

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Katedra estetiky

# **Bakalářská práce**

Magdalena Matějková

**Zahrada jako estetický objekt**

Garden as an Aesthetic Object

Praha 2013

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D

Děkuji panu Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D za vydatnou pomoc s vypracováním tohoto textu. Za jeho ochotu a dobré rady mu patří můj vděk a úcta.

**Prohlášení:**

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze, dne 30. července 2013

.....

Magdalena Matějková

## **Abstrakt**

Tato práce je věnována zahradě coby jedinečnému předmětu estetického oceňování. První část práce odkrývá některá specifika tohoto estetického objektu, mezi něž patří jeho vysoká proměnlivost, nepředvídatelnost a komplexita. V souladu tím je formována estetická zkušenost, v níž je vnímatelova pozornost upoutána k časovému rozměru prožívání a jeho reflexe je prohloubena. Totéž se děje v prožitku melancholie, která právě proto může být považována za specifickou estetickou emoci. Ve světle těchto úvah se hřbitov jeví jako ideální prostředí pro melancholicky zabarvený estetický prožitek zahrady. Přirozené sepjetí mezi hřbitovem a zahradou je utuženo sekularizací smrti, která otevírá prostor pro uplatnění vědeckého narativu v utváření estetické hodnoty hřbitova i zahrady.

## **Klíčová slova**

Zahrada, melancholie, hřbitov, prostředí, reflexe, estetický prožitek

## **Abstract**

This text is focused on garden as a specific object of aesthetic appreciation. Its first part discovers some of the specificities of this aesthetic object, among others, its high variability, unpredictability and complexity. Within an accordingly formed aesthetic experience, perceiver's attention is focused on the temporal dimension of experience and his reflection is intensified. The same happens while experiencing melancholy, which can therefore be considered for a specific aesthetic emotion. After these considerations, cemetery appears to be an ideal environment for an aesthetic experience of garden tinged with melancholy. The natural proximity between garden and cemetery is emphasized thanks to the secularisation of death which makes it easier to employ a scientific narrative in the constitution of aesthetic value of both garden and cemetery.

## **Key terms**

Garden, melancholy, cemetery, environment, reflection, aesthetic experience

## OBSAH

<b>1</b>	<b>ÚVOD</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>ZAHRADA</b> .....	<b>12</b>
2.1	JEDINEČNOST ZAHRADY JAKO ČASOVÉHO UMĚNÍ.....	2
2.2	MIMOŘÁDNÝ VÝZNAM ČASOVÉ DIMENZE PRO ZAHRADU.....	4
2.3	VÝZNAM PROMĚNLIVOSTI PRO VNÍMÁNÍ ČASU V ZAHRADĚ.....	6
2.3.1	<i>Kontrolovatelnost změn v zahradě</i> .....	18
2.3.2	<i>Různé „časy“ v zahradě</i> .....	20
2.3.3	<i>“Věčnost” jako jedinečná časová dimenze</i> .....	23
2.4	SPECIFICKÁ ESTETICKÁ HODNOTA ZAHRADY .....	24
2.4.1	<i>Význam zahrady</i> .....	24
2.5	ESTETICKÁ ZAJÍMAVOST ZAHRADY .....	25
<b>3</b>	<b>MELANCHOLIE</b> .....	<b>27</b>
3.1	OSAMĚLOST A IZOLOVANOST .....	28
3.1.1	<i>Význam izolovanosti pro vznik melancholie a estetického prožitku</i> .....	28
3.1.2	<i>Osamělost jako charakteristika estetického prožitku</i> .....	29
3.2	ZAHRADA JAKO IZOLOVANÉ PROSTŘEDÍ .....	31
3.3	REFLEXIVITA V MELANCHOLICKÉM PROŽITKU ZAHRADY .....	33
3.3.1	<i>Prožitek času spojený s reflexí</i> .....	35
<b>4</b>	<b>HŘBITOV</b> .....	<b>39</b>
4.1	OHRANIČENOST A IZOLACE.....	39
4.2	HISTORICKÝ VÝVOJ HŘBITOVA .....	41
4.3	KONTROLOVATELNOST A SNAHA OVLÁDNOUT .....	44
4.4	ZROD ZAHRADY Z PŘÍRODNÍHO PROSTŘEDÍ .....	45
4.5	SMRT V ZAHRADĚ A SMRT NA HŘBITOVĚ .....	46
4.5.1	<i>Tajemství v zahradě</i> .....	47
4.6	AMBIENTNÍ DIMENZE CHERYL FOSTEROVÉ.....	48
4.6.1	<i>Ambientní dimenze a hřbitov</i> .....	50
4.7	ČASOVÝ ROZMĚR PROŽITKU HŘBITOVA .....	52
<b>5</b>	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>55</b>

<b>6</b>	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>57</b>
----------	--	-----------

## Předmluva

K napsání této práce mě přivedla otázka po příčině a charakteru estetické zajímavosti zahrady. U několika současných autorů zabývajících se touto problematikou jsem se setkala s názorem, že esteticky nejzajímavějším aspektem zkušenosti se zahradou je její časový rozměr. Toto přesvědčení bylo výchozím bodem pro moje další úvahy. Pokusila jsem se vystihnout to, co činí časový rozměr prožitku zahrady esteticky zajímavým, a odvodit z těchto zjištění další možnosti pro obohacení estetického prožitku zahrady. Ukázalo se, že zahrada by díky své základní charakteristice mohla být podnětná pro vznik reflexe a s ní spojeného prožitku melancholie, která může být považována za zvláštní typ estetické emoce. Spojení zahrady s melancholií mě přivedlo k zamyšlení nad hřbitovem coby typem ryze melancholické zahrady. Následně jsem se pokusila popsat estetický prožitek hřbitova a vyzdvihnout jeho specifika, a to se zvláštním ohledem na časový rozměr této zkušenosti, která mě v průběhu všech úvah zajímala přednostně. Na základě vybraných historických dat jsem se také pokusila zjistit, jak vznikla představa hřbitova jako zahrady, která je v dnešní tvorbě hřbitovů zřetelná. V závěru se pokusím shrnout předešlé úvahy a dospět tak k pokud možno ucelené představě o tom, jaký význam má prožívání času v estetické zkušenosti zahrady/hřbitova a jaké další možnosti se zkoumáním této dimenze otevřely.

V této práci se naopak nebudu obšírně věnovat tématům obvykle spojovaným se zahradou, jako je neurčitost jejího zařazení (umění, nebo příroda), obtíže s vymezením tohoto pojmu apod. Domnívám se totiž, že ani případné rozřešení těchto nekonečných sporů by nemělo dopad na samotný estetický prožitek spojený se zahradou, o který v této práci jde.

Proto se těchto otázek dotknu jen okrajově, pokud to bude nutné pro jasnost textu.

Podle mého názoru zahrada není jednoduše směsí (homogenní ani heterogenní) lidského umu a přírodního prostředí. Zahrada je zcela samostatný a jedinečný jev, který nelze jednoduše převést na nějakou jinou skutečnost nebo skutečnosti. Co se týká otázky po pojmovém vymezení zahrady, opírám se především o motiv ohraničenosti, který figuruje v některých pokusech o definici zahrady a mj. etymologicky souvisí s označením pro zahradu v mnoha různých jazycích.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Miller, Mara: „Gardens: gardens as art“. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. New Oxford University Press, York 1998. s. 275.



## 1 Úvod

Hned několik současných autorů zabývajících se zahradou z estetického hlediska dospívá k názoru, že vědomí plynutí času má v estetické zkušenosti zahrady mimořádný význam. Zdá se, jako by zahrada byla jakýmsi ztělesněním samotného časového toku, který je prostřednictvím fyzické složky zahrady zpřístupněn smyslům a estetickému oceňování. Mara Millerová je toho názoru, že čas je zahradě inherentní a tvoří její čtvrtý rozměr, který při jejím estetickém ocenění rozhodně nesmí být opomenut, má-li si zahrada uchovat svou estetickou specifickou.<sup>2</sup> V tomto směru je zahrada srovnatelná s hudbou, tancem a vůbec všemi tzv. časovými uměními. Zároveň je ale zahrada schopná vyjádřit plynutí času jedinečným způsobem, který u jmenovaných uměleckých druhů nenajdeme. Na následujících řádcích se pokusím ukázat, v čem tato její jedinečnost spočívá.

Pro úplnost se však ještě vrátím k otázce zařazení zahrady mezi předměty estetického oceňování. Zda je zahrada uměním či nikoliv je právem častým předmětem diskusí. V této práci vycházím převážně z autorů, kteří zahradě status umění přinejmenším implicitně přiznávají. Mara Millerová pojímá tvorbu zahrad jednoznačně jako umění, zatímco např. Ismay Barwell a John Powell prozrazují stejný přístup opakovaným srovnáváním zahrady s hudbou a dalšími uměleckými druhy. Obecně jsem se ve výchozí literatuře setkala spíše s tendencí obhajovat přináležitost zahrady do říše umění proti jejímu vyloučení. Nemohu se s tímto náhledem zcela ztotožnit, a to z důvodů, které jsem uvedla v předmluvě.

Z mého úhlu pohledu je zahrada prostředím, které poskytuje prostor pro umělecký projev člověka. Nemůžeme mluvit o zahradě jako o přírodním prostředí ani o zahradě jako o uměleckém díle (umění, umělecké tvorbě), protože zahrada (tvorba zahrady) přestala být prvním, aniž se stala druhým. Můžeme ale ověřovat, do jaké míry mohou různé přístupy k estetickému oceňování umění a na druhé straně přírodního prostředí osvětlit estetickou hodnotu zahrady. Právě o to se v této práci pokusím, a budu-li mluvit o zahradě jako by byla uměleckým dílem (uměleckou tvorbou) nebo naopak jako by byla přírodním prostředím, neztratím při tom ze zřetele, že ve skutečnosti je právě a jedinečně zahradou.

---

<sup>2</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 38.

Výchozí autoři (Mara Millerová, Ismay Barwell, John Powell) zastávají názor, že časový rozměr zkušenosti zahrady může (a měl by být) *umělecky* zpracován k posílení výsledné estetické hodnoty. Přinejmenším z tohoto úhlu pohledu tedy zahrada je tedy uměním.

Stejně tak bychom ovšem mohli uvést stejně pádné důvody, proč zahrada uměním není.

Proto může být zahrada k umění (uměleckému dílu) pouze přirovnávána.

Totéž platí pro přírodní prostředí.

## 2 Zahrada

### 2.1 *Jedinečnost zahrady jako časového umění*

Odlišnost zahrady od časových umění v pravém smyslu slova spočívá především v již zmiňované smíšené povaze tohoto prostředí. Ač můžeme uvést mnoho pádných důvodů proto, abychom chápali zahradu jako umění, nepřestává platit, že zahrada je prostředí a že si do jisté míry udržuje „přírodní“ charakter. Proměnlivost vnímaného materiálu, která je prostředkem k vyjádření plynutí času v zahradě stejně jako v ostatních uměních, není v případě zahrady zcela pod kontrolou jejího autora, což o časových uměních (hudba, tanec...) platí v nižší míře. Zatímco v těchto uměních lze předpokládat, že interpreti budou nějakým způsobem reagovat na autorův záměr (který je uchováván prostřednictvím záznamu díla), v případě zahrady neexistuje skutečná komunikace mezi autorem a (živým) materiálem, s nímž pracuje. V zahradním prostředí právě díky významnému podílu přírodní složky figurují přirozené a člověkem neovlivnitelné procesy, které se výrazně promítají do výsledného účinku zahrady na recipienta. Nekonrolovatelnost těchto dějů a jejich nevyzpytatelný charakter jsou pro výslednou estetickou hodnotu natolik zásadní, že si zasluhují bližší pozornost. Té se jim dostane později v textu, prozatím bereme na vědomí, že přírodní charakter zahrady odlišuje její časovost od jiných uměleckých druhů, jejichž účinek je založen na práci s prožitkem času.

Dalším zdrojem jedinečnosti časového prožitku zahrady je rozsah smyslů, kterými můžeme plynutí času v zahradě vnímat. Ačkoli z prožitku časového rozměru zahrady není žádný ze smyslů vyloučen (zahrnuty jsou i „nižší smysly“: čich nás např. může informovat o přítomnosti jisté kvetoucí rostliny, hmatem vnímáme proměňující se strukturu listů během roku, chutí rozeznáváme fázi zrání zahradních plodin), dominantní pozici má v této zkušenosti nejspíš zrak. Barwell a Powell v tomto ohledu přímo srovnávají zahradu s hudbou. Tvrdí, že zatímco v hudbě je k temporálním kvalitám odkazováno pomocí uspořádání zvuku, zahrada je bohatá na vizuální jevy, jejichž temporální implikace jsou esteticky významné.<sup>3</sup> Zahrada je tak podle autorů vizuálním zpracováním plynutí času. Podobnou myšlenku vyjadřuje Mara Millerová:

---

<sup>3</sup> Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 136.

„zahrady vyjadřují prostor v zájmu vyjádření času“<sup>4</sup>. Tímto se zahrada (kterou Millerová pojímá jako plnohodnotné umění) vymezuje vůči ostatním uměleckým druhům, které zpracovávají prostor. Ze zkušenosti s těmito uměleckými druhy víme, že prostor je umělecky zpracováván s předpokladem, že bude oceňován především vizuálně. To zřejmě platí i pro zahradu.

Z již zmiňované neúplné kontrolovatelnosti zahrady vyplývá, že zahrada vyjadřuje plynutí času nutně a mnohem výrazněji než tradiční časová umění. Je to dáno svévolností, s jakou se projevují všechny přirozené děje. Ať už jsou to organické procesy, nebo cyklické děje neživé přírody, vždy si uchovávají svou specifickou proměnlivost, kterou může člověk částečně ovlivnit, nikdy ji však nemůže plně kontrolovat či zcela eliminovat. Procesy, kterým podléhá neživá příroda, jsou obvykle lépe předvídatelné, a proto se i lépe podřizují prosazování lidského záměru. Na druhé straně živé organismy, které jsou ve většině zahrad přítomné, se podvolují zcela jiným, organickým cyklům změn, které jsou obvykle komplexnější a proto i obtížněji předvídatelné a ovlivnitelné. K oběma těmto typům proměn se připojuje ještě fakt, že samotný proces estetického oceňování zahrady obvykle vyžaduje změnu ze strany vnímatele. Jak víme, zahrada je obvykle určena k tomu, abychom se pohybovali v jejím prostoru. Nejedná se však o pouhou změnu naší pozice. Stejně tak proměňujeme i tempo vlastního pohybu, úhel a ohnisko pohledu, zaměření na jednotlivé smyslové vjemy atd. I tento způsob proměňování sehraává svou roli ve formování časového rozměru prožitku. Proto můžeme i vysokou proměnlivost předpokládanou na straně návštěvníka zahrady považovat za aspekt, který nutně zvýrazňuje prožitek časovosti a svým způsobem nutí vnímatele, aby mu věnoval pozornost. Všechny tyto skutečnosti pak přispívají k tomu, aby oceňování změny samotné bylo součástí celkového estetického oceňování zahrady. Mara Millerová považuje i toto za specifikum zahrady a odvolává se na ně, když obhájí nesrovnatelnost zahrady s architekturou nebo sochařstvím, kde se obvykle předpokládá, že vytvořená díla budou pokud možno co nejdéle odolávat času.<sup>5</sup> Zahrady se naproti tomu bez neustálé změny neobejdou, protože proměnlivost vyplývá z jejich přírodní povahy. Navíc je tato proměnlivost předpokladem uskutečnění té podoby zahrady, která je cílem jejího tvůrce. O

---

<sup>4</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 39. Všechny překlady Magdalena Matějková.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 22.

architektonické nebo sochařské tvorbě nemůžeme tvrdit totéž. V případě performativních umění je sice také nutno počítat s proměnou autorova podkladu, v těchto případech však tato změna přichází od jiných lidských bytostí (interpretů), kteří jsou obeznámeni s autorovou představou o konečné podobě díla a zpracovávají ji s určitým záměrem. Ten se sice se záměrem autora nikdy nemůže dokonale shodovat, rozhodně je ale od něj odvozen, třeba i v negativním smyslu. To o „přírodě“ podílející se na uskutečnění zahrady říci nemůžeme. I kdyby čirou náhodou zcela přesně naplňovala původní představu zahradníka (zahradního architekta), rozhodně tak nečiní záměrně, protože narozdíl od lidských interpretů nemá možnost jakýmkoli způsobem komunikovat s autorem. Millerová v souvislosti s tím poukazuje na to, že časovost je více patrná v neformálních (malebných) zahradách, které nejsou založeny na ostentativním ovládnutí a kontrole živého materiálu, jako je tomu v zahradách formálních.<sup>6</sup> Podobně bychom mohli charakterizovat vztah mezi zahradní tvorbou a již jmenovanými uměleckými druhy, které zpracovávají prostor: ve srovnání s nimi je zahrada „živější“ a je tedy obtížněji předvídatelná a ovladatelná.<sup>7</sup> Proto její časový vývoj (který se projevuje na fyzické rovině) pocítujeme silněji – často je zdrojem našeho překvapení nebo nenaplněného očekávání. Podle názoru Mary Millerové je čas a temporalita sama o sobě zdánlivým předmětem zahrady.<sup>8</sup>

## **2.2 Mimořádný význam časové dimenze pro zahradu**

Proč je ale u všech jmenovaných autorů čas označen za formující princip estetického prožitku zahrady? Odpověď je třeba hledat srovnáním zahrady s jinými typy předmětů estetického oceňování. Touto cestou, kterou jsme započali v předešlé kapitole, dospíváme k postřehu, že snad nejvýraznějším rysem zahradního prostředí je jeho velká citlivost na změnu. Ačkoli reálná proměnlivost prostředí není v zahradě o nic větší než v nejrůznějších typech „přírodního“<sup>9</sup> environmentu, v estetickém prožitku zahrady se změna přesto zdá být relativně výraznějším prvkem. Barwell a Powell vysvětlují

---

<sup>6</sup> Tamtéž.

<sup>7</sup> Ačkoli sochařství ani architektura v prvním plánu nezpracovávají živé organismy jako svůj materiál, i umělecká díla tohoto typu mohou druhotně integrovat život – např. socha obroste lišejníkem, budova popínavou vegetací apod. Proto ani tyto umělecké druhy nemůžeme považovat za zcela „neživé“.

<sup>8</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 115.

<sup>9</sup> Za přívlastek „přírodní“ si v tomto případě můžeme doplnit „přístupný přirozeným změnám“.

zvýšenou pozornost věnovanou proměnlivosti v estetickém prožitku zahrady specifickým postavením, které proměnlivost má v tomto druhu umění, a které opět souvisí s motivem nekontrolovatelnosti v zahradě.<sup>10</sup> V kontextu umělecké tvorby můžeme totiž změnu (proměnlivost, nestálost podoby díla) nahlížet ze dvou různých hledisek. Zaprvé může být proměnlivost chápána jako inherentní vlastnost díla. Takové umělecké dílo se pak přímo zakládá na posloupnosti svých vlastních proměn, která je aspoň částečně určena autorem. Změna je tedy v tomto případě neodmyslitelnou součástí díla a je materiálem, jež autor zpracovává k uskutečnění svého záměru. Příkladem jsou všechna časová umění, která se vždy zakládají na posloupnosti proměn svého materiálu. Zadruhé může dílo jako celek podléhat změnám, které obvykle nevycházejí od jeho autora a nejsou tedy jeho inherentní kvalitou. To se může týkat všech druhů umění, protože v průběhu času se mohou proměňovat jak jejich vnitřní vlastnosti (např. socha zvětrává apod.), tak jejich vnější vlastnosti (způsob jejich chápání, interpretace apod.). Tyto změny jsou obvykle zcela nezáměrné a nejsou pod vědomou kontrolou autora ani kohokoli jiného. Naproti tomu pro většinu uměleckých děl platí, že změny jejich vnitřní struktury jsou alespoň po určitou dobu pod kontrolou autora. Hraničním případem jsou umění, která pro svou plnou realizaci potřebují interpreta nebo interprety. I v těchto případech je ale „základní kostra“ díla (jeho autorský záznam nezávislý na interpretech) plně pod umělcovou kontrolou.

V případě zahrady je tomu jinak. Ačkoli její tvůrce rozhoduje o jejích základních rysech, velké množství prvků (snad i většina z nich), které jsou posléze její nedílnou součástí, se z podstaty jeho kontrole vymyká. Zahradník například může rozhodnout o výsadbě rostlin, jejich biologický vývoj však není zcela v jeho moci. V tomto ohledu můžeme živý materiál zahrady přirovnat k „živému materiálu“ jiných druhů umění – hudebním interpretům, hercům a podobně. I jejich zásahy do struktury díla jsou nevyzpytatelné. Jak už jsme však řekli, narozdíl od zahrady je ve všech těchto dílech zachováno jakési „pevné jádro“, obvykle v podobě textového nebo jiného záznamu, které má být zachováno beze změny. Takový neměnný záznam je v případě zahrady zajištěn plánem a slovním popisem, který může jen zhruba zachytit autorovu představu. Ačkoli i tento druh záznamu musíme považovat za srovnatelný se jmenovanými

---

<sup>10</sup> Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 136.

případy, rozhodně je nesporné, že je to krajní bod na pomyslném spektru přesnosti záznamu původní autorovy vize. Navíc je třeba poznamenat, že změna jako faktor vnější vůči dílu je v případě tvorby zahrady nutně předpokládaná a je součástí autorovy představy o její konečné podobě. Dalo by se říci, že v případě zahrady je rozlišení mezi změnou uvnitř díla a změnou díla jako celku velmi mlhavé. Proměnlivost vnitřní struktury zahrady je mimořádně vysoká a stálost vyjádření původní autorovy představy v zahradě je tím nižší. Z uvedeného tedy vyplývá, že zahrada jako samostatný druh estetického objektu skutečně vyniká proměnlivostí v obou uvedených ohledech. Za předpokladu, že časová dimenze prožitku zahrady je tím výraznější, čím více se našim smyslům ukazuje proměnlivost zahradního prostředí, můžeme říci, že časová dimenze je v zahradě skutečně významnější než u jiných druhů estetického objektu. Na vztah mezi proměnlivostí v zahradě a vnímáním času v ní se blíže podíváme v následující kapitole.

### **2.3 Význam proměnlivosti pro vnímání času v zahradě**

Jak přesně přispívá bohatost změn v zahradě k zesílenému prožívání plynutí času? Zdá se, že každá vnímatelná změna v zahradě může upoutávat naši pozornost ke skutečnosti, že čas plyne. Protože proměnlivých prvků je v zahradě více než dost, máme při jejím estetickém oceňování mnoho podnětů k zaměření mysli na časový rozměr skutečnosti. Nezvykle vysoká koncentrace proměnlivých prvků v prostoru zahrady formuje naše povědomí o čase specifickým způsobem. Millerová tento postřeh formuluje tak, že „skutečný čas“ se nachází mimo zahradu, zatímco uvnitř zahrady můžeme zakoušet hned několik různých „časů“, které se skládají a vytvářejí mezi sebou různé typy vztahů, jež pak můžeme rozlišit jako kontrast, rytmus, tempo apod.<sup>11</sup> Tyto různé vztahy jsou podle Millerové zdrojem estetické zajímavosti zahrady, protože jejich odlišnost od běžně prožívaného času jim dodává jedinečnou hodnotu pro estetický prožitek. Jako jeden druh „času“ je třeba chápat jeden ze způsobů proměňování určitého prvku zahrady, jeden ze způsobů, jakým se návštěvníkovi zpřístupňuje povědomí o plynutí času na rovině smyslového vnímání. Všechny tyto různé typy prožitku se vzájemně doplňují a společně vytvářejí virtuální časoprostor zahrady, který je od

---

<sup>11</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 40.

okolního (skutečného) světa obvykle oddělen i prostorově prostřednictvím plotu, zdi nebo jiného hmotného prostředku ohraničení. Fyzické hranice zahrady v prostoru tedy neoznačují pouze prostorový, ale i časový předěl, jak podotýká Mara Millerová.<sup>12</sup>

Zkušenost časového rozměru zahrady je vždy subjektivní a pouze částečně ovlivnitelná samotným jejím návštěvníkem nebo jejím tvůrcem. Zahrnuje jak ony „přirozené časy“, které se vymykají lidské kontrole, tak i např. tempo vlastního pohybu, které návštěvník podle libosti zvolí pro tuto zkušenost.<sup>13</sup> Ačkoli časoprostor zahrady je oddělený od „skutečného“ časoprostoru, v němž žijeme, opakované zkušenosti zahrady mohou podle Mary Millerové odhalovat temporální strukturu našeho života, protože „nám přivolávají naše vzpomínky na předchozí návštěvy zahrady. Do značné míry využívají tyto rozvrstvené nebo vryté vzpomínky k vytvoření svého účinku“<sup>14</sup>. Tímto účinkem je podle Mary Millerové uvědomění si místa, které daná zahrada (jako jiný příklad uvádí hudební dílo) zaujímá v našem dosavadním životě. Tímto je estetická zkušenost zahrady vtažena do našeho každodenního života.

I na poli formování vzpomínek na předešlá setkání se zahradou se může uplatnit autor zahrady. Millerová tvrdí, že tyto naše vzpomínky mohou být úmyslně strukturovány designem zahrady. I zde se tedy mohou projevit tvůrčí zásahy autora, který má tímto způsobem možnost ovlivnit estetickou zkušenost a výslednou estetickou hodnotu. To vysvětluje, proč Millerová chápe zahradu jako umění. V tomto směru totiž zahrada nabízí prostor pro vyjádření lidského (uměleckého) záměru.

Výsledným účinkem takto upraveného prostředí může být iluzorní vnímání časoprostorového řádu a vztahu mezi makrokosmem a mikrokosmem<sup>15</sup>, které je svou odlišností od běžného vnímání esteticky zajímavé a může vnímatele obohatit o jedinečnou estetickou zkušenost. Můžeme předpokládat, že autor zahrady upraví její prostor tak, aby tuto iluzi umocnil.

Možným účinkem zahrady, který se může zrodit z míšení aktuální estetické zkušenosti se vzpomínkami na předešlé, je iluze prolínání minulosti s přítomností.<sup>16</sup> I ta

---

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 42. Návštěvník zahrady nemusí být v ovládnutí svého vlastního pohybu zcela svobodný. V mnoha případech reaguje na cílené zásahy do prostoru zahrady, za něž zodpovídá tvůrce zahrady. I v tomto ohledu má autor možnost projevit se jako umělec.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 115.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 125.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 126.



může být po estetické stránce velmi zajímavá, jak ostatně uvidíme dále. Mara Millerová při této příležitosti upozorňuje na zásadní dvojznačnost zahrady, která je určitým způsobem minulá i současná zároveň. Podle jejího názoru se toto prolínání více časových rovin děje „pouze přenášením důkazů o minulosti do přítomnosti“<sup>17</sup>, to však neumenšuje účinek tohoto prolínání na vnímatele, který si z tohoto spojení odnáší obohacení temporální struktury svého života.

Je mi tím zřejmé, že obměněné vnímání času v zahradě je dáno její proměnlivostí, která se projevuje ve smyslově vnímatelném materiálu zahrady. Tímto způsobem proniká během estetického oceňování do našeho vědomí a ovlivňuje naši vnitřní zkušenost času. Vzniká tím svébytný iluzorní svět zahrady s jedinečnou estetickou hodnotou.

### 2.3.1 Kontrolovatelnost změn v zahradě

Jak už bylo řečeno, zahrada je ve srovnání s jinými druhy časového umění výjimečná relativně nízkou mírou lidské kontroly, které podléhá. Člověkem nekontrolovatelné změny vnášejí do prožitku zahrady prvky nejistoty a odevzdanosti, které v mnoha časových uměních nejsou tolik zřetelné. Ačkoli (jak už bylo řečeno) i v těchto se uplatňuje svobodná vůle interpretů, kteří se ani nemusí snažit zrealizovat autorův původní záměr. Je to však i v tomto případě záměrná úprava, jakkoli nevychází od autora a neshoduje se s jeho původní představou. Můžeme mluvit o tom, že „příroda“ má záměry? I kdyby tomu tak bylo, rozhodně se neřídí záměry lidskými ani na ně nijak nereaguje. Vývoj určený složitým propletením přírodních zákonů není pod kontrolou nejen autora, ale ani kohokoli jiného. V tom smyslu je zahrada více svévolná než všichni interpreti performativních umění dohromady. Tato nekontrolovaná proměnlivost zahrady se silně promítá do prožitku její temporality a výsledné estetické hodnoty, kterou zahradě přiřkneme.

Účast rašících a kvetoucích krokusů v prožitku zahrady je příkladem postupné proměny, která probíhá víceméně samovolně a nezáměrně. Ačkoli zahradník pravděpodobně zodpovídá za umístění krokusů v prostoru zahrady a za péči o ně, na samotné biologické procesy jejich života má pouze nepřímý vliv. Na druhé straně jsou některé zahradnickovy zásahy plně pod jeho kontrolou. Můžeme tedy po vzoru autorů

---

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 166.

Barwella a Powella rozlišit mezi změnami přirozenými, které jsou vlastní všem přírodním objektům, a změnami, které jsou přímým a cíleným vyjádřením autorova záměru. Na základě těchto rozlišitelných změn si můžeme uvědomit způsob, jakým autor zahrady „poskládal, postavil do protikladu a jinak vyjádřil typy změn v zahradě tak, aby zvýraznil plynutí času takovými způsoby, které by mohly být zajímavé a přitažlivé“<sup>18</sup>. Je pochopitelné, že jestliže je vysoká proměnlivost zahrady nahlížena jako její esteticky nejzajímavější rys, je žádoucí ji co možná nejvíce zdůraznit. Různé úrovně proměnlivosti zahrady jsou pak materiálem, který je možno umělecky zpracovat k posílení výsledné estetické hodnoty. Autor zahrady může využít nestejné proměnlivosti jejích různých prvků k vytvoření „časových vzorců“ (Barwell a Powell je přirovnávají k těm, které lze rozeznat v hudbě)<sup>19</sup>, jež jsou základním uměleckým materiálem zahradní tvorby. Protože rychlost a rytmus proměňování jsou velmi různé, jednotlivé tyto posloupnosti změn se skládají a vytvářejí komplexní celek, který je podnětem pro stejně komplexní prožitek.<sup>20</sup>

Neodvolatelným a nejvýraznějším zdrojem samovolné a neovlivnitelné proměny je střídání ročních dob, které vyžaduje neustálé přizpůsobování, má-li být zahrada dlouhodobě uchována. Je také důvodem, proč lze v zahradě udržet jen velmi volnou strukturu.<sup>21</sup> Mara Millerová v souvislosti s přirozenou proměnlivostí zahrady poukazuje na skutečnost, že vysoká nestálost tohoto prostředí vyžaduje ze strany člověka dlouhodobé a nevrátne úsilí,<sup>22</sup> čímž se posiluje jeho citlivost na změny v zahradě a společně s tím i intenzita jeho estetického prožívání. Postoj zahradníka k těmto samovolným a pro zahradu zásadním změnám výstižně popisuje Karel Čapek jako „pěstování počasí“. V knize *Zahradníkův rok* se dočítáme: „Zahradník v únoru pokračuje v lednových pracích, zejména potud, že pěstuje hlavně počasí. Neboť vězte, že únor je doba nebezpečná, která zahradníka ohrožuje holomrazy, sluncem, vlhkem, suchem a větry; tento nejkratší měsíc (...) vyniká nad všechny ostatní svými potměšilými záludy; mějte se před ním na pozoru“.<sup>23</sup> Autor dále popisuje, jak se

---

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 140.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 142.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 141.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 105.

<sup>22</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 34.

<sup>23</sup> Čapek, Karel: *Spisy XII: Zahradníkův rok, Měl jsem psa a kočku, Kalendář*. Československý spisovatel, Praha 1983. s. 24.

zahradníci marně snaží ovlivnit proměnlivé únorové počasí podle svých představ. Zajímavé je, že to není zahrada, ale sám zahradník, kdo je tímto měsícem ohrožen. Autor tímto vyjádřením zřejmě míní, že proměnlivé a nepředvídatelné povětrnostní podmínky ohrožují uskutečnitelnost zahradníkovy záměru. Právě v tom spočívá význam samovolných proměn zahrady pro člověka: představují jak proces realizace zahradnickových záměrů, tak zdroj jejich ohrožení.

David E. Cooper se dotýká samovolné proměnlivosti zahradního prostředí ve své charakteristice zahrady jako „exemplifikace něčeho mimo lidskou kontrolu a vynalézavost“.<sup>24</sup> Cooper představuje tuto vlastnost zahrady jako rys pro ni charakteristický, čímž podporuje naši původní domněnku o zahradě jako výsostně časovém umění, v němž hraje proměnlivost v čase mimořádnou roli.

### 2.3.2 Různé „časy“ v zahradě

Čas je v rámci estetické zkušenosti zahrady vždy vnímán na mnoha kvalitativně odlišných úrovních. Tyto různé „časy“ jsou formovány typem změn, jejichž prostřednictvím je můžeme zakoušet. Všechny tyto časové roviny, které se odrážejí v našem estetickém prožitku, jsou patrně součástí „subjektivního času“, který Mara Millerová určuje jako relativně nejvýznamnější pro estetické oceňování. „Subjektivní čas“ staví Millerová do protikladu k „vědeckému času“, který podle jejího názoru naopak nemá význam pro estetický prožitek, protože je „objektivní“ a přesně změřitelný, avšak obvykle (nebo téměř vždy) neodpovídá způsobu, jakým plynutí času prožíváme. Dále pak Millerová rozlišuje čtyři další druhy času, z nichž esteticky nejzajímavější se zdá být „historický čas“, který tvoří pozadí celkového časového prožitku.<sup>25</sup> Millerová také podotýká, že zahrada se mění jak v historickém (lineárním), tak i v cyklickém čase, který je spjat především s cyklickými přírodními ději. Oba tyto způsoby proměňování se vzájemně proplétají a doplňují, čímž sblíží přítomnost s minulostí. Výsledným účinkem na vnímatele může být změna jeho přístupu k minulosti, která bývá v některých případech velmi významná.<sup>26</sup>

Vědecký čas v pojetí Mary Millerové však nemůžeme srovnávat s „chronologickým časem“, který v podobném kontextu vymezují Barwell a Powell.

<sup>24</sup> Cooper, David E.: *A Philosophy of Gardens*. Oxford University Press, New York 2006, s. 132.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 178.

<sup>26</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s.173.

V jejich chápání je chronologický čas tím, který plyne stejnoměrně (tzn. nezávisle na lidském prožitku) a projevuje se v přírodních dějích. Protože tyto děje jsou velmi různorodé (rozdílná rychlost průběhu, různé projevy), autoři dále rozlišují několik poddruhů chronologického času, které nazývají podle skupiny přírodních jevů, jejichž prostřednictvím se ten který čas projevuje. Jmenují např. geologický čas, geomorfologický čas, biologický čas a sezónní cykly.<sup>27</sup> Vedle toho odlišují tito autoři, opět podobně jako Mara Millerová, „zkušenostní čas“, tedy subjektivní prožitek časovosti vázaný na jednoho určitého návštěvníka zahrady. Z jejich pojetí však vysvítá, že všechny typy chronologického času se promítají do estetické zkušenosti, tedy do času, který Millerová chápe jako subjektivní. Všechny tyto různé způsoby projevování plynutí času se v estetickém prožitku zahrady skládají a vytvářejí komplexní celek. Jeho obecný ráz je ale vždy určen chronologickým časem, který je člověkem neovlivnitelný a na něm nezávislý.<sup>28</sup> Ukazuje se, že zatímco Mara Millerová chápe vědecký čas jako oddělený od času zkušenostního, Ismay Barwell a John Powell jej považují za významnou součást estetické zkušenosti. Zdá se však, že rozdíl tkví pouze v pojmenování jednotlivých „časů“. Z dalších názorů Mary Millerové totiž vyplývá, že přírodní děje (závislé na vědeckém čase, který považuje za nepodstatný pro estetické oceňování) formují estetický prožitek i v jejím náhledu. Podstatné je, že náš prožitek časové dimenze zahrady se výrazně odlišuje od toho, který zakoušíme mimo zahradu, a že ve většině případů neodpovídá způsobu, jakým čas zakoušíme jinde než v zahradě. Na tom se všichni jmenovaní autoři shodli.

V zahradě (či spíše v prožitku zahrady?) existuje tedy „vnitřní čas“, který se kvalitativně liší od času každodenního života. Podle autorů je právě díky tomuto specifickému času zahrada místem skýtajícím příležitost „bezbolestně pozorovat plynutí času a meditovat o zkušenosti tohoto plynutí.“<sup>29</sup> Význam těchto prožitků spočívá v tom, že „umožňují reflexi o postavení člověka, o jeho trvalosti či pomíjivosti, stálosti nebo nestálosti, smrtelnosti či obrodě, růstu a úpadku, zdraví a nemoci“.<sup>30</sup>

Autoři si dále všímají blízkosti mezi lidským a rostlinným životem, která se ve zkušenosti zahrady i v tomto typu úvah ukazuje velmi výrazně. Toto srovnání může být

---

<sup>27</sup>Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 141.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 145.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 146.

<sup>30</sup> Tamtéž.

podnětné pro již zmiňované úvahy o lidském životě, které zpětně obohacují rodící se estetickou zkušenost. Mnohost protikladů, které se v takové zkušenosti ukazují, je nepochybně esteticky podnětná už díky napětí, které spojením tolika oposit vzniká. Můžeme zauvažovat o tom, že završením takové estetické zkušenosti je sloučení těchto protikladů v harmonický celek. Taková estetická zkušenost by nepochybně byla hodnotná nejen z estetického hlediska. Srovnání lidského života s rostlinným může vést například k úvahám, které popisuje Radomil Hradil v knize *Duše rostlin*: „Rostlina jako bytost bez vlastní vůle, bez individuálního vědomí, bez vlastního Já, spojuje *dole* a *nahoře* zcela neegoistickým způsobem. Úkolem člověka je být jako rostlina o své vlastní vůli: na základě svého individuálního, svobodného rozhodnutí vnášet ducha do hmoty, produchovňovat tento svět“<sup>31</sup>. Bytostné spojení mezi člověkem a přírodním prostředím, které zahrada ztělesňuje, je v tomto krátkém zamyšlení ztvárněno originálním způsobem. Rostlina je tu představena jako prostředník mezi protiklady a vzor pro člověka.

Bohatost různých časů v prožitku zahrady je materiálem vybízejícím k uměleckému zpracování. Podle Barwella a jeho kolegy je základním materiálem zahradníka-umělce jejich „chronologický čas“, tedy neovlivnitelné přirozené plynutí času, které se v zahradě projevuje přírodními ději. Ty však v zahradě probíhají neustále, bez sebemenšího přičinění člověka, a jeho projevům nelze uniknout.<sup>32</sup> Tvůrce zahrady svým přičiněním může pouze zdůraznit, oslabit či jiným způsobem formovat tento přirozený podklad. Je to právě časový rozměr zahrady, k němuž se nejčastěji vztahuje estetická libost. Lidský zásah do struktury změn v zahradě může přispět k posílení této libosti.

Uměleckému zpracování časového rozměru zahrady věnuje pozornost i Mara Millerová. Záměrem autora může být například vyjádření (reprezentace) nějakého aspektu času. Velký vliv na aktuální prožívání času v zahradě mají předešlé zkušenosti s ním. I to je moment, který může být umělecky zpracován.<sup>33</sup> Mara Millerová je dokonce přesvědčena, že toto umělecké zpracování je vzhledem k rozsahu možností prožitku

---

<sup>31</sup> Hradil, Radomil: *Duše rostlin*. FABULA – Hana Jankovská, Hranice 2004. s. 103.

<sup>32</sup> Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 142.

<sup>33</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 176.

času v zahradě nutné.<sup>34</sup> Možnosti prožitku časovosti jsou podle jejího názoru v případě zahrady obrovské a v současnosti hrubě nedocenené. Uměleckého zpracování, které by zasluhovaly, se jim v současnosti nedostává v potřebné míře.<sup>35</sup>

### 2.3.3 „Věčnost“ jako jedinečná časová dimenze

Jako příklad zkušenosti zahrady s výjimečnou časovou dimenzí dvojice autorů Barwell a Powell uvádí prožitek estetického oceňování zenové zahrady, v níž je díky absenci vegetace (organické přírody ve všech jejích formách) možné mimořádně silně zakusit velmi pomalé plynutí geologického času, které se svou nevšední pomalostí vymyká běžné životní zkušenosti. Tento prožitek, který se podle autorů blíží nahlédnutí věčnosti, umožňuje vnímateli vystoupit z temporality vlastního života a prožít klid v oproštění od sebe sama.<sup>36</sup> Nakolik je taková zkušenost estetická, je však otázkou. Pokud považujeme za podmínku estetické zkušenosti vědomí sebe sama, má prožitek poskytovaný zenovou zahradou spíše mystický ráz. Pokud však předpokládáme, že oproštění od sebe sama není úplné, což je navíc snazší si představit, pak může mít i tato zkušenost estetický charakter. Zakoušení věčnosti je pravděpodobně jedinečným zážitkem, který může být pro tuto svou výjimečnost vysoce esteticky hodnotný. Vzhledem k našemu tématu – významu plynutí času pro estetickou zkušenost zahrady – představuje prožitek věčnosti (vykročení z lineárního toku času) velmi významný bod, který reprezentuje v jistém smyslu extrémní případ časového prožitku zahrady. Z jednoho úhlu pohledu by se tento zážitek dal postavit do protikladu k běžné zkušenosti zahrady (či ke zkušenosti jiného, běžnějšího typu zahrady, která ve srovnání se zenovou zahradou zahrnuje větší množství živých organismů), kde je díky rychlé proměnlivosti organické přírody zvrátně naopak pomíjivost, nestálost a rychlost časového plynutí. Odpovídalo by to i v jistém smyslu protikladné povaze mystické a estetické zkušenosti – zatímco pro estetickou zkušenost, která přináší posílené vědomí sebe sama<sup>37</sup>, je příhodným podnětem rychle se proměňující živá příroda, pro mystickou zkušenost, která je naopak charakteristická oslabeným či zcela eliminovaným vědomím

---

<sup>34</sup> Miller, Mara: „Time and Temporality in the Garden“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 190.

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> Tamtéž.

<sup>37</sup> Zuska, Vlastimil: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Triton, Praha 2001. s. 41.

sebe sama,<sup>38</sup> je vhodnější zdánlivě neměnné prostředí. Je jisté, že oba typy prožitku se ve skutečnosti vzájemně doplňují, vzájemně se zcela nevyklučují. Nemyslím si ale, že jejich poměr je v každém případě a v každém okamžiku vyvážený. Zenová zahrada je prostředím, kde je proměnlivost relativně velmi nízká. V tom spočívá jedinečnost prožitku s ní spojeného a příležitost k tomu, aby „mystická“ složka zkušenosti lépe vynikla.

## 2.4 Specifická estetická hodnota zahrady

Barwell a Powell zřejmě na základě podobných úvah o zahradě, jaké jsme předestřeli, dospívají k závěru, že specifikem estetického oceňování zahrady je skutečnost, že změna (proměnlivost) je zde prvkem, který sám o sobě přitahuje estetickou pozornost. Autoři jej představují jako esteticky nejzajímavější vlastnost zahrady. Podle jejich názoru jsou to doslova „vztahy (...) mezi posloupností událostí, z nichž sestává rostlinný život a mezi těmito událostmi a změnami neživých součástí zahrady, které jsou důvodem estetického soudu zahrnutého v oceňování zahrady“.<sup>39</sup> Jsou to tedy seskupení změn uspořádaných určitým způsobem, která jsou hlavním zdrojem estetické hodnoty zahrady. Barwell a Powell k tomu poznamenávají, že v zahradě nejsou změny nutně zprostředkovány lidskými účastníky, jak je tomu ve všech ostatních časových uměních: „krokusy (...) neúčinkují<sup>40</sup> a neřídí se instrukcemi, ani když rašením a kvetením uskutečňují zahradníkův záměr“.<sup>41</sup> V tom spočívá nejzásadnější odlišnost zahrady od těch uměleckých děl, kde je změna také předmětem estetického oceňování. Změna v zahradě probíhá mimovolně a míra, s jakou „spolupracuje“ s autorem v uskutečňování jeho záměru, se nenechá předvídat.

### 2.4.1 Význam zahrady

David E. Cooper naráží na různé možnosti prožívání času při estetickém oceňování zahrady v souvislosti s hledáním jejího významu či možných významů. Určuje mj. „symptomatický význam zahrady“, který je v přímém vztahu k jejímu

<sup>38</sup> James, William: *Druhy náboženské zkušenosti*. Přeložil Josef Hruša. Melantrich, Praha 1930. s. 233.

<sup>39</sup> Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 137.

<sup>40</sup> Ve smyslu účasti na provedení uměleckého díla.

<sup>41</sup> Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 138.

kulturnímu a společenskému pozadí.<sup>42</sup> Zahrada je podle Coopera schopná prozrazovat podstatné rysy historické epochy a společenských podmínek, v nichž vzniká.

Podobně Mara Millerová poukazuje na to, že každá subjektivní zkušenost zahrady je nutně kulturně podmíněná a podbarvená.<sup>43</sup> I v jejím rozlišení šesti časů, které jsou pro zkušenost zahrady relevantní, můžeme najít „historický čas“, který je odrazem historické doby, do níž je zahrada zasazena.<sup>44</sup> Zdá se, že Millerová přiřazuje pojmu „historický čas“ stejný obsah, který skrývá Cooperův „symptomatický význam“. Cooper kromě tohoto symptomatického významu rozlišuje ještě „asociativní význam“, který je určen osobní, individuální zkušeností vnímatele s danou zahradou. Má tím na mysli především historii všech osobních zážitků, které má vnímatel ve vzpomínkách spojené s prostředím oné zahrady.<sup>45</sup> Poukazuje také na zpracování motivu zahrady v krásné literatuře. Podle jeho soudu je zde zahrada často představena jako místo vzpomínek a nostalgie<sup>46</sup>, což se shoduje s jeho pojetím asociativního významu. Tento vysoce osobní a dalo by se říci soukromý význam zahrady je opět úzce vázaný na časovou posloupnost po sobě následujících zkušeností a prožitků, které si vnímatel uchovává v paměti. To je jistě faktorem, který silně ovlivňuje nově vznikající estetickou zkušenost a v ní zahnutý prožitek subjektivního času, o kterém hovoří Mara Millerová. Význam zahrady v Cooperově výkladu je celkově úzce spjatý s její časovou dimenzí, protože v obou případech má co do činění se vztahem aktuální zkušenosti ke zkušenostem minulým a pravděpodobně i k budoucím. Ukazuje se tedy, že temporalita zahrady určuje její význam.

## 2.5 Estetická zajímavost zahrady

Předešlý náčrt úvah několika autorů můžeme shrnout v závěru, že možnosti prožívání či uvědomování si plynutí času jsou v estetické zkušenosti zahrady mimořádné. Co je ale příčinou jejich estetické zajímavosti? Jak bylo naznačeno výše,

---

<sup>42</sup> Cooper, David E.: *A Philosophy of Gardens*. Oxford University Press, New York 2006. s. 119.

<sup>43</sup> Miller, Mara: „Time and Temporality in the Garden“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 190.

<sup>44</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 183.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 178.

<sup>45</sup> Cooper, David E.: *A Philosophy of Gardens*. Oxford University Press, New York 2006, s. 121.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 122.



jsou to teprve vztahy mezi jednotlivými „časy“, jejich bohatost a různorodost, které jsou vděčným předmětem estetické pozornosti. Barwell a Powell srovnávají vztahy mezi těmito časy v zahradě se vztahy mezi tóny, které vytvářejí hudební rytmus.<sup>47</sup> Rytmus je v tomto srovnání druhem opakujícího se časového vzorce vztahů mezi prvky. Je zřejmé, že zahrada jako typ částečně přírodního prostoru je kromě jiných procesů naplněna přírodními ději, které jsou, obdobně jako hudební rytmy, pravidelně uspořádané podle opakujících se vzorců. Jsou to především kosmické cykly, určené pravidelnými pohyby vesmírných těles, které vtiskují zahradě základní a poměrně stálý rytmus. Autoři přirovnávají toto pravidelné uspořádání změn k „pevnému rytmu“ (*rytmus firmus*), který tvoří základ hudebního díla a není přímo zpracováván autorem.<sup>48</sup> Je však třeba si uvědomit, že pravidelné přirozené děje nejsou jediným prvkem v zahradě, který může být vnímán jako rytmotvorný. Kromě těchto neovlivnitelných procesů jsou součástí prožitku zahrady i mnohé nepravidelné děje, které obvykle vyplývají z přítomnosti člověka a jiných živočichů v zahradě. Mara Millerová poukazuje např. na tempo (které se vztahuje předně k pohybu člověka zahradou) jako na velmi proměnlivý, člověkem kontrolovatelný faktor, který má na kvalitu vznikajícího estetického prožitku nezanedbatelný vliv.<sup>49</sup> Kromě toho různé přírodní děje, ač pravidelné, probíhají s různou rychlostí a s různým vnitřním rytmem. Je tedy zřejmé, že výsledný prožitek rytmu v rámci estetické zkušenosti zahrady musí být vysoce komplexní, pokud vůbec může být vnímán jako jednoduší celek. Stejně jako v hudbě je i tento typ prožitku podmíněn schopnostmi paměti a očekávání, které musí vnímatel nutně uplatnit v relativně značné míře. Barwell a jeho kolega této poznámce přizvukují.<sup>50</sup> Za příčiny estetické zajímavosti zahrady můžeme tedy považovat vlastnosti jako je rytmičnost a komplexita, které jsou obě vázané na čas.

---

<sup>47</sup> Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 140.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>49</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 40.

<sup>50</sup> Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 145.

### 3 Melancholie

V článku „Melancholie jako estetická emoce“ Emily Bradyové a Arto Haapaly se setkáváme s charakteristikou melancholie jako specificky estetického citu. Autoři vyzdvihují několik rysů tohoto citového rozpoložení, které je podle jejich názoru nejen přibližují k emoci typicky spojené s estetickým prožíváním, ale nadto mu dodávají schopnost samovolně okolo sebe vytvářet „estetický kontext“, tj. „osvětlovat“ svůj předmět nebo své okolí tak, aby sváděly k estetickému oceňování sebe sama.<sup>51</sup> Z perspektivy estetického zkoumání zahrady nás zaujme, že mnohé z těchto „estetizujících“ vlastností melancholie jsou v zahradě přítomné ve výrazné formě. Jsou to například:

1) komplexní charakter melancholie, který odpovídá jak povaze estetického prožitku (nejzřetelněji v estetické kategorii vznešena), tak charakteru zahradního prostředí;

2) rytmičnost prožitku melancholie a jeho bohatost na kontrasty, které jsou dány duální povahou této emoce (podobně jako cit nazývaný vznešeno, i melancholie sestává z kladně i záporně citově zabarvených fází), a tato dualita se v mnoha podobách objevuje i v zahradě jako rozlišení lidského a relativně „přírodního“, relativně stálého a proměnlivého atd.;

3) reflexivita, která je spojená s prožíváním časovosti, a je tedy součástí jak estetického (melancholického) prožitku, tak i oceňování zahrady;

4) vazba melancholie na narativ, která je typická pro estetické prožívání, obzvláště pak pro estetické oceňování přírodního prostředí, pravděpodobně i zahrady;

5) izolace a osamocenenost, které jsou v jisté formě přítomné v každém estetickém prožitku a v zahradě bývají umocněny.<sup>52</sup>

Ze jmenovaných motivů považuji za nejpodstatnější osamocenenost (izolaci) a reflexi, protože odpovídají motivům ohraničenosti a časovosti, které se v předchozích úvahách o zahradě ukázaly jako zásadní pro zachování podstaty zahrady. Na

---

<sup>51</sup> Brady, Emily; Haapala, Arto: „Melancholy as an Aesthetic Emotion“. In: Contemporary Aesthetics [online časopis]. 2003[cit. 2012-10-29]. Dostupné z:

<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214>

<sup>52</sup> Tamtéž.

následujících řádcích se proto pokusím uvedené motivy blíže rozpracovat a tímto způsobem osvětlit bytostné spojení mezi melancholií a zahradou, které se zatím pouze nejasně rýsuje.

### 3.1 OSAMĚLOST A IZOLOVANOST

#### 3.1.1 Význam izolovanosti pro vznik melancholie a estetického prožitku

Jednou z vlastností, která je s melancholií typicky spojena, je osamělost nebo jiná forma izolace. Jedná se především o pocit osamění, který prožitek melancholie obvykle doprovází. Podle autorů je tento „samotářský stav myslí“ (*solitary state of mind*) spojen s oživováním vzpomínek a nenaplněných tužeb, které je pro melancholii charakteristické.<sup>53</sup> Toto odpoutání, uzavření myslí je totiž podmínkou soustředění pozornosti, které je pro proces rozpomínání nutné. „Pokud jsou vzpomínky živé, nebo jsou oživeny vnesením na povrch, naše reflexe je charakterizována spíše kontemplací nežli snahou rozpomenout se“<sup>54</sup>, dodávají však autoři.

Jaké prostředí je tedy pro usebrání myslí a pocit osamění příhodné? Zdá se, že fyzická ohraničenost místa, jeho oddělení od zbytku světa, nahrává vzniku odpovídající nálady tohoto prostoru, která se posléze přenáší na jeho případného návštěvníka. Na druhou stranu jsou jako melancholická popisována i místa, která se naopak vyznačují svou rozlehlostí a zdánlivou nepřítomností hranic. Jsou to například rozlehlá liduprázdná vřesoviště, o nichž se autoři článku také zmiňují. Je však zřejmé, že v těchto případech je zvýrazněna nepřítomnost množství lidí na tomto místě, a jeho účinek na osamocené návštěvníka je tedy podobný tomu, který se spojuje s ohraničeným prostorem, protože rozlehlost prostoru ve spojení s nepřítomností lidí nebo náznaků jejich předchozí přítomnosti (kulturní úprava krajiny) může na jednotlivého člověka působit mnohem tísnivěji než prostor stísněný zdmi nebo plotem. Zdá se tedy, že obě extrémní polohy – výrazná ohraničenost a na druhé straně výrazná neohraničenost prostředí – mají potenciál pro navození melancholické nálady a jí zabarveného prožitku. Klíčový význam pro nástup reflexe a s ní spojené melancholie má samota jako taková. Ohraničenost prostoru může v mnoha případech k samotě přispívat, rozhodně to však není nutná ani postačující podmínka pro zážitek osamělosti. V nepřítomnosti většího počtu lidí ale obvykle působí na osamocené návštěvníka

---

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Tamtéž.

tímto způsobem. Jako výrazný příklad, který ovšem nesouvisí s přírodním prostředím, můžeme uvést zážitek deprimujících „čtyř stěn“, jehož nesnesitelné psychické účinky popisují osamocně bydlící lidé. Totéž ovšem platí pro zážitky spojené s mimořádně jednotvárným a zdánlivě nekonečným prostorem, jako je například autory zmiňované opuštěné vřesoviště nebo širé moře, poušť nebo tundra pod sněhem. Obě tyto možnosti jsou extrémní polohy ohraničenosti a neohraničenosti, které s sebou nesou stejně extrémní citové prožitky pramenící z pocitu izolace. O významu ohraničenosti prostředí pro duševní rozpoložení člověka v něm tedy nemůže být pochyb. Tento aspekt prostoru má nezpochybnitelný vliv na city, mimo jiné i na ty estetické. Je zřejmé, že čím výraznější je ohraničení či jeho absence, tím větší „citový potenciál“ daný prostor má. Zda tento potenciál zúročíme v konstituci estetické hodnoty záleží kromě jiného na našem aktuálním duševním rozpoložení. Pokud je toto psychické nastavení melancholické, a to dílem dalších aspektů prostředí, jsme velmi blízcí estetickému oceňování. Jak jsme zmínili v první kapitole, ohraničenost je někdy uváděna jako charakteristický rys zahrady, jehož význam pro tento typ prostředí je zakódován i v etymologii evropských jazykových výrazů pro zahradu.<sup>55</sup>

### 3.1.2 Osamělost jako charakteristika estetického prožitku

Vedle toho je osamělost či určitá forma izolace tradičně spjata i s obecnou charakteristikou estetické zkušenosti, kde je zdůrazňována oddělenost esteticky oceňovaného předmětu od jeho okolí. Mohli bychom však namítnout, že toto chápání estetické zkušenosti se neosvědčilo (alespoň podle některých názorů) v případě estetického oceňování „přírodního“<sup>56</sup> prostředí a prostředí vůbec, takže není vhodné ani pro úvahy o zahradě. Pokud chceme přiléhavě popsat estetický prožitek prostředí, snaha vydělit z tohoto prostředí estetický objekt se ukáže jako pošetilá, jak by nejspíš tvrdili současní environmentální esteticí, mezi něž patří např. zastánci „estetiky zapojení“ (*aesthetics of engagement*), kteří v čele s Arnoldem Berleantem „objektový“ model

---

<sup>55</sup> Miller, Mara: „Gardens: gardens as art“. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. New Oxford University Press, York 1998. s. 275.

<sup>56</sup> Jako víceméně „přírodní“ prostředí musíme v tomto bodě chápat i zahradu, a to navzdory její spjatosti s lidskou činností. Pro tuto chvíli je totiž zásadní spíše skutečnost, že melancholii můžeme zakoušet ve spojitosti s „přírodou“ obecně. Rozlišení mezi „divokou“ a „umělou“ přírodou je v tomto ohledu nepodstatné.

estetické zkušenosti v jeho tradiční podobě odmítají.<sup>57</sup> I v tomto pojetí estetického prožitku, který vznikl jako reakce na „selhání“ tradičního pojetí estetické zkušenosti na případu přírodního prostředí, je však jistě přítomný moment sebereflexe, který upíná vnímatelovu pozornost na jeho vlastní esteticky oceňující Já. Částečné zaměření pozornosti na vnímatelovo reflektované Já při estetické zkušenosti je charakteristickou vlastností estetického prožívání vůbec.<sup>58</sup> Jakkoli zastánci „estetiky zapojení“ popírají vždy přítomnou kontemplativní povahu estetického prožitku a jeho nutnou vazbu na estetický objekt, jistá míra zaměření na vlastní vnímatelovo nitro je, zdá se, pro zachování estetického charakteru zkušenosti nepostradatelná.

Vidíme tedy, že spojení osamělosti jako prvku melancholie s izolací jako prvkem estetické zkušenosti není neopodstatněné. Estetický model účasti nalézá uplatnění při oceňování prostředí (zvláště pak přírodního) zjevně proto, že hranice celého prostředí i jednotlivých předmětů v něm jsou rozvolněny pozadovým charakterem prostředí obecně, který odhaluje Francis Sparshott.<sup>59</sup> Ohraničenost a s ní spojená osamocenost jsou ale základním předpokladem skutečně estetického prožitku, na což sám Sparshott také upozorňuje: „Estetická hodnota [rysu prostředí] přestává být environmentální do té míry, s jakou [tento rys] funguje jako autonomní vnější předmět, který zabírá veškerou pozornost pro sebe“.<sup>60</sup> Tento předpoklad musí tedy být zachován i v estetickém oceňování prostředí. Zjevně toho může být dosaženo pouhou myšlenkovou aktivitou vnímatele, který vnucuje prostředí meze zaměřením vlastní pozornosti. Asi takovým způsobem o tom uvažuje Allen Carlson, když jako mentální činnost nutnou pro „estetizaci“ prožitku přírodního prostředí navrhuje akty aspektace, tedy momenty zaměřování pozornosti na jeho jednotlivé prvky.<sup>61</sup> Bez průběžného zaměřování pozornosti se estetická zkušenost přírody asi skutečně neobejde, je však možné vnuknout hranice přírodnímu chaosu i jiným způsobem? Jak bylo řečeno výše, i fyzické

---

<sup>57</sup> Berleant, Arnold: „The Persistence of Dogma in Aesthetics“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52:2 Spring 1994. s. 238.

<sup>58</sup> Zuska, Vlastimil: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Triton, Praha 2001. s. 60.

<sup>59</sup> Sparshott, Francis E.: „Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment“. In: *Journal of Aesthetic Education* 6:3 July 1972. s. 17.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>61</sup> Carlson, Allen: „Oceňování a přírodní environment“. Přeložil Martin Kaplický. In: Zahrádka, Pavel (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Barrister & Principal, Praha 2011. s. 386.

vlastnosti prostoru významně působí ve prospěch takového prožitku. Bradyová a Haapala poukazují na podpurný vliv fyzického osamocení pro navození melancholicky zabarveného estetického oceňování.

Shrneme-li uvedené úvahy o roli izolovanosti pro vznik melancholie a estetické zkušenosti, vidíme, že fyzické ohraničení určitého prostoru, které jej odděluje, izoluje a osamocuje vzhledem k jeho okolí, dodává tomuto prostoru melancholický, a tedy i estetický charakter tím, že svou základní funkcí omezuje daný prostor a usnadňuje vnímateli hledání hranic (byť jen dočasných) v neuspořádané přírodní změti. Jasně ohraničený prostor je tedy více nakloněn estetickému oceňování, protože vyžaduje od svého návštěvníka menší iniciativu a naopak sám svou vlastní povahou nahrává možnému vnímateli, aby jej esteticky ocenil. Blahodárný vliv fyzického ohraničení prostoru pro estetickou zkušenost v něm se přirozeně projevuje hlavně v prostředích, která svou spíše heterogenní povahou nebo přítomností dalších lidí na svém území nemohou vyhovět prvnímu typu melancholicko-estetické zkušenosti – té, která těží z liduprázdna a jednotvárnosti. V tom případě je estetického charakteru zkušenosti dosaženo naopak posílením vědomí sebe sama, k němuž v těchto podmínkách logicky dochází.

### **3.2 ZAHRADA JAKO IZOLOVANÉ PROSTŘEDÍ**

Nyní se jasněji ukazuje, co spojuje melancholii s estetickým prožitkem a jaký význam oddělenost (izolace, osamocení...) v obou případech má. Ukázalo se, že ohraničení prostoru má schopnost dodat na estetické zajímavosti a přístupnosti estetickému ocenění různorodému přírodnímu prostředí, které by jinak sice bylo schopno motivovat k estetickému oceňování, ale některé jeho esteticky zajímavé vlastnosti by buď zůstaly zcela nepovšimnuty, nebo by jejich estetický potenciál nebyl naplněn. V jakém prostředí se tedy mohou tyto esteticky blahodárné účinky nejlépe projevit? Hledáme přírodní prostředí, které je spíše různorodé, ne vždy je vylidněné (s výjimkou samotného pozorovatele, který je zakouší), které je zřetelně poznamenané lidskou činností a hlavně – je ohraničené.

Jak jsme viděli v první kapitole, ohraničenost je silně spjatá se zahradou coby typem veskrze přírodního prostředí. Mara Millerová ji dokonce chápe jako rys pro zahradu nutný. V jejím chápání jsou prvky vytyčující hranice zahrady „zásadní rysy, které musí být vztyčeny, aby znesnadňovaly a omezovaly přístup do zahrady i odchod

z ní a aby vedle toho přitahovaly pozornost na skutečnost, že jde o umělý výtvar či umělecké dílo“<sup>62</sup>. Millerová tedy přikládá ohraničení zahrady schopnost přiblížit tento výsek „přírody“ uměleckému dílu. Tvorba zahrad je v jejím chápání plnokrevným uměním, to se však nevylučuje s tvrzením, že zahrada je prostředí nebo že v sobě zahrnuje a proměňuje přírodní prvky.<sup>63</sup> Toto přiblížení uměleckému dílu můžeme ve světle předchozích úvah chápat v tom smyslu, že ohraničené přírodní prostředí (jako je zahrada) je přístupnější estetickému oceňování. V přírodě sice nalzáme mnohé přírodní předměty, které samozřejmě jsou ohraničené už ze svojí podstaty. Jsou to však předměty, nikoli prostředí. Přírodní prostředí samozřejmě přírodní předměty obsahuje, není však jejich pouhým souhrnem, protože na rozdíl od nich má charakter pozadí, na němž tyto předměty mohou vystávat. Samozřejmě také najdeme mnohá přírodní prostředí, která jsou ohraničená (rokle, jeskyně, strže...). V těchto případech však jejich ohraničenost není výsledkem cíleného lidského záměru a třeba i pouze chvilkového úmyslu, jak je tomu v zahradě. Na druhé straně existují prostředí, která nejsou blízka přírodě o nic méně než zahrada (pole, vinice, obory), kde je ohraničení stejně záměrné jako v zahradě. V těchto případech však cílem ohraničení nebylo vytvořit vnitřní prostor zahrady.

Vymezením prostoru zahrady je do neuspořádanosti přírodního světa prostřednictvím lidské vynalézavosti a jeho záměru vnesena pevná mez a s ní i nejzákladnější (ale také nejzásadnější) uspořádání. Mara Millerová tedy svým poukazem ke zumělečtující funkci fyzické hranice zahrady vyslovuje v podstatě tutéž myšlenku, na kterou jsme narazili u Sparshotta a Carlsona: aby bylo přírodní prostředí esteticky zajímavější (nebo aby vůbec bylo hodno estetického oceňování), je nutno do něj vnést omezení, hranice a osamocení (tj. vystoupení do popředí) některých jeho prvků. Podle názoru Mary Millerové tuto funkci v případě zahrady plní viditelné uplatnění lidského umu, které v ní zůstává patrné i v okamžité nepřítomnosti člověka. Na druhé straně Carlsonův přístup zohledňuje především aktuální, spíše duševní účast vnímatele na prostředí, kterou je dočasně přetváří – existence ohnisek estetické významnosti je plně závislá na trvání zaměření vnímatelovy pozornosti. U Millerové je

---

<sup>62</sup> Miller, Mara: „Gardens: gardens as art“. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. New Oxford University Press, York 1998. s. 275.

<sup>63</sup> Přívlastek „přírodní“ si zahradní prostředí nárokuje již pouhou přítomností přírodnin v jeho prostoru a zvýšenou mírou, s jakou zahrada podléhá přírodním zákonům ve srovnání s jinými druhy umění. „Přírodní prostředí“ v tomto smyslu může tedy být zároveň chápáno jako umělecké dílo.

tedy přírodní prostředí přetvářeno fyzicky, zatímco v Carlsonově pojetí je přetvářen pouze jeho obraz v mysli vnímatele. V obou případech je řád vnášen do přírodní neuspořádanosti na jiné rovině.

Podstatné však je, že ohraničenost (a s ní spojená izolace a osamocení) je významným prvkem estetické zkušenosti stejně jako melancholického rozpoložení a že je podstatně spjatá se zahradou. Zahrada je příkladem prostředí, v němž se plně osvědčuje melancholizující a estetizující schopnost fyzického<sup>64</sup> ohraničení. Právě díky tomu je místem, které dává vyniknout melancholii v její specifičnosti a společně s tím je mimořádně podnětné pro estetickou zkušenost. Na rozdíl od ryze přírodních prostor, které jsou ohraničeny „přirozeně“ (bez lidského záměru) je ale zahrada oddělená od okolí s úmyslem vytvořit zahradu, a za tímto úmyslem vždy stojí člověk. Zahrada je vždy lidským výtvořem<sup>65</sup> a proto upoutává pozornost přednostně k člověku. Melancholie je cit typicky spjatý s člověkem a jeho osudy. Můžeme tedy předpokládat, že prostor zahrady, jenž je sám o sobě spojený s člověkem, je příhodný i pro melancholii. Je to jednak její ohraničenost, která je zdrojem osamění, jednak její spjatost s člověkem, která přitahuje pozornost k postavení člověka ve světě.

### **3.3 REFLEXIVITA V MELANCHOLICKÉM PROŽITKU ZAHRADY**

Proč jsme se ale tak důkladně věnovali oddělenosti zahrady v prostoru, když naším tématem je její časový rozměr? Zprvu proto, že prostorová ohraničenost je z jednoho úhlu pohledu považována za nejzásadnější vlastnost zahrady, a proto je tedy třeba nejprve věnovat pozornost jí, ať už se chceme zabývat jakýmkoli jiným aspektem tohoto prostředí. Zadruhé prostorová ohraničenost významně ovlivňuje prožitek času v zahradě, a právě charakteristika melancholie nám umožní poznat, v čem tento vliv spočívá.

Osamění, izolace či ohraničení ve všech svých podobách a důsledcích, o nichž jsme mluvili, je totiž základem pro soustředění mysli na sebe samotnou či do sebe, jak

---

<sup>64</sup> Ohraničení zahrady nemusí být „fyzické“ ve smyslu „hmatatelné“, ale rozhodně by mělo být vnímatelné, protože podle čeho bychom jinak poznali, že jde o zahradu? I kdybychom jisté prostředí začali oceňovat jako zahradu pouze na základě tvrzení, že to zahrada skutečně je, v chápání pojmu zahrady je vždy zahrnuta její konečnost, protože konečná je nutně i lidská péče zahradě věnovaná.

<sup>65</sup> Případ „nalezených zahrad“ (found gardens) z toho není vyloučen. I nalezená zahrada se stává sama sebou teprve ve chvíli, kdy je člověkem pojímána jako zahrada.



tvrdí autoři článku.<sup>66</sup> Hluboké duševní soustředění je podmínkou reflexe a z ní vyplývajícího procesu rozpomínání, který k melancholii neodmyslitelně patří. Reflexivní povaha je melancholii opět společná s estetickým prožitkem, zvláště pak s tím, který se váže k přírodnímu prostředí.<sup>67</sup> Autoři tvrdí, že pokud nás melancholie zachvacuje v důsledku osamělosti zakoušené v příhodném prostředí, neváže se ke specifickému předmětu a nemá tedy charakter emoce, ale spíše nálady.<sup>68</sup>

Toto rozlišení emocionálních stavů podle toho, zda se vážou na určitý předmět, zjevně přebírají od Jane Howarthové, která je uvádí v souvislosti s přírodním prostředím a jeho estetickým oceňováním.<sup>69</sup> „Náladový“ charakter přírodního prostředí opět souvisí s jeho pozadřovou povahou. Pokud je melancholie zakoušena ve formě nálady, není tedy přímo vázaná na oživované vzpomínky a další mentální konstrukty, které by byly jejím předmětem. Jinými slovy, v ryze „náladovém“ prožitku melancholie chybí specifický narativ, který by tuto zkušenost doplňoval. Narativ je však v této zkušenosti přesto přítomen, a to právě díky reflexivní povaze melancholického duševního rozpoložení, v němž se upínáme k vlastním vzpomínkám, které ze své podstaty mají narativní charakter. Autoři sami zdůrazňují, že přírodní prostředí vybízí k oživení osobních vzpomínek s ním spojených: „Do hry se mohou dostat specifické vzpomínky a myšlenky, možná vzpomínky na minulost, v níž jsme žili poblíž daného místa.“<sup>70</sup> Na jiném místě autoři tvrdí: „V těchto případech přírodního prostředí není žádný narativ, na nějž reagujeme, žádný umělecký obsah, který interpretujeme jako melancholický. Jsme však stále schopni spojovat melancholii s estetickými kvalitami této zkušenosti.“<sup>71</sup> Zdá

---

<sup>66</sup> Brady, Emily; Haapala, Arto: „Melancholy as an Aesthetic Emotion“[online]. Dostupné z: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214> [cit. 2012-10-29].

<sup>67</sup> Srov. Foster, Cheryl: „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56:2 Spring 1998. s. 127-136, Carlson, Allen: „Oceňování a přírodní environment“. Přeložil Martin Kaplický. In: Zahrádka, Pavel (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Barrister & Principal, Praha 2011. s. 385-396.

<sup>68</sup> Brady, Emily; Haapala, Arto: „Melancholy as an Aesthetic Emotion“. In: *Contemporary Aesthetics* [online časopis]. 2003[cit. 2012-10-29]. Dostupné z: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214>

<sup>69</sup> Howarth, Jane M.: „Nature's Moods“. In: *The British Journal of Aesthetics* 35:2 April 1995. s. 113.

<sup>70</sup> Brady, Emily; Haapala, Arto: „Melancholy as an Aesthetic Emotion“. In: *Contemporary Aesthetics* [online časopis]. 2003[cit. 2012-10-29]. Dostupné z: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214>

<sup>71</sup> Tamtéž.

se tedy, že absence narativu jasně určeného uměleckým dílem uvolňuje prostor pro „osobní“ narativ sestávající z neopakovatelných „vzpomínek a myšlenek“ jednotlivce. Je pravděpodobné, že silně osobní ráz tohoto narativu bude umožňovat relativně bohatý emocionální prožitek, který bude odbude i esteticky zajímavější ve srovnání s uměleckým narativem, který nemívá tolik osobní ráz. I v tomto ohledu se tedy potvrzuje, že přírodní prostředí je vhodným pozadím pro melancholickou náladu nebo emoci. Zahrada v tomto případě funguje stejně. Ve světle předešlých úvah o nutném zaměřování pozornosti během estetického prožitku (Francis Sparshott, Allen Carlson) se ukazuje, že i v „náladovém“ modu melancholie je nutné částečné zaměření pozornosti na určitý předmět nebo předměty. Tuto roli opět plní vzpomínkový narativ.

### 3.3.1 Prožitek času spojený s reflexí

Těsná provázanost melancholie se vzpomínkami vyplývá z její reflexivní povahy. Jak lze charakterizovat reflexi? Filozofický slovník objasňuje význam toho slova jako „obrácení zpět, zpětný odraz“<sup>72</sup>, v širším smyslu pak jako „zkoumající a srovnávající přemýšlení o něčem“<sup>73</sup>. „Obrácení zpět“ v melancholickém prožitku tedy představuje obrat k tomu, co minulo. V případě přírodního prostředí ztělesňují toto „minulé“ osobní vzpomínky. Je ale zřejmé, že minulostní charakter má v určitém smyslu každý narativ a nemusí se tedy jednat o skutečně minulé události. V oživování vzpomínek se nutně uplatňuje i obrazotvornost, a získá-li převahu nad prostým oživováním minulosti, vzpomínání se proměňuje ve snění. Vysněné události pak v prožitku fungují stejně jako vzpomínky, ačkoli se skutečně nevážou k minulosti a zasazujeme je do specifického „nereálného“ času, který s naším životem nesouvisí. To ovšem neoslabuje jejich vazbu na minulost, protože i v nereálné časové rovině jsou tyto události zřetězeny do narativu. Předvídat budoucí nebo snít zcela nereálné události je rozhodně možné pouze na základě toho, co již minulo. Nehraje proto roli, zda se daný řetězec událostí již odehrál, teprve se odehraje, nebo se neodehraje vůbec. Vždy o něm uvažujeme jako o posloupnosti událostí, které jdou v čase jedna po druhé. Tímto

---

<sup>72</sup> *Filosofický slovník*. S použitím podkladů všeobecné encyklopedie Universum sestavila PhDr. Alena Bakešová. Euromedia Group, k. s. – Knižní klub, Praha 2009. s. 280.

<sup>73</sup> Tamtéž.

způsobem je řetězec událostí vždy zakotven v minulosti, protože každá další událost může následovat po jiné pouze pokud ona předchází již minula, tj. stala se minulostí.

Vazba melancholie na narativ s sebou tedy nutně nese dočasné odpoutání mysli od přítomného okamžiku. Pozornost je obvykle obrácena k minulosti, ačkoli ani opačný směr, tj. předjímání budoucnosti, není vyloučen. Podněty poskytované prostředím však většinou výrazněji odkazují k minulosti, zvláště pokud nesou rozpoznatelné známky minulých dějů. Předměty, na nichž je běh času nejvýrazněji patrný, tak mohou být vedle živých osobních vzpomínek dalším silným podnětem pro pomyslné putování v čase. Čím více je dané přírodní prostředí nabitě takovými podněty, tím větší je jeho schopnost vyvolávat melancholii (potažmo estetický způsob prožívání), a to i v případě, kdy zakoušíme toto prostředí jako nové a nám neznámé a nemáme tedy k dispozici osobní vzpomínky s ním spjaté.

Jaké prostředí je schopné odrážet co možná nejúplnější obraz (nebo odraz?) minulosti a uchovávat jej v takové podobě, aby bylo možné jej zakoušet bezprostředně, tj. bez vzpomínek na předchozí zkušenost? Vezměme nejprve v úvahu tzv. „divokou přírodu“ – takové přírodní prostředí, které působí jako neposkvěšené lidskou činností.<sup>74</sup> Nemůžeme si nevšimnout, že přírodní říše je mimořádně proměnlivá. V organické přírodě je proměnlivost nejvýraznější, ale neživá příroda za ní zaostává pouze o krok, protože díky svojí relativní stálosti mohou anorganické přírodniny výrazněji odrážet jemnější nebo upozaděné proměny (např. změny osvětlení, počasí apod.), které při pozorování organismů unikají naší pozornosti kvůli neustálé proměně, v níž spočívá život. Proměny ve zdánlivě panenské přírodě jsou na všech úrovních spíše plynulé a nenápadné. Okamžitý stav takového prostředí, který mu vtiskuje jedinečnou a neopakovatelnou podobu, je však velmi rychle (v podstatě okamžitě) střídán jiným: pouhý pohyb mraků po obloze může zcela změnit tvář prostředí, aniž by zachoval známky jeho předchozí podoby. Pokud tedy vstoupíme do nám neznámého člověkem (aspoň zdánlivě) nedotčeného prostředí, naše pozornost je soustředěna především na jeho aktuální podobu, protože odkazy k minulosti v tomto prostředí obsažené nejsou bezprostředně přístupné a nemáme ani předchozí zkušenost s tímto prostředím, která by nás skrze vzpomínky vracela do minulosti. Samozřejmě není možné, aby odkazy k minulosti byly v jakémkoli prostředí zcela nedostupné. Ve zdánlivě přírodním

---

<sup>74</sup> Příroda skutečně nedotčená člověkem je pro nás nepředstavitelná a je otázkou, zda vůbec existuje. Všichni ale známe přírodní prostředí, které alespoň *působí* nedotčeně ve srovnání s jinými typy prostoru.

environmentu jsou ale tyto odkazy odhalovány pomocí obrazotvornosti, kterou k prostředí vztahujeme a kterou Allen Carlson popisuje jako akty aspektace, v nichž uplatňujeme vědecké poznatky, zatímco Cheryl Fosterová popisuje totéž jako zasazování vnímaného do konceptuálního rámce. Teprve toto myšlenkové úsilí ve spolupráci s obrazotvorností a vnímáním nám umožňuje živě si uvědomit skutečnost, že čas nezadržitelně plyne – v představách nám před očima vyvstávají minulé podoby daného prostředí nebo předmětu v něm. Je ale možné, aby se tyto minulé tváře přírody odhalovaly způsobem, který je vstřícnější vůči našim smyslům? Naoko nedotčené přírodní prostředí sestává z posloupnosti podob, z nichž žádná nemůže být vnímána jako cílová, žádoucí nebo původní. Právě proměna je tím, co má být v čisté přírodě zachováno a co je v ní vždy přítomno spíše potenciálně. Teprve opakovaným pozorováním můžeme tuto proměnlivost zaznamenat, protože máme v mysli jen velmi nejasnou představu o „původním“ stavu, který byl časem pozměněn.

Jinak je tomu v prostředích, která jsou výrazně poznamenána lidskou činností. Na lidském výtvaru totiž obvykle můžeme rozpoznat záměr jeho tvůrce, který se odráží v jeho původní podobě. Naše představa o ní nemusí být úplně jasná a detailní, pokud jsme schopni rozpoznat v předmětu jeho původní funkci nebo smysl. Narazíme-li například při průzkumu neznámého přírodního prostředí na polorozpadlou kamennou zídku, snadno pochopíme, že tato rozvalina byla původně zdí a že byla patrně míněna jako předěl nebo ohraničení prostoru. Záměr, účel a smysl, který je přírodnímu prostředí vnucen člověkem, usměrňuje naši představivost v ožívování jeho původní<sup>75</sup> podoby, která v danou chvíli očividně ustoupila přírodním zákonům. Haapala a Bradyová připisují rozvalinám schopnost vyjadřovat „plynutí času a (...) kvality nestálosti a pomíjivosti“<sup>76</sup> a zároveň s tím ožívovat narativy, které se k dané rozvalině vážou. Jejich původní, v danou chvíli neaktuální podoba je jistě součástí takového narativu.

Vůči prožitku melancholie je toto prostředí vstřícnější. Výrazným poukazem na běh času upoutává naši pozornost k minulému, aniž by toto minulé bylo součástí naší

---

<sup>75</sup> Výraz „původní“ zde může být použit pouze ve vztahu k lidským výtvarům. Pro ně je původní stav v okamžiku, kdy je jejich tvůrce považuje za hotové a nejlépe odpovídající jeho záměru.

<sup>76</sup> Brady, Emily; Haapala, Arto: „Melancholy as an Aesthetic Emotion“. In: Contemporary Aesthetics [online časopis]. 2003[cit. 2012-10-29]. Dostupné z: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214>

vlastní předchozí zkušenosti. Jeho melancholický potenciál je zakořeněn v něm samém, nikoli v paměti jeho návštěvníků.

Je třeba si uvědomit, že velmi podstatným rozdílem mezi lidským výtvořem a přírodním prvkem je rozdíl v trvanlivosti. Ve většině případů člověk usiluje o co největší odolnost toho, co vytváří. Naproti tomu živá příroda spočívá v proměnlivosti, jako ostatně život sám. Proto jsou přirozené změny lépe patrné na lidských dílech, kde působí poněkud nepatřičným, nežádoucím dojmem, zatímco v dílech přírody (opět především té živé) je vnímáme jako opodstatnělé, přirozené a žádoucí.

Co se stane, když se ryze přírodní objekty octnou v těsné blízkosti lidských výrobků? Kontrast, který mezi nimi panuje, umocňuje specifičnost každého z nich. Vysoká proměnlivost přírodní složky je zvýrazněna relativní odolností lidských děl, i na těch se však projevuje neústupnost a nevyhnutelnost přírodních zákonů, které je pomalu, ale jistě vtahují do přirozeného koloběhu rozkladu a obnovy. Ukazuje se tedy nutná vzájemná provázanost lidského s přírodním a nadřazenost přírodní nutnosti nad lidskou tvořivostí. Napětím mezi dvěma různými stupni proměnlivosti je zdůrazněn časový rozměr celé zkušenosti, která se svou minulostní (reflexivní) povahou přibližuje melancholii. To je typické pro všechna „smíšená prostředí“<sup>77</sup>, jejichž příkladem může být venkovská krajina, jak uvádějí Bradyová s Haapalou, nebo prostor, jehož podstata spočívá ve vztahu člověka k přírodnímu prostředí – zahrada.

---

<sup>77</sup> Tamtéž.

## 4 Hřbitov

Vezmeme-li v úvahu výše nastíněnou charakteristiku zahrady jako vrcholně časového prostředí a citově-estetické účinky, jaké má díky tomu na své návštěvníky, nepřekvapí nás, že zahrada v jedné ze svých podob slouží k pohřbívání zesnulých a k útěše pozůstalých. Hřbitov je prostředí, které nepochybně nese charakteristické rysy zahrady. Na následujících řádcích se pokusím ukázat několik důvodů, proč je výhodné pojímat hřbitov jako zahradu.

Jak definovat zahradu obecně tak, abychom mohli posoudit, je-li hřbitov jejím typem? Definování zahrady takovým způsobem, aby byly zachyceny její podstatné rysy a vynikla přitom její specifičnost, je samo o sobě tvrdým oříškem, s nímž se potýká většina současných autorů věnujících se zahradě jak z estetického, tak z obecně filozofického hlediska.

### 4.1 OHRANIČENOST A IZOLACE

Jedním z rysů, které jsou při pokusech o vymezení pojmu zahrady často vyzvedávány, je její ohraničenost, oddělenost od okolí.<sup>78</sup> Autoři přitom obvykle poukazují na různé způsoby fyzického oddělení vnitřního prostoru zahrady od okolního prostředí. Zdá se však, že oddělenost je jakýmsi způsobem pro zahradu mnohem zásadnější, protože zahrada neztrácí svou vnitřní integritu, pokud si nejsme vědomi jejích fyzických prostorových hranic nebo je aktuálně nevnímáme. Mara Millerová ve svém encyklopedickém zpracování hesla „zahrada“ poukazuje na etymologii různých výrazů pro zahradu v indoevropských jazycích. Slovním základem mnoha těchto slov je kořen vyjadřující ohraničení či omezení.<sup>79</sup> Podobný významový základ najdeme i u označení pro ráj, takže původní spjatost zahrady s biblickým Edenem je přinejmenším v indoevropských jazycích více než zřejmá. Zahrada tedy v původním významu představovala oddělený svět, případně oddělený a dokonalý svět. Jestliže je oddělenost prvkem, který se vyskytuje v pojmenováních zahrady v mnoha velmi rozdílných jazycích, zdá se, že hranice jako takové jsou pro ni velmi zásadní, tudíž je třeba se domnívat, že zahrada je od zbytku světa oddělena podstatnějším způsobem, než je plot nebo zeď či jiný hmatatelný prostorový předěl.

---

<sup>78</sup> Miller, Mara: „Gardens: gardens as art“. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. New Oxford University Press, York 1998. s. 275.

<sup>79</sup> Tamtéž.

Oddělenost musí být její podstatnou vlastností, která není podmíněna fyzickým řešením té které zahrady. Podle mého názoru je zahrada nutně oddělena spíše v tom smyslu, že se od okolí odlišuje svou časoprostorovou strukturou. Výše uvedené úvahy o specifické časovosti zahrady již ukázaly, jak výrazně se její vnitřní čas odlišuje od toho, který je běžnou součástí našich životů mimo zahradu. Tato jedinečná časovost je také často považována za natolik výjimečnou, že je pojímána jako charakteristický a odlišující rys zahrady a důvod její estetické zajímavosti, ne-li přímo důvod k jejímu vytváření.<sup>80</sup> Prostorovost zahrady je v teoretických estetických úvahách o ní často poněkud opomíjena. Je však zřejmé, že je to právě prostor zahrady, který formuje náš prožitek času v ní. Mara Millerová tuto spojitost prostoru a času výstižně popisuje tak, že „zahrady vyjadřují prostor v zájmu vyjádření času“<sup>81</sup>. Jak jsme ukázali výše, zahrady mohou vždy pouze odkazovat, narážet na plynutí času pomocí různých smyslově vnímatelných skutečností, které se nutně odehrávají v prostoru. Je to tedy i prostor, který je v zahradě zvláštním způsobem upravený, odlišený od okolí. Dva základní rozměry skutečnosti – prostor a čas – jsou tedy v prostředí zahrady pozmeněny tak, že vytvářejí samostatný „svět“ s jedinečnou a nezaměnitelnou hodnotou. Stejně tak v úvahách Mary Millerové se setkáváme s myšlenkou, že vnitřek zahrady je samostatným „světem“, který se vyznačuje časoprostorovou strukturou odlišnou od světa, v němž běžně žijeme.<sup>82</sup>

Stejný důraz na oddělenost od okolí nalezneme i v případě hřbitova. Původní těsná vazba hřbitova na kostel či kapli a symbolická očista jeho prostoru vysvěcením půdy opět zvýrazňuje specifickou coby virtuálního světa, který zcela nesplývá se svým okolím. Náboženský podtext, který se původně v tvorbě hřbitovů silně projevoval, tedy umocňuje jeho výše nastíněnou charakteristiku a svým způsobem přibližuje jeho podstatu zahradě. Symbolická oddělenost (odlišení) půdy hřbitova skrze náboženský rituál vysvěcení napomáhá vzniku iluzorního světa v jeho prostoru. K tomu je nutno připočítat symbolický význam hřbitova jako celku. Roman Prahel popisuje hřbitov z tohoto hlediska jako místo „úcty k zesnulým a symbolické komunikace s nimi,

---

<sup>80</sup> Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 137.

<sup>81</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 39.

<sup>82</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 125.

povznesené nad šed' okolního světa“<sup>83</sup>. I zde vystupuje oddělenost hřbitova od okolí jako jeho podstatná vlastnost, protože symbolická komunikace se zesnulými není na jiných místech provozována prvoplánově, jak se to děje na hřbitově. Tato funkce připadá výlučně hřbitovu a tím hřbitov odlišuje a odděluje od jiného prostředí, což je opět v souladu s obecnou charakteristikou zahrady.

Vraťme se však ještě k motivu *fyzického* ohraničení a oddělení, které jsme na počátku této kapitoly přešli jako méně významné. Jakou roli má tento motiv v případě hřbitova? Je všeobecně známo, že prostor mezi zdmi hřbitova byl tradičně z nábožensko-etických důvodů uzavřen nebožtíkům-provinilcům, kteří za života nedostáli konvencím své náboženské komunity. Byli pak pohřbíváni zcela mimo obec (v lese apod.) nebo také těsně za zdí hřbitova.<sup>84</sup> Ačkoli takový zvyk už dávno nepanuje, rozhodně je pravděpodobné, že se za dobu svého působení stihnul promítnout do našeho chápání hřbitova a podpořil vznikající obecně sdílený obraz hřbitova jako přísně odděleného světa, který je vymezen nejen svými funkcemi, ale i svými fyzickými hranicemi. Na základě historie hřbitovů a pohřbívání v jejich prostoru se ukazuje, že jejich fyzické ohraničení bylo pro ně mnohem významnější než v případě zahrady obecně. Celkově se tedy motiv ohraničenosti a izolace v případě hřbitova objevuje na více úrovních a v porovnání se zahradou (nebo jinými typy zahrady) je vnímán zřetelněji. Z tohoto hlediska můžeme tedy hřbitov považovat za zahradu, či dokonce za zahradu *par excellence*, protože ohraničenost, kterou chápeme jako zásadní vlastnost zahrady, je v jeho případě zásadní jak v symbolické, tak ve hmotné rovině.

## 4.2 HISTORICKÝ VÝVOJ HŘBITOVA

Další oblastí, kam se můžeme obrátit v hledání styčných bodů zahrady a hřbitova, jsou dějiny architektonického či stavitelského řešení hřbitovů. I v něm lze samozřejmě vysledovat projevy náboženských a společenských zvyklostí jisté doby. Již jsme narazili na ohraničenost prostoru hřbitova, která je jedním (ač velmi obecným) pojítkem mezi ním a zahradou a která měla v minulosti citelně větší význam než dnes. Vedle nábožensko-etických hledisek však tento rys hřbitova podporovaly i zcela praktické potřeby, jako byla ve středověku ochrana venkovského obyvatelstva před

<sup>83</sup> Prah, Roman a kol.: *Umění náhrobku v českých zemích let 1780 – 1800*. Academia, Praha 2004. s. 300.

<sup>84</sup> Jöckle, Clemens: *Memento mori. Historie pohřbívání a uctívání mrtvých*. Přeložila Jana Zoubková. V koedici vydaly Euromedia Group, Knižní klub a Balios, Praha 2000. s. 12.



útočnými nájezdy cizinců<sup>85</sup> nebo za dob osvětenství hygienická rizikovost pro okolo žijící městské obyvatelstvo.<sup>86</sup> Kromě těchto praktických dopadů na tvářnost hřbitovů je tu teoretické sepjetí stavby či tvorby hřbitovů s (uměleckou) tvorbou zahrad. Teoretické úvahy o výstavbě hřbitovů samozřejmě nalezneme i v pojednáních o stavitelství,<sup>87</sup> tendence zahrnout problematiku hřbitovů do zahradního umění je však přinejmenším stejně silná a zdá se, že má sklon posilovat. Objevuje se současně se sekularizací památky mrtvých a s ní spojeného uvolnění vazby pohřbívání na církev, což je proces započatý nejdříve v Anglii na počátku novověku a pokračující dodnes nejen v naší kultuře.<sup>88</sup> Tehdy se začala objevovat představa smrti jako opětného spojení člověka s přírodou, která postupně převládla a udržela se až do dnešních dní. Právě toto nové pojetí smrti bylo výchozím bodem sblížování zahrady (jako jedné z podob „přírody“) se hřbitovem. V novověké Anglii se tato tendence projevila tvorbou „sentimentálních zahradních mauzoleí“<sup>89</sup>, která byla prvním zjevným přiblížením hřbitova k zahradě. Další krok na této cestě nepochybně učinil pietismus, který prosazoval chápání přírody jako místa odpočinku od shonu každodenního života.<sup>90</sup> Příroda pak začala být nahlížena i jako vhodné místo pro věčný nebo poslední odpočinek člověka.

O již pevně zakotveném spojení mezi zahradou a pohřebišťem nás informuje Christin Cajus Lorenz Hirschfeld ve své dobově populární knize *Teorie zahradního umění* (vyšla v průběhu let 1779 – 85), když tvrdí, že ideálním prostorem pro pohřbívání je melancholická zahrada, protože tato uměle vytvořená příroda může návštěvníka vhodně naladit.<sup>91</sup> O tom, že hřbitov byl v 18. století pojímán jako zahrada, nás přesvědčuje i skutečnost, že zřizování hřbitovů bylo zahrnuto do v té době bouřlivé diskuse o vhodném řešení zahrad. Zahradní architekti a architekti obecně se tehdy analogicky s případem zahrady přeli o to, zda je pro hřbitov vhodnější formálně-

---

<sup>85</sup> Tamtéž.

<sup>86</sup> Prah, Roman a kol.: *Umění náhrobku v českých zemích let 1780 – 1800*. Academia, Praha 2004. s. 297.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 299.

<sup>88</sup> Jöckle, Clemens: *Memento mori. Historie pohřbívání a uctívání mrtvých*. Přeložila Jana Zoubková. V koedici vydaly Euromedia Group, Knižní klub a Balios, Praha 2000. s. 13.

<sup>89</sup> Tamtéž.

<sup>90</sup> Prah, Roman a kol.: *Umění náhrobku v českých zemích let 1780 – 1800*. Academia, Praha 2004. s. 299.

<sup>91</sup> Jöckle, Clemens: *Memento mori. Historie pohřbívání a uctívání mrtvých*. Přeložila Jana Zoubková. V koedici vydaly Euromedia Group, Knižní klub a Balios, Praha 2000. s. 14.

geometrická či přírodně-krajinářská úprava.<sup>92</sup> Se hřbitovem se tedy v jisté době zacházelo stejně jako se zahradou a nic na tom nezměnil ani fakt, že hřbitovy byly později (biedermaier) navrhovány podle městských plánů<sup>93</sup>, takže bychom jim mohli přiznat i status architektury. Dále v tomto textu ještě bude příležitost, abychom se k otázce vhodného prostorového řešení hřbitova vrátili. Historie nás však zatím přesvědčila o tom, že uvolněné krajinářské řešení se ve vytváření hřbitovů uchytilo lépe. V současnosti (od 20. století doposud) stále převládá parková, poněkud monotónní úprava hřbitovů, na níž je vliv krajinářských zahrad dobře patrný.<sup>94</sup> Působivost „přírody“ v takto řešených hřbitovech stále posiluje na úkor náhrobního umění, a to přibližně od roku 1910, kdy působilo reformní hnutí propagující jednoduchost odpovídající důstojnosti smrti. Zajímavostí je, že toto hnutí prosazovalo především lesní hřbitovy, kde „stromy tvořily rámeček, do něž měly být vkomponovány hroby“<sup>95</sup>. Parkové pojetí hřbitovů bylo kupodivu převzato z Ameriky, jeho návaznost na předchozí evropský vývoj je však nepřehlédnutelná.

Co jsme tedy zjistili touto velmi stručnou rekapitulací historického vývoje hřbitovů? Pro naše téma vztahu mezi hřbitovem a zahradou je zřejmě nejpodstatnější zjištění o vzniku představy, která je pravděpodobně základem veškerého sblížení mezi zahradou a hřbitovem. Pojetí smrti jako spojení člověka s přírodou či jako návratu člověka do přírody, od níž se během svého života vzdálil, má mnoho společného s výše nastíněným chápáním zahrady jako místa, kde se uskutečňuje vztah vzájemné závislosti opět mezi člověkem a přírodou. Zahrada je ztělesněním jednoty lidských bytostí s přírodním světem a jejich vzájemné těsné závislosti.<sup>96</sup> Pohřebiště je místem, které má nám pozůstalým v první řadě posloužit jako symbol. Náhrobky na hřbitově umístěné jsou míněny jako symboly lidských životů, které minuly. Pokud tedy chápeme konec života jako spojení člověka s přírodou a chceme tento děj symbolicky vyjádřit, hledáme k tomu nejvhodnější prostředek – v našem případě prostředí, které bude svou povahou

---

<sup>92</sup> Prahel, Roman a kol.: *Umění náhrobku v českých zemích let 1780 – 1800*. Academia, Praha 2004. s. 298.

<sup>93</sup> Jöckle, Clemens: *Memento mori. Historie pohřbívání a uctívání mrtvých*. Přeložila Jana Zoubková. V koedici vydaly Euromedia Group, Knižní klub a Balios, Praha 2000. s. 14.

<sup>94</sup> Prahel, Roman a kol.: *Umění náhrobku v českých zemích let 1780 – 1800*. Academia, Praha 2004. s. 298.

<sup>95</sup> Jöckle, Clemens: *Memento mori. Historie pohřbívání a uctívání mrtvých*. Přeložila Jana Zoubková. V koedici vydaly Euromedia Group, Knižní klub a Balios, Praha 2000. s. 14.

<sup>96</sup> Cooper, David E.: *A Philosophy of Gardens*. Oxford University Press, New York 2006. s. 136.

co nejlépe odpovídat danému symbolickému významu. Zahrada je prostředím, které je schopné odrážet jednotu a vzájemnost mezi člověkem a přírodou. „Přírodu“ zde nemusíme chápat pouze jako přirozené prostředí poskytované naší planetou, ale i jako přirozenou, původní složku lidské bytosti, která bývá za života částečně překrytá maskou kultury. Zdá se tedy, že symbolický význam hřbitova si přímo vynucuje, aby byl hřbitov pojímán jako zahrada, čili prostor pro postupné odkrytí spjatosti člověka s ryzím základem nejen jeho prostředí, ale i jeho samého. Jak vidíme, v novodobém chápání má zahradničení velmi blízko k úvahám o konci či konečnosti lidského života. V obou těchto činnostech totiž ožívujeme naše vědomí věčného pouta mezi lidským životem a přírodním prostředím, do něhož je zasazen. Můžeme tedy vyslovit závěr, že zahrada a hřbitov jsou dvě prostředí bytostně spojená tímto způsobem uvažování o smrti.

#### **4.3 KONTROLOVATELNOST A SNAHA OVLÁDNOUT**

Většina autorů se shoduje na tom, že zahrada je vyjádřením úzkého vztahu mezi člověkem a přírodním světem, který ho obklopuje. David E. Cooper charakterizuje tento vztah jako „blízkou vzájemnou závislost“ člověka a přírodního prostředí, jíž zahrada ztělesňuje.<sup>97</sup>

Snaha ovládnout to, co jinak nemáme pod kontrolou, může být jedním z popudů k vytváření zahrad, podle Mary Millerové však můžeme i v rámci prostředí zahrady rozeznat různé stupně lidské kontroly<sup>98</sup>, a můžeme dodat, že zahrada obecně je prostorem, v němž se zvýšená lidská kontrola nemusí téměř vůbec projevit. Pro ilustraci Millerová uvádí uplatnění kategorie vznešena v zahradě, které lze vysledovat především v zahradní tvorbě 18. století.<sup>99</sup> K vyjádření vznešena v zahradě měly posloužit přírodní prvky působící dojmem hrozby, cizosti nebo dokonce smrti. Nepřekvapí nás, že vznešeno pro sebe nacházelo živnou půdu především v neformálních zahradách, což odpovídá předchozímu postřehu Mary Millerové o vztahu neformální zahrady ke smrti. Na příkladu vznešena vysvítá, že ke smrti přírodní prostředí nebo přírodní předměty odkazují tím více, čím méně jsou poznamenány člověkem, a to nejen ve fyzické rovině. Je to především subjektivní prožitek vztahu člověka k přírodní skutečnosti, který určuje

<sup>97</sup> Cooper, David E.: *A Philosophy of Gardens*. Oxford University Press, New York 2006. s. 136.

<sup>98</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 162.

<sup>99</sup> Tamtéž.

její výsledný účinek a význam, jež jí přiřkneme. Pokud onu skutečnost vnímáme jako povědomou a jistým způsobem blízkou naší lidské povaze, obvykle v ní nehledáme odkaz k ohrožení nebo konci našeho života. Podle mého názoru se jedná o další podobu touhy ovládat, protože obeznámenost (poznání) je předpokladem kontroly. Naopak to, co zakoušíme jako cizí a člověku vzdálené, je těžko přístupné poznání a tedy i těžko ovladatelné. Smrt rozhodně patří do této skupiny jevů, není tedy divu, že je nejnáze evokována přírodními objekty s cizím a nepřehledným vzezřením. Zánik lidského života je jednak stavem nepoznaným a nepoznatelným, jednak také přirozenou a nevyzpytatelnou nutností, kterou nelze ovládnout. Vzájemné propojení člověka s přírodou je úmrtím definitivně potvrzeno, protože smrt je posledním přírodním zákonem, který se na člověka vztahuje. Jak ukázala předchozí historická rekapitulace, takové chápání smrti nebylo evropské kultuře vždy vlastní. Začalo se prosazovat až v době, kdy věda začínala mít navrch ve vztahu k náboženství a odchod ze života přestával být nahlížen jako duchovní akt, v němž tělo (podléhající přírodním zákonům) je podružné. Symbolika smrti je tedy zahradě zprostředkována spíše vědeckým přístupem ke skutečnosti. S motivem vědy se opět vracíme k tématice poznatelnosti a ovladatelnosti, z níž jsme vyšli.

#### **4.4 ZROD ZAHRADY Z PŘÍRODNÍHO PROSTŘEDÍ**

Z poznání a z něj plynoucí možnosti ovládat a ovlivňovat svoje okolí nepochybně pramení lidská touha toto okolí přetvářet. Historie nám nabízí dva způsoby, jak se tato touha může projevit. První z nich je snaha vnést racionální řád do chaosu přírodního světa mimo Eden, která se v tvorbě zahrad projevovala zhruba od 15. století.<sup>100</sup> Zhruba od století osmnáctého se tato snaha proměnila v úsilí přírodní prostředí skutečně změnit, „nikoli polidšťováním Božího světa, ale postavením člověka na místo Boha a přetvořením Přírody“.<sup>101</sup> Toto úsilí můžeme považovat za druh tvůrčí snahy, která je srovnatelná s uměleckou tvorbou. Tvorba zahrad na sebe tímto bere úkol umění, totiž vzpírat se pomíjivosti a konečnosti lidského života uchováním odrazu lidského ducha.<sup>102</sup> Přírodě, která je chápána jako zdroj smrti, je nasazována maska umění, která ji polidšťuje a proměňuje ji ve výrazový materiál lidského ducha. I v tom

---

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 112.

<sup>101</sup> Tamtéž.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 111.

lze spatřovat pojítka mezi zahradou a vyrovnáváním se s nevyhnutelnou konečností života. Je ovšem pravda, že zahrada má oproti jiným druhům umění velmi nízkou trvanlivost. Právě v tom však spočívá její specifická hodnota: pomíjivost a s ní spojený zánik jsou v zahradě zakořeněny relativně silně a setkání s nimi je o to intenzivnější a pro člověka přínosnější.

#### 4.5 SMRT V ZAHRADĚ A SMRT NA HŘBITOVĚ

Jak jsme zjistili v předchozích úvahách, zahrada má schopnost ztělesňovat témata, ke kterým hřbitov odkazuje jako symbol. Mara Millerová mluví dokonce o „neoddělitelné ozvěně smrti“ (*inherent echo of death*)<sup>103</sup>, které je zahradě vlastní. Millerová zřejmě naráží na fakt, že smrt je svou podstatou spjatá s *proměnlivostí* či *pomíjivostí*, která je v zahradě tolik výrazná. Millerová proto rozlišuje dva možné způsoby vztahování smrti k zahradě, které jsou určovány dvěma základními formálními řešeními zahradní vegetace. Neformální zahrady svou volnou úpravou vyjadřují přijetí smrti a dále ji rozvíjejí, zatímco geometrická, „edenická“ úprava zahrady odráží podle jejího názoru tendenci smrt potlačit nebo zcela vytěsnit ze svého prostoru. Millerová však poukazuje na to, že právě Eden je místem, kde se člověku dostalo poznání smrti, takže i zahrada napodobující ráj dokonalou formální úpravou svým způsobem tematizuje konec lidského života.<sup>104</sup> Podle mého názoru rozhodně není samozřejmé, že „rajská zahrada“ musí být pojata jako formálně dokonalé prostředí. Záleží pouze na úhlu pohledu, jestli takto řešenou zahradu vnímáme jako potlačující smrt, nebo naopak jako potlačující život. Rozlišení, které navrhuje Millerová, je založeno na způsobu zacházení s rostlinami, živým materiálem zahrady. Ukazuje se tedy, že zahrada podle tohoto náhledu vyjadřuje smrt (její přijetí nebo potlačení) pomocí života zakotveného v jedné z jejích podstatných složek.

Bytostné spojení s autonomními živými organismy je jedním ze specifík zahradního umění. Právě tato živá složka přírody je od dob opuštění ráje zdrojem chaosu, protože smrt se v ní objevuje náhodně a nepředvídatelně, zatímco v původním ráji se nevyskytovala vůbec. Millerová vztahuje prvek lidské péče o biosféru zahrady ke snaze vnést řád do chaosu vládnoucího mimo Eden (zde nikoli v přeneseném významu)

<sup>103</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 52.

<sup>104</sup> Tamtéž.

a omezit tak náhodnost smrti.<sup>105</sup> Jistá míra neuspořádanosti je však i v zahradě nevyhnutelná a nepochybně je žádoucí pro plné využití potenciálu zahrady jako předmětu či prostředí naší (estetické) zkušenosti. Právě neúplná předvídatelnost živých bytostí je zárukou komplexity prožitku vznikajícího na jejich základě.<sup>106</sup> Jak jsme ukázali výše, tento prožitek je charakteristický zvláště časovou dimenzí, která je taktéž komplexní. Na význam organické složky pro bohatost a komplexitu zkušenosti plynutí času v zahradě poukazují také Ismay Barwell a John Powell.<sup>107</sup> V této souvislosti je vhodné si uvědomit, že i člověk, který zahradu vytváří a po omezenou dobu zajišťuje její trvání, je živým organismem a je do zahrady do určité míry zahrnut. V jeho případě ovšem nemůžeme mluvit o nepředvídatelnosti ve stejném smyslu jako v předchozí situaci. Člověk jako pomyslný pán zahrady má obvykle svoje jednání uvnitř zahrady pod kontrolou a je to právě on, kdo se snaží svoji nadvládu rozšířit mimo vlastní osobu. Je však možné, že cítí určitou sounáležitost s tím, co se zároveň snaží ovládnout, a to i s vědomím, že absolutní kontroly nemůže nikdy dosáhnout. Dostáváme se tak k dalšímu motivu, který nepřímou souvisí se smrtí, totiž k marné snaze člověka ovládnout nekontrolovatelné.

#### 4.5.1 Tajemství v zahradě

Jak již bylo naznačeno, uchopitelnost prostředí zahrady je nutně omezená. V každé zkušenosti se zahradou proto musíme čelit neznámu, které se ukazuje tím výrazněji, že je v prostředí zahrady vnímáme v protikladu ke známkám lidského úsilí a poznání. Tím se zahrada odlišuje od čistě přírodního prostředí, které není úmyslně poznamenáno lidskou činností zaměřenou zvláštním způsobem – k vytvoření zahrady. Nedotčená příroda rozhodně působí neméně tajemně (možná, že v tajemnosti zahradu leckdy předčí), na rozdíl od zahrady však není případem „smíšeného prostředí“, není tedy směsicí lidských záměrů a přírodních zákonů. Tajemství v zahradě nesouvisí

---

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>106</sup> Montuori, Alfonso: „The Sound of Surprise, on Order, Disorder, Creativity, and Trust by Alfonso Montuori“. In: *Systemics: voices and paths within complexity* [online]. 2013 [cit. 2013-04-20].

Dostupné z:

<http://www.systemics.eu/2013/02/24/the-sound-of-surprise-on-order-disorder-creativity-and-trust-by-alfonso-montuori/#more-1651>

<sup>107</sup> Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 141.

s nepoznaností samotné zahrady nebo přírody v ní, jak je tomu v „divoké“ přírodě. Tím lépe v ní vynikne tajemství a nepoznatelnost vztahu mezi člověkem se vším, co k němu patří, a přírodním světem, v němž žije. Samo sebou, že k člověk je od svého prostředí neoddělitelný. Také však platí, že s ním zcela nesplývá a sám sebe z něj do jisté míry vyčleňuje spolu s tím, jak si uvědomuje sám sebe. V zahradě tedy především díky tomuto zvýrazněnému kontrastu známek lidské aktivity a přírodních jevů nezávislých na člověku vystupuje vztah člověka k tajemství do popředí a stává se významným. Podle Davida E. Coopera zahrada vyjevuje tento vztah jako jeho zjevení.<sup>108</sup> Co všechno však toto tajemství zahrnuje? Cooper je chápe jako vztah mezi člověkem a „hlubokým základem“ (*the deep ground*) světa a nás samotných.<sup>109</sup> To je podle Coopera pravým významem, který zahrada zjevuje. Co si máme představit pod slovním spojením „hluboký základ světa“ je další otázkou. Cooper pro ilustraci uvádí zenové pojetí prázdnoty, z níž všechno vzniká a která zároveň zůstává v jednotě se vším.<sup>110</sup> My se opět můžeme obrátit k chápání odchodu ze života jako návratu k přírodě, a tedy k příčině, základu a živné půdě našeho života (který v sobě nese nutnost smrti). I smrt, která se svojí podstatou vymyká všemu, co můžeme poznat na tomto světě, je součástí „hlubokého základu“, a tedy i onoho tajemství, k němuž se člověk skrze zahradu vztahuje. Zahrada není pouhým zjevením tohoto vztahu, jak tvrdí Cooper. Je také nástrojem jeho vytvoření či upevnění, protože svou symbolickou funkcí nám zprostředkovává poznání o něm. Poznání o tomto vztahu, ne však o samotném tajemství, které je v něm uchopováno. Zahrada má proto jedinečnou schopnost přibližovat člověka k tajemství, aniž je zbavuje jeho podstaty, kterou je nepoznatelnost.

#### **4.6 AMBIENTNÍ DIMENZE CHERYL FOSTEROVÉ**

V souvislosti se vztahem známého a neznámého a lidského postoje k němu stojí za připomenutí rozlišení ambientní a narativní dimenze estetické hodnoty prostředí, které zavádí Cheryl Fosterová. Při popisu těchto doplňujících se složek sama autorka upozorňuje na obtížnou uchopitelnost toho, co je zhodnocováno v ambientní dimenzi,

---

<sup>108</sup> Cooper, David E.: *A Philosophy of Gardens*. Oxford University Press, New York 2006. s. 145.

<sup>109</sup> Tamtéž.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 147.

jazykovými prostředky.<sup>111</sup> Díky této nepopsatelnosti se i sám tento pojem vzpírá jednoduchému vysvětlení. Protože obsah ambientní dimenze (to, co je v ambientní dimenzi oceňováno) nelze uchopit slovy tak snadno jako obsah narativní složky,<sup>112</sup> nelze jej ani zaznamenat takovým způsobem, aby tento záznam trval v čase a eventuálně posloužil tomu, kdo by se s prožitkem této složky chtěl seznámit zprostředkovaně a při tom ve vší jeho bohatosti. Podle Fosterové nelze tuto část estetického prožitku zaznamenat prostředky běžného jazyka, protože ten není uzpůsoben k vyjadřování pocitů (*feelings*), a právě pocit je základem té části zkušenosti, která je zhodnocena v ambientní dimenzi.<sup>113</sup> Tato složka estetické hodnoty tedy zhodnocuje něco, co nemůže být plnohodnotně poznáno jinak než „na vlastní kůži“.

K čemu tedy odkazuje ambientní složka? Fosterová ji charakterizuje jako doplňující část estetické hodnoty, která zachycuje „to ostatní“ – to, co se vymyká narativní dimenzi.<sup>114</sup> Zdá se tedy, že ambientní složka zachycuje vše, co nemá narativní charakter, jinými slovy, co se přímo neváže na lineární plynutí času. Celková neuchopitelnost obsahu ambientní dimenze (jeho nepoddajnost vůči jazyku a pojmovému způsobu myšlení) pak může pramenit z toho, že se svou povahou protíví lineárnímu času, jemuž je jazyk uzpůsoben. Jazyk a jazykem formovaný způsob myšlení mají spíše lineární charakter, který si vynucuje postupné kladení jednotlivých prvků za sebou. Jedná se tedy o jakési postupné obměňování, řadu po sobě jdoucích změn, které právě touto posloupností formují náš prožitek do podoby, kterou nazýváme „plynutí času“. Základní (vyjadřovací) funkce jazyka je tímto způsobem ukotvena v čase. Tato funkce pak selhává, má-li být jazykem vyjádřeno to, co je svou povahou mimo tento lineární, jednorozměrný čas. Ambientní dimenze estetické hodnoty je tedy pravděpodobně odrazem té části estetické zkušenosti, v níž se neprojevuje temporální rozměr jako neustálé ubíhání času. Čas, který oceňujeme v ambientní složce estetické hodnoty, nezakoušíme jako nekončící sekvenci proměn, ale jako zastavení onoho

---

<sup>111</sup> Foster, Cheryl: „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56:2 Spring 1998. s. 132.

<sup>112</sup> Fosterová uvádí, že ambientní dimenze je částečně popsitelná básnickým jazykem. Ani v tomto případě se však nemůže jednat o věcný popis, který by se dal vyčíst ze samotných slov. Jde spíše o celkový účinek textu, který se ukrývá „mezi řádky“.

<sup>113</sup> Foster, Cheryl: „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56:2 Spring 1998. s. 134.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 133.



lineárního času či spíše naprosté oproštění se od všech proměn, které takto lineárně zakoušený čas vytvářejí. Takový prožitek můžeme přirovnat k nahlédnutí věčnosti, kde neexistuje změna, a proto ji vnímáme jako naprosto odlišnou od lineárního času. O takové zkušenosti nejspíš mluví Barwell a Powell, když popisují prožitek zenové zahrady, o němž jsme se zmínili dříve. V tomto typu prostředí máme možnost vnímat „geologický čas“, který svým extrémně pomalým tempem navozuje iluzi věčnosti.<sup>115</sup> Je samozřejmé, že i v tomto případě je pozorovaný jev proměnlivý v čase. Jeho metamorfóza je však natolik pomalá a nezjevná, že můžeme snadno podlehnout iluzi o jeho neměnnosti, a to především díky nepřítomnosti jiných, proměnlivějších prvků, které by nám skutečnou a nutnou proměnlivost všeho připomínaly. Je ovšem třeba nezapomínat na to, že podmínkou zpřístupnění ambientní složky estetické zkušenosti je nutné rozostření pozornosti. Pozorování geologického času v tomto případě tak může být pouze prvním krokem, který vede ke kýženému rozptýlení pozornosti a s ním spojeného prožitku ambientní dimenze. Je logické, že právě mimořádně pomalé proměňování pozorovaného předmětu může mít za následek jeho ústup do pozadí, tedy ven z ohniska pozornosti.

#### 4.6.1 Ambientní dimenze a hřbitov

Kolik prostoru má ambientní dimenze v konstituci estetické hodnoty hřbitova jako prostředí? Hřbitov je místem uvědomování si toho, co předchází a následuje lidskému životu. Možnosti seznámení se se smrtí a tím, co po ní případně následuje, jsou velmi omezené – až do chvíle, kdy sami dospějeme ke konci vlastního života. Dokonce i tzv. „prožitek blízkosti smrti“ (*near death experience*) je podle některých svědectví velmi těžko popsitelná slovy.<sup>116</sup> Pokud tedy uznáme, že smrt dnes díky těmto svědectvím není zcela nepoznatelná, i tyto útržky poznání zůstávají zcela přístupné pouze těm, kdo je sami prožili. Raymond Moody mluví o vztahu tématu smrti k jazyku takto: „Všeobecné pochopení jazyka závisí na existenci širokého společenství běžných zkušeností, které všichni sdílíme. Tato skutečnost velmi komplikuje všechny další diskuse, protože události, kterými prošli lidé v blízkosti smrti, leží mimo tuto oblast, a

---

<sup>115</sup>Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 146.

<sup>116</sup> Moody, Raymond A. jr.: *Život po životě*. Anonymní samizdatový český překlad zrevidoval Boris Jaroš, *Úvahy o životě po životě, Světlo po životě*. Přeložili Boris Jaroš a Irena Jarošová. Odeon, Praha 1991. s. 18.

je proto pochopitelné, že lidé mají jazykové potíže, chtějí-li tyto události popsat.<sup>117</sup> Zdá se tedy, že přímý odkaz ke smrti, který se objevuje na hřbitově výrazněji než kdekoli jinde, je prvkem nahrávajícím k posílení vědomí toho, co je slovy nepopsatelné a co je zároveň mimo lineární čas tak jak jej známe z našeho života. Můžeme předpokládat, že společně s tím je upevněna jindy nejistá pozice ambientní dimenze estetického prožitku (hodnoty). Nedá se samozřejmě mluvit o tom, že by tato složka v estetickém prožitku hřbitova přitahovala více pozornosti, protože to by znamenalo její zánik. Spíše se můžeme domnívat, že naše mysl je při návštěvě hřbitova naladěna citlivěji vůči tomu, co uniká naší pozornosti i našemu poznání – stejně na hřbitově jako kdekoli jinde – a že pak při konstituci estetické hodnoty může být ambientní složka plně doceněna, zatímco v jiných případech bývá utlačována složkou narativní. Pro vztah ambientní a narativní dimenze v případě estetického oceňování hřbitova mají nepochybně význam i stručné narativy, které obvykle čteme na náhrobcích. Za dvěma prostými údaji o době narození a úmrtí vzpomínaného nebožtíka můžeme tušit celý jeho život jako bohatý a jedinečný příběh s vlastní hodnotou. Samy náhrobky tedy zároveň odkazují ke dvěma zcela protichůdným jevům: lidskému životu jako narativu se vším všudy a současně ke smrti, která představuje konec příběhu života a konec plynutí pozemského času, na němž je existence narativu závislá. Náhrobky jako předmět estetického oceňování nabízejí vyváženou směsici kontrastních prvků, které skládají stejně vyváženou estetickou hodnotu. I v tomto případě však může dojít k indexikálnímu klamu, kdy narativní dimenze estetické hodnoty eliminuje ambientní. Je však pravděpodobné, že explicitní odkaz ke smrti je v prostředí hřbitova primární a ambientní dimenze s ním spjatá tedy nebude opomenuta stejně často, jak se to děje v jiných typech prostředí. Nepoznatelnost smrti a její celková jinakost od všeho, co máme možnost poznat během života, nás při návštěvě hřbitova nutí upustit od snahy poznávat a skrze toto poznání ovládat. To je žádoucí pro zpřístupnění ambientní dimenze estetické hodnoty. Jak píše Fosterová: „Obvyklý zvyk kognitivního rozdělování do kategorií se rozpouští v otevřeném setkání s tím, co samo sebe ukazuje, přinejmenším na povrchu, jako radikálně odlišné od nás. Vzdáváním se epistemologické kontroly upouštíme aspoň na čas od vměstňávání všeho do úhledných kognitivních

---

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 11.

balíků.“<sup>118</sup> Smrt je tím, co se do „kognitivního balíku“ nikdy nevejde, a proto je přímý odkaz na ni můstkem k prožitku neznámého a nepopsatelného, který poté nahlížíme jako ambientní dimenzi estetické hodnoty.

Kromě symbolického odkazu ke smrti působí na hřbitově ještě jeden prvek, který může rozvoji ambientní složky napomoci. Zvyk udržovat na hřbitově ticho jako výraz úcty vůči smrti i vůči všem pochovaným nepochybně souvisí s vědomím naprosté nevhodnosti jazyka pro toto téma. Ticho – nepřítomnost slov – je výrazem pokory před tím, co není v lidské moci jak na úrovni vyjadřování, tak na úrovni poznávání. Nepřekvapí nás, že ticho a pokora jsou další dva atributy, které Fosterová dává do souvislosti s ambientní dimenzí: „Avšak abychom zakusili tuto hodnotu pro nás samotné ambientním způsobem, potřebujeme trochu pokory a ticha; poznání, že to, co chceme poznat, vždy přesahuje naši poznávací schopnost“.<sup>119</sup> Umlčení jazyka je výrazem „umlčení epistemologického popudu“<sup>120</sup>, který jinak hojně uplatňujeme v našich setkáních se skutečností.

#### **4.7 ČASOVÝ ROZMĚR PROŽITKU HŘBITOVA**

Po předešlých úvahách již není pochyb, že časový rozměr prožitku hřbitova je pro svou neobvyklou bohatost hoděn estetické pozornosti. Můžeme to tvrdit nejen na základě předchozího zamyšlení nad náhrobky s jejich symbiózou narativního a ambientního, ale i vzhledem k obecným úvahám o schopnosti zahrady odkazovat či jistým způsobem i zobrazovat smrt. Po všem, co bylo řečeno, doufám už není důvod nepřiznávat hřbitovu status zahrady. Je však třeba podotknout, že pojetí hřbitova jako zahrady či parku není tak samozřejmé, jak by se zdálo z naší zkušenosti. Způsob pohřbívání do země si na jednu stranu vynucuje, aby byl hřbitov vždy spjat s výsekem spíše neupraveného, a tedy spíše přírodního prostředí, na druhou stranu však z tohoto spojení hřbitova se zemí automaticky nevyplývá chápání jeho prostoru jako zahrady. Předchozí krátká historická rekapitulace vývoje budování hřbitovů ukázala, že k zahradě se hřbitov posunul až sekularizací smrti a jejím zvědečtěním, které přiblížilo tento akt přírodnímu prostředí. Proto je dnes jako už po několik století možné

---

<sup>118</sup> Foster, Cheryl: „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56:2 Spring 1998. s. 133.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 135.

<sup>120</sup> Tamtéž.

předpokládat u hřbitova stejnou schopnost ztvárňovat smrt, jakou jsme rozpoznali u zahrady obecně. Proto přiznejme hřbitovu i komplexitu časového prožitku, který poskytuje zahrada. Jestliže však zahrada odkazuje ke smrti podstatně, avšak stále nepřímou, co potom hřbitov? V něm je tento nepřímý odkaz ke smrti také obsažen, a to především díky přítomnosti rostlinného života. K tomu je víceméně přírodní prostor hřbitova prosycen přímými odkazy na smrt v podobě náhrobků s nápisy a dalších předmětů vyjadřujících odchod ze života (věnce s nápisem *Vzpomínáme!*, planoucí svíčky apod.). Zdá se tedy, že nepřímé „ozvěna smrti“ (*echo of death*),<sup>121</sup> které je vlastní všem zahradám, je na hřbitovní zahradě záměrně umocněno lidskými díly, která vyjadřují smrt přímým a člověku vlastním způsobem.

Touto cestou je v prostředí hřbitova posílen onen harmonizující účinek zahrady, totiž její schopnost odhalovat a zároveň posilovat a upevňovat pouto mezi člověkem a přírodou, které se smrtí s konečnou platností potvrzuje. Právě vědomí této provázanosti života lidského s přírodním prostředím může vést ke srovnání temporality lidského života s temporalitou života jiných organismů. To představuje obohacení celkového prožitku času během návštěvy hřbitova i během jeho estetického oceňování. O různých „časech“, které můžeme prožívat v přírodním prostředí, již byla řeč. Viděli jsme také, že projevy lidských zásahů v jinak spíše přírodním prostředí posilují rozmanitost těchto časových rovin a tím obvykle zdůrazňují časový rozměr zkušenosti. Hřbitov<sup>122</sup> je prostředí, kde je zastoupena jak příroda, tak lidský um, takže pro časový rozměr estetické zkušenosti v něm nacházíme různorodý, a proto podnětný materiál. Všechny tyto podněty jsou nadto podbarveny symbolickým odkazem hřbitova ke smrti, který je v něm přítomen i v podobě jazykových prvků, jako jsou nápisy na náhrobcích, věncích atd. To je ten nejpřímější způsob, jakým je možné ke smrti odkazovat. Kombinace těchto tří způsobů odkazování ke smrti vytváří z hřbitova prostředí s jedinečnými možnostmi prožitku času. Ostatně, jak bylo řečeno v souvislosti s ambientní dimenzí, o tom, jak se věci mají, nás nejlépe přesvědčí vlastní zkušenost. Pro inspiraci se vydejme k dramatické tvorbě J. W. Goetha:

„Ó, když někdy klesám z myšlenky do myšlenky, v duši si kouzlím přítulné sny zašlých dob, oddávám se předtuchám nadějně budoucnosti a v měsíčním šeru chodím po své zahradě a když mne to najednou sevře steskem samoty; steskem, že nadarmo do všech čtyř větrů napřahuji

<sup>121</sup> Miller, Mara: *Garden as an Art*. State University of New York Press, Albany, New York 1993. s. 52.

<sup>122</sup> Bereme v úvahu hřbitovy obvyklé v naší době, tzn. převážně parkově řešené.

náruč, nadarmo vyslovuji kouzlo lásky s takovou touhou a plností, až myslím, že stáhnu lunu na zemi – a jsem sama, ani hlásek neodpovídá z houštin a hvězdy se blyští studeně a mile nad mou trýzní! - - A pak najednou hrob mého dítěte u mých nohou!<sup>123</sup>

Goethe zde ústy titulní hrdinky Stelly s citem sobě vlastním popisuje prožitek melancholie. Není náhodou, že tento popis zasadil do prostředí noční zahrady, která je navíc místem posledního odpočinku Stellina dítěte. Tato citace svým způsobem shrnuje naše úvahy o zahradě, melancholii a hřbitově. Ukazuje zahradu jako místo melancholického vzpomínání a snění, kde si mimořádně silně uvědomujeme plynutí času, zvláště když se tu symbolicky setkáváme s blízkým člověkem, který opustil tento svět.

---

<sup>123</sup> Goethe, Johann W. von: *Stella*. In: *Dramata prosou z mládí*. Přeložili František Kubka (Götz z Berliching) a Otokar Fischer. František Borový, Praha 1927. s. 413.

## 5 Závěr

Úvahou o konci života jsme dospěli na konec této práce. Cestu jsme započali představením zkušenosti času v zahradě. Zjistili jsme, že zahrada nabízí výhodné podmínky pro posílení a obohacení časového rozměru zkušenosti. Umocněné prožívání času v kombinaci s určitou formou izolace, která je v zahradě obvykle přítomná, to jsou podmínky velmi příhodné pro vznik reflexe a s ní typicky spojeného souboru emocí, který označujeme jako melancholii. Právě díky těmto a dalším svým charakteristikám může být melancholie považována za zvláštní druh estetické emoce. Navíc můžeme melancholii chápat jako „samostatnou“ estetickou emoci, která dodává estetický ráz každé zkušenosti, v níž se objeví.<sup>124</sup> Protože se ukázalo, že zahrada svou povahou nahrává vzniku melancholie, není pochyb o tom, že zahrada je v každém případě esteticky podnětným prostředím či objektem. Úzké spojení zahrady s melancholií nás přivedlo k zamyšlení nad hřbitovem coby zvláštním typem výsostně melancholické zahrady. Na případě hřbitova se začaly ještě výrazněji ukazovat některé motivy, které se v předchozích úvahách o zahradě obecně začaly rýsovat. Pojetí zahrady jako zjevení vztahu člověka k tajemství, které navrhuje David E. Cooper, dostalo v kontextu hřbitova nový rozměr. Tajemství můžeme chápat různě, každé tajemství však pramení z nepoznatelnosti a nevyzpytatelnosti světa, v němž žijeme. Velkým tajemstvím, s nímž se člověk v životě vyrovnává, je smrt. Právě zahrada je místem, které ke smrti odkazuje a přibližuje k ní, aniž při tom odhaluje její tajemství. Je místem, kde lidské poznání a úsilí narážejí na hranici nepoznatelného a neovladatelného světa, jehož zákony na člověka nejsilněji doléhají právě v podobě smrti. Zahrada svou návazností na přírodní prostředí dává vyniknout především pomíjivosti života vázaného na hmotné tělo. Tím se přibližuje sekulárnímu chápání smrti, kde je důraz také položen na tělo (které po smrti zcela podléhá rozkladu ve shodě s přírodními zákony) a na jeho postup v přirozeném koloběhu vzniku a zániku. Toto „vědecké“ pojetí smrti sblížuje zahradu se hřbitovem.

---

<sup>124</sup> Brady, Emily; Haapala, Arto: „Melancholy as an Aesthetic Emotion“. In: Contemporary Aesthetics [online časopis]. 2003 [cit. 2012-10-29]. Dostupné z: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214>

Novodobý hřbitov odkazuje ke smrti nejen jako pietní místo vyplněné náhrobky, ale i jako zahrada vyplněná více či méně upravenou vegetací. Historický vývoj řešení hřbitovů potvrzuje, že posun v chápání smrti, který se začal rozšiřovat na počátku 18. století, skutečně přiblížil hřbitovy zahradám. Zdá se tedy, že novodobé mizení hranic mezi parkem (volně upravenou zahradou) a hřbitovem vyhovuje obecně rozšířené představě o smrti, v níž figuruje především zánik fyzického těla, který se právě v neformální zahradě nabízí naší pozornosti.

V pojetí Cheryl Fosterové bychom posun v chápání odchodu ze života mohli popsat jako nahrazení náboženského příběhu vědeckým narativem. Křesťanská víra ve vzkříšení mrtvých byla spojená s „duchovním“ chápáním smrti. Ve středu pozornosti byl duch zemřelého, který pouze dočasně opouštěl tělo, jež mělo být do jeho návratu uloženo v zemi, pokud možno neporušené. Obraz přírody coby zdroje i ohrožení lidského života si v takovém náhledu jen těžko hledal místo. Potenciál zahrady k vyjádření pouta mezi člověkem a přírodním prostředím nemohl být v těchto podmínkách plně rozvinut. Stejně tak nemohla vzniknout tendence ke sblížování zahrady se hřbitovem. Teprve poté, co věda zaujala pozici náboženství, začala být smrt vztahována k přírodnímu koloběhu, za jehož součást začal být člověk považován. V otázce smrti se pozornost přesunula k tělu zesnulého, které se skrze svůj rozklad opět včlení do přírodního prostředí, z něž vyšlo. Spolu s tímto posunem začalo posilovat vědomí vztahu člověka k „přírodě“ jako jeho prostředí. Nejen že hřbitov se svým významem a smyslem začal přibližovat zahradě, dokonce je možné, že zahrada v obecném smyslu slova začala být nahlížena v novém světle. Její schopnost vztahovat člověka k tajemství života a smrti může vyniknout lépe, když vědecké chápání přírody posunulo do popředí její fyzickou složku. Samozřejmě nelze tvrdit, že příběh poskytovaný vědou je jediný, který se v dnešním estetickém oceňování zahrad/hřbitovů uplatňuje. Uplatňuje se však ve velké míře, o čemž svědčí i uvolněná, zahradní podoba dnešních hřbitovů. Soudobý návštěvník hřbitova jen zřídka zauvažuje o možnosti zmrtvýchvstání zesnulých. Mnohem spíše se ztotožní s uhlazenou představou smrti jako věčného spánku (kterou do naší kultury ve druhé polovině 18. století zasel Gotthold E. Lessing)<sup>125</sup> aby si na melancholické procházce mezi náhrobky odpočinul od shonu života a posilnil se tichou domestikovanou přírodou. A jistotou vlastní smrti.

---

<sup>125</sup> Jöckle, Clemens: *Memento mori. Historie pohřbívání a uctívání mrtvých*. Přeložila Jana Zoubková. V koedici vydaly Euromedia Group, Knižní klub a Balios, Praha 2000. s. 14.

## 6 Seznam použité literatury:

Barwell, Ismay, Powell, John: „Gardens, Music, and Time“. In: O'Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 135-147.

Berleant, Arnold: „The Persistence of Dogma in Aesthetics“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52:2 Spring 1994. s. 237-239.

Brady, Emily; Haapala, Arto: „Melancholy as an Aesthetic Emotion“. In: *Contemporary Aesthetics* [online časopis]. 2003 [cit. 2012-10-29]. Dostupné z: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214>

Budd, Malcolm: „Estetické oceňování přírody“. Přeložil Ondřej Dadejčík. In: Zahrádka, Pavel (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Barrister & Principal, Brno 2011. s. 397-411.

Carlson, Allen: „Oceňování a přírodní environment“. Přeložil Martin Kaplický. In: Zahrádka, Pavel (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Barrister & Principal, Praha 2011. s. 385-396.

Cooper, David E.: *A Philosophy of Gardens*. Oxford University Press, New York 2006.

Čapek, Karel: *Spisy XII: Zahradníkův rok, Měl jsem psa a kočku, Kalendář*. Československý spisovatel, Praha 1983.

*Filosofický slovník*. S použitím podkladů všeobecné encyklopedie Universum sestavila PhDr. Alena Bakešová. Euromedia Group, k. s. – Knižní klub, Praha 2009.

Foster, Cheryl: „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56:2 Spring 1998. s. 127-136.



Goethe, Johann W. von: „Stella“. In: *Dramata prosou z mládí*. Přeložili František Kubka (Götz z Berliching) a Otokar Fischer. František Borový, Praha 1927.

Howarth, Jane M.: „Nature’s Moods“. In: *The British Journal of Aesthetics* 35:2 April 1995. s. 108-120.

Hradil, Radomil: *Duše rostlin*. FABULA – Hana Jankovská, Hranice 2004.

Jemes, William: *Druhy náboženské zkušenosti*. Přeložil Josef Hruša. Melantrich, Praha 1930.

Jöckle, Clemens: *Memento mori. Historie pohřbívání a uctívání mrtvých*. Přeložila Jana Zoubková. V koedici vydaly Euromedia Group, Knižní klub a Balios, Praha 2000.

Miller, Mara: „Gardens: gardens as art“. In: Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. New Oxford University Press, York 1998. s. 274-280.

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

Miller, Mara: „Time and Temporality in the Garden“. In: O’Brien, Dan (ed.): *Gardening: philosophy for everyone: cultivating wisdom*. Willey-Blackwell, Malden, Mass. 2010. s. 179-191.

Montuori, Alfonso: „The Sound of Surprise, on Order, Disorder, Creativity, and Trust by Alfonso Montuori“. In: *Systemics: voices and paths within complexity* [online]. 2013 [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: <http://www.systemics.eu/2013/02/24/the-sound-of-surprise-on-order-disorder-creativity-and-trust-by-alfonso-montuori/#more-1651>

Moody, Raymond A. jr.: *Život po životě*. Anonymní samizdatový český překlad zrevidoval Boris Jaroš, *Úvahy o životě po životě, Světlo po životě*. Přeložili Boris Jaroš a Irena Jarošová. Odeon, Praha 1991.

Prahl, Roman a kol.: *Umění náhrobku v českých zemích 1780 – 1800*. Academia, Praha 2004.

Sparshott, Francis E.: „Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment“. In: *Journal of Aesthetic Education* 6:3 July 1972. s. 11-23.

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





