svém nejširším významu proto environmentální estetika bere v potaz lidskou angažovanost jako součást komplexu prostředí, kde převládá vnitřní zkušenost smyslové kvality a bezprostředního významu.¹¹ Zkušenost s prostředím tím pádem zahrnuje i jiné estetické potěšení než vizuální – aktivně využívá všechny smyslové a kognitivní funkce a zahrnuje i faktory jako prostor, čas, pohyb, barva, světlo, vůně nebo zvuk.¹²

2.2 Zahrada

Nyní se dostáváme k otázce, jak definovat zahradu a zda je to v celé úplnosti vůbec možné. Nejprve porovnáám, jak o definici zahrad mluví Mara Miller a jak David E. Cooper, a poté se budu věnovat specifickým vlastnostem zahrady. V poslední části této kapitoly porovnáám zahradu s uměleckým dílem.

Oxfordský slovník angličtiny definuje zahradu jako „uzavřený pozemek věnovaný pěstování květin, ovoce nebo zeleniny (často s přívlastkem květinová, ovocná, kuchyňská atd.)“¹³ Podle Mary Miller je tato definice příliš široká a příliš úzká zároveň. Pokud bychom z ní vycházeli, mohli bychom za zahradu označit jakoukoliv zemědělskou půdu, dokud je oplocená a využívána k pěstování např. jablek – pro takový objekt už bychom podle Miller nevybrali označení zahrada, ale spíše ovocný sad. Na druhou stranu je

⁹ Tamtéž, s. 14.

¹⁰ Tamtéž, s. 15.

¹¹ Tamtéž, s. 16.

¹² Multisenzualitě zahrad se konkrétněji věnuji na s. 14 této práce.

¹³ MILLER, Mara. *The Garden as an Art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 6.

definice příliš úzká, neboť to, co jsme zvyklí nazývat zahradou, většinou není určeno primárně k pěstování květin, ovoce nebo zeleniny.¹⁴

Miller definici rozebírá a vyjmenovává typy zahrad, které do ní nezapadají – jako zahradu označujeme třeba i půdu patřící k rodinnému domu nebo zahradu zoologickou. Zahrady také nemusí nutně být pozemkem (v tomto smyslu tedy stát na zemi) – existují vzdušné zahrady nebo zahrady na střeších domů.¹⁵ Dalším problémem je definování zahrad jako něčeho uzavřeného. Co se nám může zdát samozřejmé (tedy, že zahrada je oplocená, aby dovnitř nevpustila nic nežádoucího), nemusí vždy platit. V současné době totiž existují i zcela nechráněné a neohrazené zahrady. Najdeme i takové, které cíleně pracují se svým okolím a rozšiřují tak pohled diváka bez násilného přerušení plotem nebo zdí.¹⁶ Jako příklad můžeme uvést zahrady, které začaly vznikat v Anglii v 18. století. Tamní zahradníci a zahradní architekti začali při vytváření zahrad praktikovat, slovy Horace Walpolea, „dokonalejší dokonalost“.¹⁷ Anglické zahrady chtěly co nejvíce zdokonalit čistou přírodu (ve srovnání s francouzskými, geometricky pravidelnými zahradami), měly působit dojem idylické krajiny. Vznikl tak pojem „krajinná zahrada“ – zahrada jako součást okolní krajiny.¹⁸ Toto období je charakteristické i často skloňovaným pojmem *malebný (picturesque)*, který doslovně znamená „ve stylu malíře“ – anglické zahrady 18. století měly vypadat a být nahlíženy jako obraz namalovaný na plátně. Snaha anglického stylu byla propagovat pouze „přírodní“ na úkor všeho ostatního a očernit francouzský styl zahrad. Zahrady byly tím pádem hodnoceny pouze podle toho, jak dokonale jsou schopné imitovat přírodu. Móda anglických zahrad s nepřerušovaným výhledem do okolní krajiny neměla dlouhého trvání, zůstává nám po nich nicméně, jak říká Hunt, „ohromně populární ‚malebný vkus‘, který dovoľoval vnímat přírodní scenérii, jako by byla uměním.“¹⁹

Miller proto navrhuje jinou definici, která zní: „Zahrada je jakékoliv záměrné uspořádání přírodních objektů, které jsou vystavené obloze nebo jsou pod širým nebem, ve

¹⁴ Tamtéž, s. 6.

¹⁵ Tamtéž, s. 10.

¹⁶ Tamtéž, s. 12.

¹⁷ HUNT, John Dixon. Gardens: A Historical Overview. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 272.

¹⁸ Tamtéž, s. 272.

¹⁹ Tamtéž, s. 274.

kterém se forma neřídí čistě praktickými okolnostmi jako například vhodností.”²⁰ K této definici poté přidává tři upřesnění. Zprvée zahrada musí obsahovat přírodní objekty. Pokud by se skládala jen z umělých předmětů, jednalo by se o zahradu pouze v metaforickém smyslu. Zadruhé skutečná zahrada musí být vystavená obloze nebo širému nebi. Zcela uzavřená uspořádání rostlin spadají podle Mary Miller do jiných kategorií (například skleníky nebo oranžerie).²¹ Zatřetí zahrada obsahuje v jistém smyslu „přebytek” formy – formy, která je „navíc” a která nám způsobuje potěšení sama o sobě. Tento přebytek formy je onou přidanou, specifickou hodnotou, kterou zahrady oplývají. Znamená, že do jejich tvorby bylo vloženo (více) úsilí, plánování a jistých rozhodnutí – nevznikly náhodně, ale s rozmyslem a s estetickým záměrem. Podle Mary Miller je právě ono „něco navíc” tím, co je na estetických objektech zajímavé a je za potřebí to zkoumat.²² Miller pracuje s předpokladem, že zahrada je druhem uměleckého díla, proto tento přebytek formy spojuje s uměním – díky němu se totiž estetický objekt stává uměleckým dílem.

Než se budu věnovat specifickým vlastnostem zahrad, ukázu ještě jiný přístup k odpovídání na otázku *Co je to zahrada?*. Podle Davida Coopera totiž každý člověk pojmu *zahrada* rozumí a není proto nevyhnutelně nutné ho ve spojení s problematikou estetiky zahrad definovat. Je samozřejmě rozumné poskytnout podmínky pro správné použití termínu, nicméně i bez přesné definice všichni ví, co si pod ním představit. Jak říká Stephanie Ross – „zahrady jsou tak rozmanité, že vzdorují jednoduché definici.”²³

Důvodem stojícím za snahou o ohraničení pojmu zahrada je tzv. „šedá zóna”, zastřešená otázkou: co ještě můžeme označit jako zahradu a co už nikoliv? Cooper uvádí například zahradu o velikosti krabičky od sirek nebo zahradu, ve které nic neroste.²⁴ Taková „místa” (označíme-li je za zahrady, či nikoliv) ovšem nejsou místy, která inspirovala lidské bytosti k přemýšlení o zahradách a jejich oceňování, a tím pádem nejsou pro Coopera příliš důležitá.²⁵ Přeci jen se chce věnovat právě takovým místům, která jsou za zahrady označována neomylně a nenacházejí se kdesi na neurčité a mlhavé hranici

²⁰ MILLER, Mara. *The Garden as an Art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 15.

²¹ Tamtéž, s. 15.

²² Tamtéž, s. 15.

²³ ROSS, Stephanie. Gardens, earthworks and environmental art. In: S. Kemal & I. Gaskell, ed. *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge Studies in Philosophy and the Arts, s. 158–182, 1993, s.159

²⁴ COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006, s. 13.

²⁵ Tamtéž 2006, s. 13.

pojmu. Pro tyto „typické“ zahrady přichází Cooper s definicí, která říká, že zahrady jsou „přírodní místa přeměněná kreativní lidskou činností, která obsahuje přírodní objekty jako například květiny a jsou vybraná, umístěná a zorganizovaná alespoň zčásti s ohledem na estetické úvahy.“²⁶

Podle Coopera má otázka po definování zahrady směřovat spíše k ontologickým problémům – máme se ptát, o jaký druh entity nebo objektu se jedná, či co se musí odehrát, aby zahrada přestala být zahradou, kterou byla v minulosti (co všechno se v ní musí změnit a kde je hranice).²⁷ Následně se věnuje dvěma problémům konkrétně, a to počítání zahrad a předpokladu, že zahrada je spíše virtuální entitou než entitou fyzickou.

Jak správně počítat zahrady? Dělí se zahrada kolem rodinného domu na dvě různé zahrady (například přední a zadní) nebo se jedná o jeden celek? Pokud si vezmeme jako příklad zahradu *Sissinghurst*, která je rozdělená do šesti částí, řekneme, že se jedná o šest různých zahrad, nebo o jednu zahradu obsahující šest „místností“?²⁸ Je rozhodně zajímavé si všimnout záměrné rozmanitosti formy, která je v jednom celku používána, a přemýšlet o jeho adekvátním dělení.²⁹

Stephanie Ross od sebe oddělila fyzický kus zahrady a její virtuální svět.³⁰ Virtuálním světem se nemíní pouze svět takových zahrad, které něco konkrétního znázorňují (tak, jak je to u výtvarných děl), pojem je používán obecně. Cooper zvažuje, zda je toto oddělení správné, a zmiňuje, že jeho popularita nejspíše plyne z teorie Thomase Leddyho.³¹ Podle něj totiž na věci nahlížíme jinak se znalostí, že jsou vytvořené lidmi, nebo pokud jsou naopak zcela přírodní.³² Pokud tedy přemýšlíme o zahradě jako o něčem, co stvořil člověk, hledáme automaticky určitý lidský záměr a tím pádem můžeme oddělit fyzický a ideální svět. Cooper sám ale dochází k závěru, že „zahrady nejsou virtuálními

²⁶ Tamtéž, s. 21.

²⁷ Tamtéž, s. 15.

²⁸ *Sissinghurst* je zahrada nacházející se u stejnojmenného hradu v anglickém Kentu. Byla inspirována dílem zahradnice a zahradní architektky Gertrude Jekyll. Výjimečné je její rozdělení na šest odlišných částí, které se dají nazvat „zahradami v zahradě“.

²⁹ COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006, s. 17.

³⁰ Tamtéž, s. 18.

³¹ Thomas Leddy zastává teorii, která říká, že musíme vědět, zda je objekt vytvořen lidmi, či je přírodní, abychom ho mohli správně esteticky ocenit.

³² COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006, s. 19.

nebo ideálními místy, určitým způsobem spojenými s fyzickými kusy země, ale jsou jednoduše místy, ačkoli takovými, které zvou k bohatému a rozmanitému popisu, zkušenostem a komunikaci.”³³

2.2.1 Specifické vlastnosti zahrad

Existuje mnoho různých způsobů dělení zahrad – podle stylu, podle velikosti, podle účelu, podle umístění nebo třeba podle typu rostlin. Miller rozlišuje dva hlavní způsoby, jak zahrady rozlišovat. Zaprvé na velkolepé a skromné; zadruhé na formální a neformální.³⁴

Tato kapitola se nebude věnovat tomu, čím se od sebe zahrady odlišují, ale naopak představí takové vlastnosti, které mají všechny zahrady společné. „Každá zahrada je pokusem o smíření protikladů, které omezují naši existenci, akt vytvoření zahrady, ať už je jakkoliv omezený, není jen prosazením kontroly nad naším fyzickým okolím, ale také symbolickým odmítnutím podmínek, za jakých nám je prezentován život, a trváním na určení podmínek naší existence.”³⁵ Miller se konkrétně věnuje osmi sjednocujícím vlastnostem zahrad (zahradě jako metafoře, multisenzualitě, koexistenci estetiky a funkcionality, zahradám jako symbolům společenského statutu, prostorovosti, časovosti a strukturování času, organické formě a smrti v zahradě). Pro detailnější rozbor jsem vybrala tři vlastnosti, které se mi zdály být nejvhodnější v souvislosti s následujícím tématem, jemuž se budu věnovat – zahradě jako uměleckému dílu.

2.2.1.1 Multisenzualita

Mara Miller říká, že zahrady jsou vždy multisenzuální.³⁶ Zpřesníme-li tento výrok – je to spíše naše zkušenost se zahradami, která je multisenzuální. Právě multisenzualita je jedna z problematických vlastností zahrad při jejich posuzování jako umění. Umění jsme totiž konvenčně zvyklí vnímat pouze vyššími smysly – tedy zrakem a sluchem. Pokud

³³ Tamtéž, s. 19.

³⁴ MILLER, Mara. *The Garden as an Art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 21–24.

³⁵ Tamtéž, s. 25.

³⁶ Tamtéž, s. 32.

bychom o zahradách přemýšleli jako o pouhém vizuálním či sluchovém zážitku, ubrali bychom jim značnou část jejich estetického potenciálu. V estetické zkušenosti se zahradami jsou vždy zakomponované i nižší smysly – čich (vůně květin a bylinek, vůně čerstvého vzduchu), hmat (pocit vánku na těle, ponoření dlaně do jezírka) a v neposlední řadě i chuť (zakousnutí se do jablka, které jsme utrhlí ze stromu).

Přijdeme-li do kontaktu se zahradou, vždy se ocitneme v takové situaci, kterou nevyhnutelně vnímáme i nižšími smysly. Samozřejmě při estetickém vnímání hudební symfonie nemáme nižší smysly „vypnuté“, rozumíme nicméně tomu, že vůně parfému osoby sedící v publiku před námi nebo to, jak pohodlně se nám sedí na židli, není pro žádoucí estetickou zkušenost relevantní. V zahradě naopak bereme v potaz i dojmy nižších smyslů, neboť jsou součástí jejího prostředí, které je multisenzuální. To ale rozhodně neznamená, že jsou zahrady esteticky méně hodnotné. I přesto jsou ale často tímto způsobem nahlíženy, z důvodu zapojování nižších smyslů.

Multisenzualita, která je v zahradách nevyhnutelně přítomná, je také jedním z hlavních důvodů, proč zahrady přestaly být zařazovány mezi vysoké umění. Z rozdělení smyslů na vyšší a nižší se totiž odvíjí dvě různé teorie.³⁷ Podle jedné z nich hrají v estetické zkušenosti roli pouze smysly vyšší, podle druhé v ní mohou figurovat i smysly nižší. Za nejdůležitější smysly pro vznik estetické zkušenosti jsou běžně považovány jen zrak a sluch. Můžeme je jinak nazvat i smysly distančními – jsou méně tělesné než smysly nižší a jejich preference má dlouhou tradici. Mezi druhy umění proto nenajdeme například vaření nebo výrobu látek. Prožitek z výborného oběda nebo z dotknutí se výjimečně jemné látky se dá jen velmi těžko a problematicky označit jako esteticky hodnotný či krásný, jedná se spíše o tělesné potěšení. Nižší smysly jsou proto často označovány za neestetické. Právě proto je zapojení nižších smyslů a multisenzualita zahrady problematickou vlastností, které jí v očích některých ubírají na estetické hodnotě.

2.2.1.2 Koexistence estetiky a funkcionality

V zahradě nepopíratelně nacházíme kromě estetického aspektu i aspekt funkcionální. Zahrady totiž nemusí sloužit jen k estetickému oceňování a vzniku estetické zkušenosti, ale mají i mnohé jiné funkce (ať už jsou pouze symbolicky naznačovány nebo

³⁷ KOVACH, F. The Role of the Senses in the Aesthetic Experience. *The Southwestern Journal of Philosophy*, 1(3), 91–102. s. 92.

skutečně produkovány) – mohou nám například poskytnout vodu, stín, přístřešek nebo potravu.³⁸ „Zahrady byly v průběhu času rozšířením zdravotnictví a farmakologie, vaření, interiérové dekorace, geografie, zoologie, farmářství, náboženství nebo architektury.“³⁹

Součástí využití zahrad je mimo jiné i široký rozsah sociálních aktivit – jmenovitě například politické akce, večírky, koncerty nebo rodinné sešlosti. Nalezneme opravdu mnoho různých způsobů, jak zahradu využít jinak než za účelem estetické zkušenosti. I toto je jedna z vlastností, která se vzpírá klasickému pojetí umění. Obrazy či literární díla mají v porovnání se zahradami přeci jen velmi omezené spektrum (adekvátního) využití. Můžeme sice tvrdit, že jedna z možných funkcí literárního díla (v podobě knihy) je fungování jako těžítka na stole, neubráníme se ale pocitu, že takové využití není zcela správné. Naopak u zahrady nelze říci, že využití jejího prostoru pouze pro odpočinek je špatné.

Může se nám také zdát, že existují zahrady odmítající estetickou hodnotu (například zahrady sloužící pouze pro pěstování zeleniny). Na každé zahradě je ale viditelná lidská péče, žádná z nich není formálně neutrální.⁴⁰ To znamená, že i taková zahrada, která odmítá to, co můžeme nazvat „zkrášlováním“ (*prettyfying*), má svou speciální estetickou hodnotu a může nám způsobit estetické potěšení.

Širokou škálu funkcí zahrady můžeme propojit i s výše zmíněnou multisenzualitou. Zahrady právě i díky velkému množství využití mohou do prožitku zapojit všechny lidské smysly, což jim dává velmi specifický (estetický) charakter.

2.2.1.3 Časový rozměr zahrad

Zahrady jsou trojdimenzionálním estetickým objektem – jsou prostorové. Miller ale přidává další, čtvrtou dimenzi, čas, a mluví o zahradách jako o čtyřdimenzionálních. Prostorovosti zahrad se v této práci detailněji věnovat nebudu, namísto toho přiblížím jejich časovost, tak jak o ní píše Miller, která tyto vlastnosti odděluje do dvou různých kapitol. Charakter časovosti a prostorovosti spolu nicméně souvisí. Můžeme hovořit spíše o určitém „časoprostoru“ zahrady. Projít zahradou a utvořit si tak celistvou estetickou

³⁸ MILLER, Mara. *The Garden as an Art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s.32.

³⁹ Tamtéž, s. 32.

⁴⁰ Tamtéž, s. 33.

zkušenost vyžaduje nějaký čas, stejně tak zahradu znát skrze rozdílná roční období. Poznání zahrady jakožto prostoru tedy vždy čas automaticky předpokládá.

Jak říká Mara Miller úvodem textu o temporalitě zahrady: „Nic v zahradě není tak zřetelné jako změna.“⁴¹ Mimo časových cyklů totiž v zahradě působí i šest různých časů. Podle Miller je to konkrétně vědecký čas, objektivní čas, *kairos*, subjektivní čas, temporalita, kterou zažívá jednotlivce, a historický čas.⁴² Pojmem *kairos* je myšlen čas nespecifikovatelný a nezměřitelný – například „zasadte okurky, až přejdou mrazy“, nikoliv „zasadte okurky 10. března“. Opakem času *kairos* je *chronos*, který se dá rozdělit na čas vědecký a objektivní. Vědeckým časem je myšlen čas rozdělitelný na jednotnou délku (vteřiny, minuty, hodiny atd.). Ten je z estetického hlediska nejméně důležitý a existuje nezávisle na lidském chápání. Objektivní (sdílený) čas můžeme chápat jako něco mezi časem vědeckým a subjektivním – je to čas vědomě zažívaný lidmi ve stejné společnosti. Subjektivní čas se řídí lidským pocitem, je ale stále určitým způsobem příliš „objektivní“. Miller proto hovoří i o temporalitě, která je jiná pro každého jednotlivce – například pokud hodina procházení se zahradou někomu připadá jako pouhých deset minut. Historický čas se projevuje ve starých zahradách, ve kterých se pohybovali už naši předci – uvědomíme si tím pádem, že jdeme v jejich šlépějích, jen o mnoho let později.⁴³

Nejen, že zahrady existují v čase a potřebujeme čas k jejich oceňování, ale také jedinečným způsobem mění naše vnitřní strukturování a prožívání času.⁴⁴ Součástí zkušenosti se zahradou jsou tři různé druhy temporálních cyklů, které zahradní architekt může využívat ve svůj prospěch. Zaprvé střídání ročních období – v zahradách se stejně jako jinde v přírodě střídají roční období, a tak se jejich vzhled mění. Mohou být záměrně postaveny tak, aby nás v každé roční období upoutaly něčím jiným. Zadruhé střídání dne a noci – estetická hodnota některých zahrad vynikne spíše za měsíčního svitu, hodnota jiných za slunečného dne. A zatřetí zahrady využívají geologický čas – mohou symbolizovat (nebo ukazovat) změny, které mění samotnou zemi (např. kameny, hory, útesy nebo pobřeží).⁴⁵

⁴¹ MILLER, Mara. Time and Temporality in the Garden. In: Dan O'Brien, ed.. *Gardening – Philosophy for Everyone: Cultivating Wisdom*. Blackwell Publishing, s. 178–192, 2010, s. 178.

⁴² Tamtéž, s. 178.

⁴³ Tamtéž, s. 178.

⁴⁴ MILLER, Mara. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 38.

⁴⁵ Tamtéž, s. 38.

Zahrady přitahují lidskou pozornost k ubíhání času – „k pomalé cestě slunce po obloze, ke změnám v atmosféře, a hlavně k našemu vnitřnímu smyslu pro čas.“⁴⁶ Plynutí vnitřního času není totožné s reálným časem, jedná se o psychologický čas, který může být ovlivněn prostředím, ve kterém se nacházíme. V zahradě je tohoto psychologického času využito například tak, že namísto běžné cesty jsou umístěny velké kameny, po kterých chodec musí balancovat. Vnímání času se tím pádem změní, neboť pozornost návštěvníka je soustředěna na chůzi, na kterou se obvykle soustředit nemusí a která je náhle nuceně zpomalena, a na prostou přítomnost okamžiku. Mara Miller konkrétně uvádí japonské čajové zahrady, které „vyžadují naprosto odlišný druh pozornosti, než který využíváme v běžném životě.“⁴⁷ Plynutí času v zahradě je ovlivnitelné autorem zahrady, který může využít mnohých objektů (například laviček nebo rozcestníků), aby se návštěvník na konkrétním místě posadil a soustředil se na nabízený výhled nebo zastavil a musel rozhodnout, na kterou stranu se vydá. V neposlední řadě se zahrady v čase neustále proměňují, protože na ně působí okolní prostředí. Květiny a stromy v nich nejsou umělé, takže nepřetržitě rostou a mění svou podobu.

2.2.2 Zahrada jako umělecké dílo

V této kapitole popíši, co zahradu spojuje a co naopak nespojuje s uměleckým dílem. Poté, co jsem se věnovala obecnému definování zahrady a jejím vlastnostem, se pokusím popsat, jakým způsobem můžeme o zahradách přemýšlet jako o uměleckých dílech. Toto téma je posledním, které jsem vybrala jako součást první kapitoly pro co nejlepší ucelenou představu zahrady jako estetického objektu, kterou chci čtenáři poskytnout.

Zahrady byly považovány za velmi důležitý druh umění, rovnocenný s literaturou a výtvarným uměním, již v 18. století.⁴⁸ Proč tomu tak ale již není? Thomas Leddy ve svém textu „Zahrady v rozšířeném poli“ píše, že věří, že zahrady mají potenciál být v budoucnu

⁴⁶ Tamtéž, s. 40.

⁴⁷ Tamtéž, s. 40.

⁴⁸ MILLER, Mara. Gardens as Works of Art: The Problem of Uniqueness. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 26, Issue 3, 1986, s. 252.

médiem pro vysoké umění.⁴⁹ V současnosti ale za takové médium považované nejsou, i když podle většiny soudobých definicí umění se za něj označit dají. Monroe C. Beardsley například definuje umělecké dílo jako objekt vytvořený se záměrem dát mu kapacitu (pro někoho, někde, v nějaký čas) uspokojit estetický zájem.⁵⁰ Pokud s touto definicí srovnáme zahrady, musíme je označit za umělecké dílo, protože ji neoddiskutovatelně splňují. Stejně tak tomu je, pokud se podíváme na definice uměleckého díla u Dickieho či Danta. Institucionální teorie umění Dickieho by dovolovala zahradě být uměleckým dílem, pokud by ji alespoň jeden reprezentant z „uměleckého světa“ nabídl jako kandidáta pro estetické oceňování.⁵¹ Dantova teorie umění by ubytovala zahrady, pokud by se za nimi skrývala konkrétní teorie a obecná atmosféra „bytí o něčem“ (*aboutness*).⁵² Leddy nicméně tyto teoretiky umění kritizuje – jejich až příliš otevřená definice uměleckých děl dovoluje téměř čemukoliv být uměleckým dílem a přináší zdání, že na definování umění není nic filozoficky zajímavého.⁵³ Vyzdvihuje naopak teorii Rosalind Krauss, která na skulpturách ukazuje, že lidé obecně přemýšlí z hlediska polí možností, která jsou tvořena protiklady.

Sochy totiž přestaly být v 50. letech minulého století chápány ve spojitosti s monumenty a místy, ale naopak začaly být chápány negativně vymezenými pojmy jako „ne-krajina“ a „ne-architektura“, což vedlo mnoho sochařů k nazírání sochy z hlediska rozšířeného pole. Posun k „rozšířenému poli“ nastane, pokud logikou rozšíření řekneme, že „ne-architektura“ vyjadřuje to samé, co „krajina“, a „ne-krajina“ to samé, co „architektura“. Vznikne tak pole, které zrcadlí originální protiklad a zároveň ho otevírá. Tento způsob uvažování nám poté dovoluje přemýšlet o objektech, které kombinují architekturu a krajinu, jako o umění (například labyrinty, bludiště nebo japonské zahrady). Krauss tento typ umění řadí do kategorie „*site-construction*“.

Leddy na teorii Krauss vyzdvihuje, že přináší nový způsob rozumění a definování umění z hlediska konceptuálních polí, které mohou měnit velikost a zaměření.⁵⁴ Toto

⁴⁹ LEDDY, Thomas. Gardens in an Expanded Field. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 28, Issue 4, 1988, s. 327.

⁵⁰ KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis. *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervant, 2010. s. 244.

⁵¹ Tamtéž, s. 328.

⁵² *Aboutness* je termín používaný Arthurem Dantem. Vychází z anglického slova „about“, tedy „o“, Tento pojem je pro Danta klíčový při definici uměleckých děl, tedy jejich kapacitou být „o něčem“, jejich intencionalitou.

⁵³ LEDDY, Thomas. Gardens in an Expanded Field. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 28, Issue 4, 1988, s. 329.

⁵⁴ Tamtéž, s. 330.

rozšířené pole pro třídimenzionální estetické objekty Leddy vybírá jako vstupní teorii pro možnost navracení zahrad do kategorie vysokého umění.⁵⁵

Zahrady jsou nicméně komplexními objekty a nalezneme i argumenty, proč uměleckými díly být nemohou. Mara Miller tento problém shrnuje v článku „Problém jedinečnosti“.⁵⁶ Právě jedinečnost zahrad je při jejich zařazování do umění podle ní nejvíce problematická. Zahrady jsou totiž jedinečné až příliš – nemohou existovat jejich přesné kopie, nemohou být masově produkovány, neexistují jejich repliky, jsou zkrátka stoprocentně jedinečné. Mara Miller hovoří u jedinečnosti o dvou skupinách atributů. Zaprvé jedinečnost v návaznosti na místo a čas výskytu a zadruhé jedinečnost samotných vlastností objektu (buď všech, nebo jen některých), přičemž zahrady splňují obojí. V zahradě neexistuje neautentičnost.⁵⁷ Je tomu tak proto, že je tvoří i živé a rostoucí objekty, které podléhají přírodním vlivům. Stejně tak zahradu nějak pozmění každé roční období nebo způsob, jakým na ni zrovna v jeden určitý moment dopadá světlo. Zcela stejná situace se tak v zahradě nemůže nikdy opakovat. Posledním bodem je, že zahrady jsou navrženy pro specifické místo se specifickým okolím. Ve všech těchto bodech se s běžnou představou uměleckého díla zahrady rozchází. Podle Mary Miller je jedinečnost zahrady problematická ze dvou hlavních důvodů:

1. neexistuje finální podoba zahrady;
2. nemůžeme přiznat plné autorství člověku.

Závěrem Mara Miller tvrdí, že zahrada je příliš jedinečná na to, aby byla uměleckým dílem.

Pojetí Miller se dá dobře kritizovat. Zahrady totiž porovnává s moderními uměleckými díly a myšlenkami namísto postmoderních, což je podle Leddyho zastaralý způsob přemýšlení o umění. V postmoderním umění není vyzdvihována jedinečnost, ale naopak duplikace, simulace a reprodukce. „Modernista preferuje jedinečná umění jako malby, zatímco postmodernista dává přednost fotografii, filmu, performanci a videu”, píše

⁵⁵ Leddy vychází ze článku Rosalind Krauss *Sochařství v rozšířeném poli*. KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 1979, s. 31–44.

⁵⁶ MILLER, Mara. Gardens As Works of Art: The Problem of Uniqueness. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 26, Issue 3, 1986, s. 252–256.

⁵⁷ Tamtéž, s. 254.

Leddy.⁵⁸ Podle Leddyho je tvrzení o povaze umění Mary Miller nejen chybné, ale také ideologické.

Zaměříme-li se na problém „stoprocentního“ lidského autorství v zahradě, zjistíme, že například v konceptuálním environmentálním umění existují umělecká díla, která přímo závisí na jiných faktorech – například počasí, počítačích nebo náhodě. Leddy uvádí jako příklad Christovu skulpturu, která se skládá z hliněné zdi.⁵⁹ Vlivem počasí zeď postupně opadáva, až nakonec zmizí úplně, což byl umělcům záměr. Za tento výsledek je odpovědná příroda a její vlivy, nejen samotný autor. Stejně můžeme vyvrátit i tvrzení, že je potřeba existence jedné, finální podoby, abychom mohli nějaký objekt označit za umělecké dílo. Jak píše Leddy: „Zahrady nemají povinnost sdílet všechny charakteristiky s budovami, malbami či hudebními skladbami, aby byly uměleckými díly, poněvadž každá z těchto uměleckých forem má svá vlastní kritéria identifikace, která s ostatními nesdílí.“⁶⁰

Leddy v budoucnosti očekává vzestup zahrad jako uměleckého média. Tento předpoklad podle něj podporují i takové faktory, že zahradničení je spojováno s ženami, což z něj dělá ideální médium pro feministické umění; že postupné zhoršování životního prostředí povede k dalšímu vývoji environmentalismu; nebo že zahrady jako populární forma umění jednoduše poskytují možnost kreativního výstupu.⁶¹

⁵⁸ LEDDY, Thomas. Gardens in an Expanded Field. *The British Journal of Aesthetics*. 1988, Volume 28, Issue 4, s. 335.

⁵⁹ Christo Vladimirov Javacheff společně se svou manželkou Jeanne-Claude Denat de Guillebon jsou environmentální umělci, známí především svými rozsáhlými *site-specific* díly. Jako příklad můžeme uvést *Surrounded Islands* – obklopení ostrovů na Floridě širokým růžovým pásem.

⁶⁰ LEDDY, Thomas. Gardens in an Expanded Field. *The British Journal of Aesthetics*. 1988, Volume 28, Issue 4, s. 336.

⁶¹ Tamtéž, s. 337.

3 Estetická zkušenost se zahradou

Estetickou zkušenost definujeme jako konkrétní a individuální prožitek estetického objektu.⁶² Jakým druhem estetické zkušenosti je estetická zkušenost se zahradou? Na první pohled se nám nabízí se dvě možnosti:

1. estetická zkušenost se zahradami je totožná s estetickou zkušeností s uměním,
2. estetická zkušenost se zahradami je totožná s estetickou zkušeností s přírodou.

Existuje ale i jiná, třetí možnost? V této kapitole práce detailně rozeberu dva uvedené předpoklady v návaznosti na jedinečné vlastnosti zahrady, které jsem shrnula v kapitole předchozí. Ukážu, proč je možné přiklánět se k prvnímu i ke druhému z nich, a nakonec popíši možnost třetí – faktorizaci Davida Coopera.

3.1 Estetické oceňování zahrady jako umění

Jednoznačným argumentem pro vnímání zahrady jako uměleckého díla je, že je do své podoby záměrně a s konkrétní myšlenkou upravena člověkem. V tomtéž argumentu se ale skrývá i důvod pro její zařazování do stejné kategorie s přírodou. Totiž že to, co zahradník upravuje, se jinak než přírodou nazvat nedá. Všude v zahradě jsme svědky přírodních objektů a procesů, a to v mnohem větší míře, než je tomu třeba u obrazu, na jehož vytvoření použil umělec stejné přírodní materiály (například okvětní lístky nebo kamínky). A právě s estetickým vnímáním obrazu je vnímání zahrady nejčastěji porovnáváno. Součástí této problematiky je i pojem *picturesque* (malebný), podle kterého veškeré potěšení z pozorování zahrady vychází ze spojení s pozorováním krajinomalby.⁶³ V této kapitole nejprve uvedu argumenty pro a proti nahlížení zahrady jako uměleckého díla tak, jak o nich mluví David E. Cooper.

Cooper nepochybuje o tom, že o některých zahradách lze hovořit jako o uměleckých dílech, zajímá ho způsob jejich oceňování – je oceňování zahrady jeden ze

⁶² ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 36.

⁶³ COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006, s. 24.

způsobů oceňování umění?⁶⁴ Jinak řečeno, je oceňování zahrady jedním z typů oceňování, které již bylo popsáno a o kterém si myslíme, že mu rozumíme?⁶⁵

Jak jsem již zmínila, nejčastěji jsou zahrady přirovnávány k malbám či sochám, tedy k výtvarnému umění. Mnozí mluví o samotných zahradách jako o „malbách“ nebo o procesu vytváření zahrad jako o „malování živými předměty“. Čínské květinové zahrady byly kdysi označovány za třidimenzionální krajinomalby.⁶⁶ Jakkoliv poeticky mohou tyto metafory znít, jsou podle Coopera neadekvátní. Jsou tu ale i jiné druhy uměleckých děl, ke kterým je zahrada často přirovnávána, jako hudební skladby nebo básně. Cooper ale nesouhlasí ani s těmito přirovnáními, jsou podle něj buď příliš přehnané, málo relevantní, nebo příliš povrchní. Jako příliš přehnané Cooper uvádí například taková tvrzení jako „při procházení zahradou se rozvíjí scénérie, stejně jako by se rozvíjel popsaný pergamen (*handscroll*)“ nebo „zahrada je téměř doslova básně“.^{67, 68} Při procházení zahradou se rozhodně necítíme stejně jako při čtení básně. Jako argument nelze podle něj použít ani to, že některé zahrady, stejně jako umělecká díla, něco reprezentují (místa, osoby, či události), a to z toho důvodu, že tato vlastnost se většiny zahrad netýká, neboť nic konkrétního nezobrazují.⁶⁹ Tento argument je příkladem irelevantnosti. Příliš povrchním je podle Coopera například srovnání oceňování kombinace barev při pozorování květin v zahradě a při pozorování malby v galerii. Tento příklad přehání podobnost mezi skutečnými květy a barevnými místy na plátně a ignoruje rozdíl mezi prostředím, ve kterých se pozorovatel nachází. Kontext prostředí při pozorování barevných květin s pozadím stromů a vzdálené krajiny na jedné straně a malby pověšené na bílé zdi v galerii nebo muzeu na straně druhé je totiž zcela odlišný.⁷⁰

Nejzásadnějším rozdílem mezi zahradami a ostatními uměleckými díly je, že zahrady jsou multisenzuálními a multifunkčními místy, ve kterých nalezneme živé a

⁶⁴ Cooper originálně používá anglické slovo „appreciation“, které v práci budu překládat jako „oceňování“.

⁶⁵ COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006, s. 25.

⁶⁶ Tamtéž, s. 26.

⁶⁷ Tamtéž, s. 27.

⁶⁸ *Handscroll* je dlouhý, úzký, horizontální formát posouvání používaný ve východní Asii pro kaligrafii nebo obrazy.

⁶⁹ Tamtéž, s. 27.

⁷⁰ Tamtéž, s. 28.

rostoucí přírodní objekty. Cooper formuluje hlavní rozdíly, kvůli kterým nemůžeme oceňování zahrady srovnávat s oceňováním uměleckého díla. Jedná se o ty vlastnosti zahrady, které práce již představila v přechozí kapitole. Zaprvé je zahrada místem, při jehož oceňování zapojujeme všechny smysly. Při zkušenosti se zahradou je stejně relevantní používat sluch, chuť, čich a hmat, stejně jako zrak. Zadruhé se zahrada neustále proměňuje a nemá jednu stálou podobu, jak je tomu běžně u uměleckých děl. Zatřetí neexistuje jeden (správný) bod, ze kterého má zahrada být pozorována. „Obvykle nepozorujeme zahradu z okna nebo terasy, ale díváme se na ni, zatímco jí procházíme nebo jsme v ní jinak aktivně zapojeni – třeba popijíme nápoj na trávniku nebo zaléváme keř.“⁷¹ Začtvrté zahrada nemá žádný pevně nasazený rám jako malba v galerii. Může být sice ohraničená zdí, to ale návštěvníkovi nezabraňuje zařadit do estetické zkušenosti s ní i oblohu nad zahradou nebo horu či oceán v pozadí – jedná se o takzvanou „zapůjčenou scénérii“ (*borrowed scenery*).⁷² „Zdi tím pádem nedefinují ani nediktují, co je nebo by mělo být zažito – ne stejným způsobem, jako to dělá rám obrazu.“⁷³ Posledním, pátým důvodem je multifunkčnost zahrady, kterou obvykle u uměleckých děl také nenalezneme.

3.2 Estetické oceňování zahrady jako přírody

Důvod spojování estetického oceňování zahrad s přírodou je jednoznačný – zahrada je tvořena (převážně) přírodními materiály a je vystavena přírodním vlivům a procesům. Cílem není, jak říká Cooper, ztotožnit zahradu s přírodou, ale určit, zda můžeme říci, že estetické oceňování zahrady je stejné jako estetické oceňování přírody.⁷⁴ V této kapitole se práce bude věnovat argumentům představených Davidem Cooperem, proč je možné přirovnat oceňování zahrad k oceňování přírody a jak můžeme toto tvrzení následně vyvrátit.

Zaprvé, mnoho z nich se snaží svým vzhledem přírodu imitovat. Tvrzení, že zahrady jsou esteticky relevantní, neboť napodobují přírodu, může být argumentem pro oba postoje (zahradu jako umění nebo jako přírodu). Můžeme říci, že zahrady jsou

⁷¹ Tamtéž, s. 30.

⁷² Tamtéž, s. 30.

⁷³ Tamtéž, s. 31.

⁷⁴ Tamtéž, s. 35.

oceňovány pro jejich schopnost symbolizování přírody a hodnocena je na nich umělecká zdatnost autora (stejně jako u výtvarných děl). Ve prospěch oceňování zahrad jako přírody zase můžeme tvrdit, že skrze zahradu se zvláštním způsobem dostáváme k právě té přírodě, kterou zahrada napodobuje, přičemž zahrada je pouhé „médiu“.⁷⁵

Zadruhé, zahrady jsou „vylepšenou“, transformovanou přírodou. I přesto, že je v nich přítomen lidský faktor a lidská aktivita, „je to zásadně *příroda*, se kterou jsme v zahradě konfrontováni.“⁷⁶

Posledním, třetím, argumentem je multisenzualita, které už se práce věnovala v přechozí části. V přírodě totiž, stejně jako v zahradě, zapojujeme do celkového dojmu všechny smysly, a ne pouze zrak a sluch, jak je tomu typicky v případě umění. Právě tento bod předznamenává, že estetický přístup k zahradám musí nutně být jiný než ten k uměleckým dílům. Zahrada je prostředím, které diváka obklopuje a ve kterém je pozorovatel aktivní, nemůžeme k ní tedy přistupovat s tradiční estetikou nezainteresovanosti.⁷⁷ Právě naopak bychom k zahradě měli zaujmout přístup zainteresovanosti (*engagement*), který navrhnul Arnold Berleant pro oceňování přírody.⁷⁸ „Zahrady, stejně jako přírodní místa, nejsou estetickými ‚objekty‘ stejným způsobem jako umělecká díla, ale jsou ‚událostmi‘ – jak říká Berleant – tvořící aktivní, zainteresovanou zkušenost.“⁷⁹

Následně Cooper spojování zahrady s přírodou vyvrací. Argumenty, které jsou představeny, nejsou podle něj dostatečně přesvědčivé. Existují i takové zahrady, které nevědomý kolemjdoucí nerozezná od panenské přírody, což ale neznamená, že nejsou zahradami. Stejně tak existují přírodní místa, která na první pohled nevypadají přírodně, a to jim neubírá nic na tom, aby byla vnímána a nahlížena jako příroda. I pokud bychom vždy neomylně rozeznali lidmi vytvořenou zahradu od nedotknuté přírody, nic nenaznačuje, že bychom měli zahrady oceňovat stejným způsobem.⁸⁰

⁷⁵ Tamtéž, s. 35.

⁷⁶ Tamtéž, s. 36.

⁷⁷ Tamtéž, s. 36.

⁷⁸ Arnold Berleant se vymezuje proti kantovské distanční a nezainteresované estetice s opozičním přístupem zainteresovanosti. BERLEANT, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.

⁷⁹ Tamtéž, s. 36.

⁸⁰ Tamtéž, s. 37.

Nemůžeme popřít, že v kontaktu se zahradou nastane i taková situace, kdy návštěvníka upoutá květinový záhon, který poté obdivuje způsobem podobným obdivování barev na malířském plátně. Návštěvník není vždy zcela ponořen do multisenzorické zkušenosti zahrady jako události.⁸¹ Proto existují i takové momenty, kdy si pozorovatel záměrně vybírá a oceňuje pouze určitou, orámovanou část zahrady s nezajímavým, distancovaným postojem (stejně jak je tomu u uměleckých děl). Otázkou je, zda se o těchto momentech dá říci, že jsou správným a adekvátním oceňováním zahrady, i přesto, že se jim nelze ubránit.

Dalším bodem ve vyvracení spojení oceňování zahrady s přírodou je esenciální neurčitost (*essential indeterminateness*) při estetickém hodnocení přírody.⁸² To znamená, že při estetickém oceňování přírody neexistují žádná omezení, které bychom byli nuceni dodržovat. Pozorovatel má naprostou svobodu při rozhodování, na co zaměří svůj (estetický) pohled. Pokud si představíme jako přírodní objekt horu nebo pohoří, najdeme podle Coopera tři důkazy pro tento předpoklad. Zaprvé, skutečně neexistují žádná místa, odkud bychom se museli na horu dívat, za účelem ideální estetické zkušenosti. Můžeme ji pozorovat odkudkoliv jen chceme a odkud si sami svobodně zvolíme. Zadruhé, nenajdeme žádné kategorie, které bychom museli při estetickém oceňování hor zohlednit – hory nepatří k žádnému uměleckému stylu nebo tradici.⁸³ A zatřetí, hory nemohou nic znázorňovat nebo symbolizovat, nemohou „učinit prohlášení“, jednoduše, nenajdeme v nich žádný (lidský) záměr, na který by bylo potřeba brát ohled. Ve všech třech aspektech se zahrady od hor liší a v některých jsou dokonce blíže umění. Oceňování zahrad je přeci jen určitým způsobem „ohraničené“, nemá onu naprostou a radikální svobodu. Zahrady jsou také mezi sebou rozlišitelné podle různých žánrů a tradic a v neposlední řadě jsou nepopíratelně tvořeny záměrně a mají danou funkci.

Všechny tyto rozdíly se odvíjí od jednoduchého faktu – zahrady jsou lidskými artefakty tvořené za nějakým účelem. Zde docházíme k závěru, že pokud oceňujeme zahradu stejně, jako bychom oceňovali přírodu, neoceňujeme ji *jako* zahradu. Stejně jako

⁸¹ Tamtéž, s. 37.

⁸² Pojem „esenciální neurčitosti“ (*essential indeterminateness*) používá v kontextu estetiky přírody Theodor Adorno v návaznosti na Immanuela Kanta. COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006, s. 38

⁸³ COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006, s. 38.

kdybychom nahlíželi na louku jako na obraz, neoceňovali bychom ji *jako* přírodu.⁸⁴ Tato část se zdá být problematická, neboť sám Cooper hovoří o faktu, že v zahradě se neubráníme momentům, kdy ji oceňujeme jako obraz (na záhonu květin hodnotíme jeho souhru barev). Je tedy taková estetická zkušenost se zahradou méně relevantní, neboť v takovém případě neoceňujeme zahradu *jako* zahradu?

Závěrem se zdá být tvrzení, že pokud je oceňování zahrady oceňováním místa transformovaného lidskou činností, nemůže být totožné s oceňováním přírody a nezáleží na tom, jestli je zahrada zaměnitelná za přírodu nebo nikoliv.⁸⁵

3.2.1 Zahrady v kontextu estetického oceňování přírody R. W. Hepburna

Cílem této kapitoly je potvrdit výše popsanou Cooperovu teorii prostřednictvím teorie Ronalda Williama Hepburna a rozvinout v závěru položenou otázku po estetickém oceňování něčeho jako něčeho jiného. Estetickým oceňováním přírody je myšlena jakákoliv příroda nebo přírodní objekt. Recipient má stejně nekonečné a svobodné možnosti úhlu pohledu, jako se nám zdá být nekonečné spektrum přírodních materiálů. Zde již víme, že se v tomto bodě oceňování zahrad od přírody odlišuje. Pokud například odebereme vzorek hlíny ze zahrady a budeme z jeho mikroskopického zkoumání mít estetický prožitek, nemůžeme říct, že jsme esteticky oceňovali zahradu.

V osmnáctém století se estetika mnohem více věnovala estetické zkušenosti s přírodou než s uměním, nicméně v současnosti je to spíše naopak. Hepburn se ptá, proč k takovému posunu došlo. Zdůvodňuje ho tím, že se posunul celkový obecný estetický vkus.⁸⁶ Lidé přestali přírodu vnímat jako svého učitele a namísto ní začali vyzdvihovat lidské vize a aspirace, což podle něj vedlo i k postupnému úpadku uměleckého zobrazování přírody. Další posun, který nastal, je například i rozšíření cestování do přírody a „kultu přírody“. I proto je složitější přírodu oceňovat jinak než povrchně.⁸⁷

⁸⁴ Tamtéž, s. 39.

⁸⁵ Tamtéž, s. 39.

⁸⁶ HEPBURN, Ronald W. Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In: B. William & A. Montefiore, ed. *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 301.

⁸⁷ Ronald Hepburn rozlišuje hlubokou a povrchní estetickou zkušeností jak s přírodou, tak s uměním.

Detailně se tomuto tématu věnuji na s. 32.

Opomíjení přírodní krásy v první polovině dvacátého století bylo podle Hepburna špatné. Pokud ignorujeme estetické zkušenosti s přírodou v teorii, vzniká estetický prožitek z přírody mnohem složitěji v praxi. Lidské rozumění objektu je pro Hepburna nejdůležitější součástí estetického oceňování. Oceňování přírody nejvíce strádá právě kvůli nedostatku systematické deskripce.⁸⁸ Umění sice s přírodou nesdílí stejné vlastnosti, to ale neznamená, že je o vlastnosti umění příroda „ochuzena“ a je tím pádem podřadnější. Podle Hepburna je špatné vyzdvihovat umění nad přírodu či přírodu nad umění, obojí má totiž rovnocenně jedinečný estetický charakter. Přístup k nim ale musí být rozdílný – i pokud umělecký a přírodní objekt vypadají na první pohled totožně, nemůžeme je totožně oceňovat. Do estetické zkušenosti se totiž zapojují odlišné znalosti a objekt musí být nahlížen v obou případech jinak.

Porovnejme nyní zahradu s dvěma principy estetické zkušenosti s přírodou, o kterých mluví Hepburn. Zaprvé je v přírodě důležité lidské zapojení – nacházíme-li se v přírodě, jsme jí neodmyslitelně obklopeni. Na rozdíl od zkušenosti s uměním nezáleží na tom, zda jsme jako pozorovatelé v pohybu či jen nehnutě sedíme nebo stojíme. Už zde vidíme naznačení naprosté, výjimečné svobody estetické zkušenosti s přírodou – jak jsem již zmínila, existuje nekonečně mnoho úhlů pohledu či kontextů, ve kterých můžeme naši konkrétní zkušenost s přírodou vnímat. Pozorovatel se aktivně (a kreativně) zapojuje do své vlastní estetické zkušenosti, není mu předkládána za určitou neviditelnou bariérou, jako je tomu u umění.⁸⁹ Vzájemné zapojení pozorovatele a objektu společně s reflektivním efektem způsobuje, že má divák prostřednictvím přírody neobvyklou zkušenost sám se sebou, neboť si při vážném oceňování uvědomí širší kontext a vnímá sám sebe jako součást přírody. Pokud bychom hovořili v tomto kontextu o zahradách, nachází se někde mezi uměním a přírodou. Stejně jako v přírodě jsme obklopeni jejím prostředím a používáme všechny smysly, ale stále v ní neexistuje stejná nekonečná svoboda úhlů pohledu, takže je nemůžeme s přírodou zcela ztotožnit.

Jako druhý princip Hepburn popisuje „nezarámovanost“ přírody.⁹⁰ U uměleckého díla jsme si jako diváci vždy vědomi, co je jeho součástí a co nikoliv. Ať už je to jednoduše identifikovatelné ohraničení jako doslovný, viditelný rám u namalovaného

⁸⁸ HEPBURN, Ronald W. Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In: B. William and A. Montefiore, ed., *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 289.

⁸⁹ Tamtéž, s. 290.

⁹⁰ Tamtéž, s. 290.

obrazu, nebo metaforický rám hudební symfonie (při poslechu si uvědomujeme, že hluk z ulice není její součástí). Estetická zkušenost s přírodními objekty naprosto vylučuje charakter jakékoliv zarámovanosti. Podle Hepburna se to sice dá označit za jakousi nevýhodu, nicméně existuje i mnoho výhod. Nevýhodou má Hepburn na mysli právě nekonečné možnosti výběru. Výhodou je, že okolní objekty a zvuky při interakci s přírodou mění naši estetickou zkušenost a aktivně s ní interagují. Na rozdíl od nežádoucího hluku ulice při poslouchání hudební nahrávky může podobná událost estetickou zkušenost s přírodou pozvednout na zcela jinou úroveň. Za její součást můžeme pokládat jakékoliv zvuky, pocity či pohledy, které se nám otevírají. Hepburn nicméně podotýká, že se nic takového stát nemusí, pokud tyto vjemy vědomě z naší zkušenosti vyřadíme. Estetická zkušenost s přírodou nám slovy Hepburna poskytuje „nepředvídatelné percepční překvapení“.⁹¹ Můžeme totiž náš estetický pohled zaměřit i na jakékoliv „pozadí“ a zároveň neztratit relevantnost estetické zkušenosti, což u uměleckých děl není možné. Zahrady s přírodou sdílí mnoho podobností, nicméně v té pro Hepburna nejdůležitější se rozcházejí. I přesto, že jsou zahrady většinou prostorově rozlehlé a představují nějaký typ prostředí, jsou stále určitým způsobem zarámované, například i fyzickým plotem. I pokud se jedná o neoplocenou zahradu, měli bychom si pro správnou estetickou zkušenost s nimi jako návštěvníci uvědomovat jejich hranice. Zahrady jsou nepopíratelně ohraničenými objekty, charakter ohraničenosti zmiňují i jejich obecné definice, a proto je nemůžeme ztotožňovat s přírodou.

Oba Hepburnem popsané principy se shodují i s výše popsanými argumenty Davida Coopera. Zahradu se s nimi v mnohém shoduje, ale v nejdůležitějších bodech jim odporuje, a proto zkrátka nemůže být esteticky nahlížena stejně jako příroda. Hepburn se také ve svém textu více věnuje problému, o kterém hovořil již Cooper – pokud budeme květinový záhon oceňovat jako namalovaný obraz, nejednalo by se o adekvátní estetickou zkušenost se zahradou (i přesto, že se jí občas nelze ubránit), protože ji tímto způsobem neoceňujeme jako zahradu.

⁹¹ Tamtéž, s. 291.

3.3 Oceňování zahrady jako umění-a-přírody

Podívejme se nyní na třetí možnost oceňování zahrad, kterou popisuje David E. Cooper a nazývá jí „faktorizace“. Faktorizace představuje spojení umění a přírody a oceňování zahrady jako kombinace obou přístupů. Jak již bylo ukázáno, zahrada není ani uměním, ani přírodou – musí tedy být sečtením obou?

Cooper rozvádí, proč je i tato teze problematická. Zkombinování dvou již známých přístupů totiž zahradě ubírá na hodnotě. „Oceňování zahrady se skutečně spojí v oceňování umění a přírody, ale v degradovaných formách obou těchto přístupů.”⁹² Faktorizace má značný nádech podhodnocování zahrad. Pokud by tato teze byla pravdivá, znamenalo by to, že na oceňování zahrady není nic specifického a jedinečného, protože by se jednalo *pouze* o kombinaci dvou již známých přístupů. Tyto přístupy již existují samostatně, nezávisle na zahradách, tím pádem by svět bez zahrad neznamenal ztrátu jednoho ze způsobů estetického nahlížení.⁹³ To, že se faktorizace nezalíbí milovníkům jedinečnosti zahrady, ale ještě neznamená, že není pravdivá. Pro snadnější pochopení faktorizace Cooper uvádí jako příklad balet, který je jednoznačně kombinací hudby a pohybu. Znamená to ale, že se jedná o pouhou kombinaci oceňování hudby a pohybu? Balet může být příjemný i bez vizuální složky, stejně jako může být příjemný, i když ho sledujeme se špunty v uších.

Konkrétním argumentem pro zamítnutí faktorizace je nahlédnutí do historie oceňování přírody a umění. Estetické potěšení z přírody je totiž poměrně novou záležitostí. Zahrady nicméně v Evropě existovaly a byly kladně esteticky hodnoceny i v osmnáctém století, kdy na přírodu bylo nahlíženo jako na něco hrozného a děsivého. Je tedy velmi nepravděpodobné, že by v tomto období plynulo oceňování zahrad ze zkušenosti s oceňováním přírody.⁹⁴ Naopak ve starověké Persii, Číně nebo Japonsku byl sentiment pro zahrady minimálně tak starý, jako je sentiment pro malby a sochy. „V tom případě, jakkoliv se věci mají dnes, nemohlo být oceňování zahrad částečně způsobeno funkcí již zavedených tradic oceňování umění.”⁹⁵ Závěrem tedy nemůže být jednoduché tvrzení, že oceňování zahrady se dá rozdělit mezi oceňování umění a přírody, pokud existovaly

⁹² COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006, s. 43–44.

⁹³ Tamtéž, s. 44.

⁹⁴ Tamtéž, s. 46.

⁹⁵ Tamtéž, s. 46.

kultury, ve kterých jeden či druhý z těchto faktorů chybí. A to i přesto, že umění a příroda jsou nějakým způsobem zapojeny do vytváření zahrad.⁹⁶

Oceňování zahrady jako zahrady tedy podle Coopera nemůže být vysvětleno faktorizací. Toto tvrzení totiž nebere v potaz zakoušení atmosféry, které je pro estetickou zkušenost se zahradou jedním z nejdůležitějších faktorů. Cooper zde vychází z Merleau-Pontyho a jeho „pole přítomnosti“ (*field of presence*).⁹⁷ „Naše počáteční zkušenost s nějakým místem není typicky směřována ke konkrétním věcem a vlastnostem, ale spíše zaznamenává styl nebo atmosféru, pocit z místa jako celku, který předchází vnímání jednotlivých složek.“⁹⁸ Důvodem je znovu to, co již bylo popsáno v první kapitole – zahrada je místem, je prostředím, které zakoušíme, zatímco jím procházíme nebo jsme v něm jinak zapojeni, a které je multisenzuální a multifunkcionální. Atmosféra je první, na co si vzpomeneme, přemýšlíme-li o zahradě, kterou jsme navštívili, píše Cooper. Atmosféra zahrady předchází pocitům z konkrétních objektů v zahradě přítomných. „I kdyby všechny vlastnosti, umělé i přírodní, přispívající k atmosféře zahrady, bylo možné vědomě vnímat odděleně, bylo by nesprávné usuzovat, že by estetická zkušenost z atmosféry plynula pouze z jejich uvědomování.“⁹⁹

Pokud bychom uznali faktorizaci jako správnou teorii pro oceňování zahrady, znamenalo by to, že zahrady se v jejich oceňování nijak výrazně neodlišují od přírody nebo umění a nemají tím pádem „jedinečnou sílu“, kterou jim mnozí připisují. Zahrady jsou zkrátka tím, čím jsou a ničím jiným – ať už přírodou, uměním nebo kombinací obou, a to stejně platí pro jejich oceňování.¹⁰⁰

Faktorizační tezi Davida Coopera kritizuje Stephanie Ross. Cooper podle ní nenabízí příliš přesvědčivé argumenty proti – tvrdí, že její použití by bylo podhodnocováním zahrady a také, že teorii nelze použít ani na jiná „smíšená umění“ jako například balet. Jeho prvním zásadním argumentem je, že teorie faktorizace nezahrnuje oceňování atmosféry v zahradě. Stephanie Ross si ve své recenzi Cooperovy knihy klade otázku, zda by empirický výzkum skutečně potvrdil Cooperovo tvrzení, že atmosféra je

⁹⁶ Tamtéž, s. 47.

⁹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 1998, s. 58.

⁹⁸ COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006, s. 50.

⁹⁹ Tamtéž, s. 53.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 60.

první, co si při vzpomínce na zahradu člověk vybaví.¹⁰¹ Druhým Cooperovým argumentem v souvislosti s atmosférou je holistický předpoklad, že vnímání jednotlivostí je zásadním způsobem tvořeno vnímáním celku. Ross ale tvrdí, že pokud by se tento předpoklad použil v jiném kontextu (v případě přírody nebo umění), znemožnil by oceňování přírody a velmi by zproblematizoval oceňování umění.¹⁰²

Pokud bychom se ale podívali na estetiku atmosfér Gernota Böhmeho dala by se naopak Cooperova faktorizační teze potvrdit. Atmosféra je podle něj to, co diváky zaujme jako první a ovlivňuje jejich další vnímání.¹⁰³

3.4 Distinktivnost estetické zkušenosti se zahradou

V této kapitole dále rozvedu faktorizační tezi pomocí článku „Ke chvále zahrad“ od Davida E. Coopera a popíšu, proč ji musíme vyloučit, chceme-li říci, že estetické oceňování zahrad je jedinečnou zkušeností. Nejprve se pojd'me podívat na estetickou zkušenost se zahradou v kontextu Hepburnovy teorie a pokusit se odpovědět na otázku, zda zahrada může být předmětem hluboké estetické kontemplace.

Pro začátek je zapotřebí uvést, že Hepburn rozlišuje mezi povrchním a hlubokým estetickým oceňováním jak umění, tak přírody. Zatímco v umění jsou tyto dva případy vcelku jednoduše odlišitelné, v případě přírody je posun z triviálního do vážného složitější, i přesto, že je toto odlišení v obou případech stejně důležité.¹⁰⁴ Aby bylo možné zastávat se krásy přírody a tvrdit, že je na stejné, vysoké úrovni jako krása umění, je zapotřebí dokázat, že v estetické zkušenosti s přírodou je přítomné něco „navíc“. Existuje totiž rozdíl mezi jednoduchým a povrchním potěšením z vizuálních či sluchových vjemů přírody a hlubší reflektivní zkušeností, ve které je člověk aktivně zapojen a snaží se dosáhnout bohatšího souboru vjemů a konceptů. Hepburn u vážného oceňování hovoří o percepčním komponentu estetické zkušenosti a komponentu reflektivním, myšlenkovém. Stejně tak jako se Hepburn snaží obhájit vážné estetické oceňování přírody, se Cooper

¹⁰¹ ROSS, Stephanie. Book Reviews. A Philosophy of Gardens. By DAVID E. COOPER. Clarendon Press. 2006. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 47, Issue 1, January 2007, s. 96.

¹⁰² Tamtéž, s. 96.

¹⁰³ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s.167.

¹⁰⁴ HEPBURN, Ronald W. *The reach of the Aesthetic. Collected essays on art and nature*. England: Ashgate, 2001, s. 1.

snaží obhájit totéž u zahrady. Je v zahradě přítomné „něco navíc“, jedná se o hlubší, reflektivní zkušenost, která nám přináší něco výjimečného, nebo pouze zkušenost povrchní a triviální? Podle Coopera není sporné, že zahrady mají komponent percepční. To, o čem mnozí pochybují, je komponent myšlenkový, reflektivní, díky kterému vzniká autentická a hlubší zkušenost.

Existují estetické teorie, pro které je zahrada esteticky naprosto nevýznamná, například pro Hegela byla zahrada jen „falešnou přírodou“, přičemž odmítal i estetickou kvalitu přírody jako takové.¹⁰⁵ Hegel rozdělval zahrady na architektonické a malebné (*picturesque*). Architektonické zahrady mají podle něj určitou estetickou kvalitu, ale pouze tu triviální – jedná se podle něj o symetricky rozložené „okolí“ budov, které oceňujeme pouze povrchně, nejedná se o objekt hodný vážné estetické kontempace. Malebné zahrady sice mohou poskytnout hlubší reflexi, ale podle Hegela by v nás měly vzbuzovat převážně odpor, protože jsou umělou přírodou a předstírají, že jsou něco, čím nejsou. Jediná myšlenka, kterou nám poté taková zahrada přinese při vážném oceňování, je, že něco tak odpudivého by nemělo vůbec existovat.¹⁰⁶ Závěrem této teorie by bylo, že zahrady nemohou zapojit myšlenkový komponent vážného oceňování.

Cooper se ptá, proč někteří filozofové (jako například zmíněný Hegel) mají k zahradám tak přísný a chladný postoj. Jednou z možných odpovědí podle něj je, že zahrady mohou být vážně oceňovány pouze pokud se na ně díváme jako na umělecké dílo nebo jako na přírodu, nebo kombinujeme při jejich oceňování oba přístupy (jednou se na zahradu díváme jako na namalovaný obraz, podruhé jako na přírodu). Na zkušenosti se zahradou by v tom případě nebylo nic distinktivního. To by poté způsobilo, jak říká Cooper, že „svět bez zahrad by nebyl příšernou chybou, protože to, co by chybělo, by nebyly způsoby oceňování nebo zkušeností, neboť o ně se starají jiná umělecká díla a příroda. Vše, co by takový svět postrádal, by byly konkrétní objekty tohoto oceňování a zkušeností.“¹⁰⁷ Estetická zkušenost se zahradou by tedy nepředstavovala zkušenost esteticky hodnotnou a unikátní, protože stejný prožitek bychom našli i v přírodě nebo v umění.

Zastánci faktorizace tedy zároveň popírají, že je oceňování zahrady jako estetického objektu určitým způsobem distinktivní, zcela se odlišující od oceňování umění

¹⁰⁵ COOPER, David E. In Praise of Gardens. *The British Journal of Aesthetics*. 2003, Vol. 43., No. 2., s. 101.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 102.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 103.

i přírody nebo jejich kombinace. Cooper ve *Filozofii zahrad* popisuje faktorizaci jako postoj, který zahrady shazuje a neuznává jejich estetickou hodnotu. Což je argument, který používá k odmítnutí faktorizace – zahrady jsou podle něj důležitější, než tato teze připouští. Ve článku „Ke chvále zahrad“ nicméně uznává, že faktorizace nemusí nutně znamenat odmítavý postoj k zahradám. Existují i takoví teoretici, kteří právě tomu, že zahrada spojuje dva rozdílné módy oceňování, připisují jedinečný estetický charakter – například A. J. Downing nebo Alexander Pope. Downing říká, že tvůrce zahrady, která může být objektem jak přírodního, tak uměleckého oceňování, dosáhl ultimáta jeho umění.¹⁰⁸ A Cooper následně píše: „Faktorizace je přístupem k oceňování zahrady mezi přáteli i nepřáteli zahrady.“¹⁰⁹

Cooper chce nicméně potvrdit tezi, že zahrady jsou objekty zvláštního a specifického oceňování. Netvrdí přímo, že žádný jiný objekt nám nenabízí stejnou zkušenost jako zahrada, ale navrhuje, že existují módy oceňování, které jsou specifické pro zahrady. Svou myšlenku formuluje takto: „Je to skrze hlubokou angažovanost se zahradami, díky které rozumíme konkrétním zkušenostem: pokud ostatní objekty mohou navodit takové zkušenosti, je to proto, že naše setkání s nimi lze přirovnat k tomu, které máme se zahradami.“¹¹⁰

Jak píše John Dixon Hunt, zahrady mají bohatou historii jako nosiče hlubšího významu a symbolismu.¹¹¹ V moderní estetice zahrad je ale vyzdvihována forma na úkor obsahu. Starší úvahy o symbolismu v zahradách se ztratily v novodobé „sterilní“ debatě mezi těmi, kteří na zahradu preferují nahlížet jako na umění, a těmi, kteří na ní pohlíží jako na přírodu – tuto debatu v podstatě vyřešila faktorizace, která říká, že zahrada může být považována za kombinaci obou.¹¹² Cooper tedy navrhuje dále se věnovat reprezentační a symbolické síle zahrady, abychom potvrdili její distinktivnost jako objekt seriózního estetického zájmu. Tuto teorii ale ihned vyvrací, protože na symbolismu zahrad není nic distinktivního – umělecké dílo může symbolizovat nebo něco reprezentovat zcela stejným způsobem. Je to ale pro naši debatu krok správným směrem. Problém je podle Coopera ten, že jsou slova jako reprezentovat či symbolizovat příliš „ostrá“, příliš odkazující k něčemu konkrétnímu. Namísto toho navrhuje slova „vyvolávat“ nebo „naznačovat“, která podle něj

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 104.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 104.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 105.

¹¹¹ Tamtéž, s. 106.

¹¹² Tamtéž, s. 106.

směřují k něčemu, co je téměř nemožné specifikovat, a právě to je hlavní posun k definování distinktivnosti oceňování zahrad.

Cooper navrhuje, že zahrady mají tento charakter díky své zvláštní vhodnosti pro vyvolání „kreativní vnímavosti“. Pod tímto spojením se skrývá vlastnost popsaná Gabrielem Marcelem, jíž oplývají umělci – pocit podivení a pokory při oceňování kreativity, který má sám v sobě nejen umělec kultivovat. Díky kreativní vnímavosti vzniká pocit zvláštní jednoty a pocitu, že vše, co tvoříme, souvisí se vším ostatním, kterou popisuje filozof Nishido Kitara. Cooper tuto vlastnost nazývá „zenem osvícenou senzibilitou“.

Ani koncept kreativní vnímavosti ale nepotvrzuje, že je estetická zkušenost se zahradou distinktivní. První Cooperovou námitkou je, že kreativní vnímavost mohou vyvolávat i jiné estetické objekty než zahrady (například obrazy či básně). Druhou výhradou je fakt, že je to příliš „snobské“ a neinkluzivní řešení, které by znamenalo, že zahradu dokáže správně ocenit jen hrstka lidí.¹¹³

¹¹³ Tamtéž, s. 113.

4 Vytváření zahrady

V poslední kapitole práce chci ukázat, že i zahradní praktiky a zahradnictví mají estetický charakter, a závěrem se pokusím odpovědět na otázku, zda se zahradničení dá označit za uměleckou praxi a zahradník za umělce.

Cooper odlišuje zahradní praktiky od zahradničení. První z nich je jakákoliv činnost prováděná na zahradě, která místem, kde se odehrává, nabývá jiného rozměru (snídaně na zahradě, plavání v zahradě). Druhé Cooper definuje jako jakoukoliv aktivitu týkající se designu, kultivace a péče o zahradu.¹¹⁴ O obou platí dvě základní pravdy. Zaprvé v nich najdeme určitou komplexitu a hloubku, která je běžně opomíjená a z filozofického hlediska zajímavá. Za druhé jsou distinktivní – nemohou být prožity v jiném kontextu, jsou typické pouze pro zahrady. „Vykonavatel“ těchto činností je pro nás velmi zajímavou postavou. Cooper v tomto kontextu cituje Nietzscheho, který o estetice řekl, že je příliš posedlá pozorovatelem umění a zanedbává jeho tvůrce.¹¹⁵

Položme si nyní otázku, proč je zahradničení pro mnoho lidí tak důležitou činností. Cooper přichází s dvěma možnými odpověďmi. První z nich je, že je lidem práce na zahradě jednoduše příjemná. Toto řešení nazývá hédonistickým. Takové tvrzení by jistě rozdělilo zahradníky na ty, kteří s ním souhlasí, a ty, kteří nesouhlasí. V případě zahrady se jedná každopádně spíše o satisfakci z konečného výsledku naší práce než o příjemnost celého procesu.

Jak píše Karel Čapek: „Jednoho dne otevřeš oči, a zahrádka bude zelená, vysoká tráva se bude třpytit rosou a v houští růžových korunek budou vyhlížet nabobtnalá, brunátná poupata (...). A ty už nevzpomeň na útlou, holou, hnědou zahrádku těchto dnů, na nejisté chmýří první travičky, na hubený rozpuk prvních pupenců, na všechnu tu hlinitou, chudou a dojemnou krásu zahrádky, jež je zakládána. Nu dobře, ale nyní je nutné kropit a plet a vybírat z hlíny kamení.”¹¹⁶ Tento úryvek nám potvrzuje, že největší potěšení zahradníkovi přináší, až když je jeho práce na zahradě vidět a přinese kýžený výsledek.

S tímto souvisí i druhé řešení, o kterém Cooper mluví – důležitost zahradnictví pro samotný vznik zahrad. Pro lidi je důležité, protože jsou pro ně důležité zahrady. Cooper

¹¹⁴ COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006, s. 68.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 69.

¹¹⁶ ČAPEK, Karel. *Zahradníkův rok*. Červený Kostelec: Trees, 2013, s. 9.

toto řešení nazývá instrumentálním, protože zahradničení je nástrojem pro vznik zahrady. Nemyslím si, že toto řešení je dostačující, neboť poněkud ubírá zahradničení na estetické hodnotě. Nejedná se dle mého názoru pouze o činnost podřadnou zahradám jako objektům, ale o činnost jim rovnocennou. Nemůžeme sice oddělit zahradničení od zahrad (neoddiskutovatelně na sobě závisí), obě na sobě ale závisí stejně – zahrady by nebyly bez zahradničení, stejně jako by zahradničení nebylo bez zahrad. Estetický charakter zahradničení má právě proto, že díky němu vzniká zahrada – objekt estetického zájmu.

4.1 Zahradník umělcem

Američan Michael Pollan ve své knize „Druhá příroda: Zahradníkovo vzdělání“ píše, že britští zahradníci se tradičně za umělce považují.¹¹⁷ Na rozdíl od textů o zahradách vznikajících ve Spojených státech jsou totiž ty britské vždy zarámované jako texty estetické, nikoliv etické. Britský zahradník nevytváří zahradu proto, aby na ní pořádal večírky, ale kvůli estetickému potěšení. Zahradničení a formování přírodních materiálů podle lidské představy je totiž pro mnoho Američanů špatné z náboženských důvodů – Bůh stvořil přírodu tak, aby byla dokonalá, a není potřeba ji brát a měnit. Pollan popisuje, že i když v USA vznikne esteticky hodnotná zahrada, všichni se snaží “skrýt ruku umělce”, aby se vyhnuli čemukoliv, co vypadá příliš uměle. Pollan v tomto argumentu téměř neproblematicky používá slovo „umělec” jako synonymum pro autora zahrady.

Zajímavým Pollanovým postřehem je také to, že stálé oddělování přírody a kultury v zahradě se stává komplikovaným, jakmile se zaměříme na zahradní květiny – například růži. Růže jsou člověkem již natolik vyšlechtěny do různých barev a podob, že se stává téměř nemožným oddělit, co je jejich přírodou a co je „umělé”.

Zásadním problémem ale je, že i když zahradníkův postoj k přírodě připomíná postoj umělcův, nepovažuje běžně svou zahradu za umělecké dílo. Je důležité odlišit zahradníka, který o zahradu pečuje, a zahradního architekta či designéra, který ji navrhuje. Většinou se totiž nejedná o jednu a tu samou osobu. Zahradník je smířený s tím, že zahrada nikdy nenabude své finální formy, zatímco zahradní architekt její finální formu v teorii

¹¹⁷ POLLAN, Michael. *Second Nature: A Gardener's Education* [online]. Open Road Integrated Media, 2007. [cit. 5.4.2021]. Dostupné z: https://archive.org/stream/SecondNatureAGardenersEducation/Second_Nature_A_Gardener%27s_Education_djvu.txt

vytvořil. Zahradník často upíná svou pozornost do budoucnosti, namísto aby si užil přítomný stav zahrady. „To pravé, to nejlepší je před námi. Každý další rok přidá vzrůstu a krásy. Zaplaťpánbůh, že už zase budeme o rok dál” popisuje Karel Čapek.¹¹⁸ Pokud bychom tedy chtěli označit autora zahrady za umělce, máme na mysli spíše zahradního architekta než zahradníka, který se o zahradu stará.

Víme již, že zahrady splňují podmínky většiny současných definicí uměleckých děl, i když o nich tak (zatím) nepřemýšlíme. Je tomu tak nejspíš i z důvodu jejich dlouhé historie, přičemž v jednu dobu byly zařazovány mezi vysoké umění, z této kategorie ale poté postupně zmizely a nyní je pro nás nyní složité nahlížet na ně jako na umělecká díla. To je, myslím, hlavní důvod, proč neproblematicky zakoušíme environmentální umělecká díla jako umělecká díla – začaly vznikat teprve nedávno a vyvinuly se postupně z umění jako takového. Zatímco zahrady, i když je zkušenost s nimi mnohdy podobná environmentálnímu umění, tíží jejich historie. Dalším problémem může být rozšířenost zahradnictví mezi lidmi. Nezdá se nám poté jako něco „exkluzivního“ či výjimečného, což jsou vlastnosti, které jsou s uměním často spojovány. Umění zahrady může ubírat na hodnotě tedy i to, že se „amatérskému“ zahradničení věnuje naprostá většina lidí. Existují nepopíratelně zahrady, které za umělecká díla můžeme označit, je jich ale značně menší množství než zahrad „obyčejných“. Podíváme-li se na tento fakt z druhé strany, můžeme říci, že naopak v této neexkluzivitě a neelitářství spočívá výhoda a klad tohoto rozšířeného umění.

Myslím si, že rozhodně můžeme některé zahradníky (zahradní architektky) označit za umělce, k vytvoření esteticky hodnotné zahrady je přeci jen potřeba mít estetické cítění a znalosti a zkušenosti s materiály, které zahradu tvoří. Krásná zahrada nevznikne jen náhodou, ale snahou člověka, který pro ni má vizi. Jak říká Bertold Brecht: „Chytrý zahradník dokáže mnoho i s malým kouskem země.”¹¹⁹

¹¹⁸ ČAPEK, Karel. *Zahradníkův rok*. Červený Kostelec: Trees, 2013., s. 120.

¹¹⁹ BRECHT, Bertold. *The Good Person of Setzuan*. Washington, D.C.: Arena Stage Production, 1985.

5 Závěr

Pokusila jsem se nejprve definovat pojmy estetický objekt a zahrada. Estetický objekt je jedním ze základních pojmů estetiky. Jeho definici jsem čerpala z teorie Vlastimila Zusky a popsala ho jako typ jsoucna, které je možné vnímat esteticky a vznést o něm estetický soud (na základě estetického prožitku). Nemusí se jednat nutně o umělecké dílo, ani o fyzicky uchopitelnou věc, ale také o mentální obraz či hudební skladbu. Zahrady jsou tedy jednoznačně estetickými objekty. Rozhodně ale nejsou běžným typem objektu, můžeme je označit spíše jako druh prostředí, ve kterém se jako pozorovatelé můžeme procházet a být jím obklopeni. Prostředí je specifické tím, že pozorovatel je jeho součástí a využívá všechny své smysly – do této definice zahrada také spadá.

Definování zahrady byl již úkol složitější. Podle Mary Miller, z jejíchž textů jsem čerpala, je definice, kterou najdeme v Oxfordském slovníku angličtiny, nevyhovující. Navrhuje proto vlastní definici, která zní: „Zahrada je jakékoliv záměrné uspořádání přírodních objektů, které jsou vystavené obloze nebo jsou pod širým nebem, ve kterém se forma neřídí čistě praktickými okolnostmi, jako například vhodností.“ Zahrada tedy musí splňovat tři předpoklady, aby byla zahradou – zaprvé se musí skládat z přírodních objektů; zadruhé musí být vystavená obloze (jinak by se jednalo o skleník nebo oranžerii); a zatřetí musí vzniknout vědomě, plánovaně a s určitým (estetickým) záměrem. Naopak David E. Cooper se konkrétní definici zahrady nevěnuje, neboť každý člověk si dokáže představit, co je pod tímto pojmem myšleno. Šedá zóna „zahrad“, o kterých si nejsme jistí, zda se ještě dají označit za zahrady, není podle něj pro námi zkoumanou estetickou problematiku příliš relevantní.

Následně jsem vybrala tři vlastnosti zahrad, o kterých mluví Mara Miller a které se mi zdály pro práci nejvhodnější, pro detailnější rozbor – multisenzualitu, funkcionalitu a časovost (časoprostor). Multisenzualita v zahradě je velmi důležitou vlastností, neboť nejspíše i z toho důvodu, že jsou do zkušenosti se zahradou zapojeny všechny smysly, byly zahrady vyřazeny z kategorie vysokého umění. Pokud bychom zahrady limitovali pouze na sluchovou a vizuální zkušenost, ubrali bychom jim značnou část jejich estetického potenciálu. Multisenzualita zahrady rozhodně neznamená, že se jedná o esteticky méně hodnotný objekt. Funkcionalita je druhou výjimečnou vlastností zahrad – koexistuje tu totiž s estetikou, což je u většiny klasických uměleckých děl nepředstavitelné. V neposlední řadě jsou zahrady časovými a prostorovými objekty. Změna v průběhu času je v

zahradě jedním z nejzřetelnějších působících faktorů. Zahrady tedy nejen potřebují čas k jejich oceňování (jako ostatně všechny estetické objekty), ale je pro ně z estetického hlediska důležité i to, že existují v čase a nechávají na sebe čas působit.

Jako poslední bod určitého definování zahrady jsem vybrala téma zahrady jako uměleckého díla. Podle Thomase Leddyho mají zahrady potenciál stát se v budoucnu znovu médiem pro vysoké umění. Do většiny současných definicí umění dokonce spadají, přesto o nich ale jako o uměleckých dílech většinou nepřemýšlíme. Mara Miller si vybírá jedinečnost zahrad (nemají žádnou finální podobu a člověk není jejich jediným autorem) a tvrdí, že zahrady jsou až příliš jedinečné na to, aby byly uměleckým dílem. Tento postoj se dá dobře kritizovat. Miller si totiž vybírá moderní představu o umění, a ne tu postmoderní, která boří staré „hranice“ a jedinečnost už v ní není tolik žádoucí (například u uměleckých děl jako fotografie, film nebo performance). V současném environmentálním umění také můžeme nalézt i díla, u kterých nelze přiznat plné autorství člověku, a přesto jsou uměleckými díly.

V další části práce jsem popsala estetickou zkušenost se zahradou a pokusila se odpovědět na otázku, o jaký druh estetické zkušenosti se jedná. Zahrady jsou často porovnávány s estetickou zkušeností s uměním. Nalezneme zde sice pár paralel, ale v mnoha bodech se rozcházejí. Například právě v multisenzualitě (u umění nejsou dojmy z nižších smyslů relevantní) nebo v nedostatečné zarámovanosti (zahrady sice jsou často oplocené, to nám ale nezabraňuje do estetické zkušenosti zařadit i oblohu nad nimi). Estetická zkušenost se zahradou tedy není totožná s estetickou zkušeností s uměním. Je tedy srovnatelná s estetickou zkušeností s přírodou? V práci jsem nejprve shrnula Cooperovu teorii a poté ji srovnala s teorií Hepburnovou. Závěrem jsem ukázala, že estetická zkušenost se zahradou se od té s přírodou také odlišuje. Zahrada je sice tvořena přírodními objekty, stále je ale lidským artefaktem, tvořeným za nějakým účelem. Podle Hepburna je velmi důležité lidské rozumění estetickému objektu – pokud bychom na zahradu nahlíželi jako na netknutou přírodu nebo jako na namalovaný obraz, nemohli bychom ji adekvátně esteticky ocenit, je to tedy pohled špatný. Cooper proto nabízí jako řešení faktorizaci, tedy oceňování zahrady jako kombinace obou přístupů. Toto řešení ale poté odmítá – pokud bychom tvrdili, že oceňování zahrady je pouze kombinace již známých přístupů, ubírali bychom jí na hodnotě. Po shrnutí základních přístupů k estetickému oceňování (umění, příroda a kombinace obou) jsem se věnovala dalšímu rozvedení faktorizace v souvislosti s hlubokým estetickým oceňováním Ronalda W.

Hepburna a nakonec shrnula Cooperovu snahu o potvrzení distinktivnosti estetické zkušenosti se zahradou.

Ve finální kapitole jsem se pokusila potvrdit, že i zahradničení jako činnost má estetický charakter. Cooper se mu věnuje z hlediska vlivu zahradničení na aristotelovský „dobrý život“, něco, co v člověku probouzí pocit naplnění jeho účelu. Nejedná se o zcela běžnou činnost, kterou každý den přehlízíme, ale o činnost s hlubším smyslem, která je z filozofického hlediska zajímavá. Myslím, že o práci na zahradě můžeme říci, že má estetický charakter právě proto, že velmi úzce souvisí se zahradou jako takovou. K potvrzení takového tvrzení se přiblížíme také ve chvíli, označíme-li autora zahrady za umělce a zahradu za umělecké dílo. To může sice působit problematicky, ale myslím, že můžeme říci, že v současné době a v kontextu environmentálního umění je zahrada druhem uměleckého díla a má potenciál být v budoucnu opět zařazována mezi vysoké umění. Na druhou stranu se můžeme ptát, zda by nebyla škoda z něčeho všeobecně přístupného udělat něco exkluzivního a „vysokého“. Zmizela by totiž jistá intimita a důvěrnost zahradničení, kterou popisuje Cooper.

Seznam použité literatury:

- BERLEANT, Arnold & Allen CARLSON, ed. *The Aesthetics of Human Environments*. Peterborough: Broadview Press, 2007.
- BERLEANT, Arnold. *Aesthetics Beyond the Arts: New and Recent Essays*. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2012.
- BERLEANT, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991
- BRECHT, Bertold. *The Good Person of Setzuan*. Washington, D.C.: Arena Stage Production, 1985.
- COOPER, David E. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Clarendon Press, 2006.
- COOPER, David E. In Praise of Gardens. *The British Journal of Aesthetics*. 2003, Vol. 43., No. 2., s. 101-113.
- ČAPEK, Karel. *Zahradníkův rok*. Červený Kostelec: Trees, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.
- HEPBURN, Ronald W. *The Reach of the Aesthetic. Collected Essays on Art and Nature*. England: Ashgate, 2001.
- HEPBURN, Ronald W. Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In: B. William & A. Montefiore, ed. *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 285–310.
- HUNT, John Dixon. Gardens: A Historical Overview. In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 271–274.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 1979, s. 31–44.
- LEDDY, Thomas. Gardens in an Expanded Field. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 28, Issue 4, 1988, s. 327–340.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 1998.

MILLER, Mara. *The Garden as an Art*. Albany: State University of New York Press, 1993.

MILLER, Mara. Gardens As Works of Art: The Problem of Uniqueness. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 26, Issue 3, 1986, s. 252–256.

MILLER, Mara. Time and Temporality in the Garden. In: Dan O'Brien , ed.. *Gardening – Philosophy for Everyone: Cultivating Wisdom*. Blackwell Publishing, 2010, s. 178–192.

POLLAN, Michael. *Second Nature: A Gardener's Education* [online]. Open Road Integrated Media, 2007. Dostupné z: https://archive.org/stream/SecondNatureAGardenersEducation/Second_Nature_A_Gardener%27s_Education_djvu.txt

ROSS, Stephanie. Book Reviews. A Philosophy of Gardens. By DAVID E. COOPER. Clarendon Press. 2006. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 47, Issue 1, January 2007, s. 95–97.

ROSS, Stephanie. Gardens, earthworks and environmental art. In: S. Kemal & I. Gaskell, ed. *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge Studies in Philosophy and the Arts, 1993, s. 158–182.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.