

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Filozofická fakulta

Katedra estetiky



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Marie Veselá

Estetická zkušenost zahrady: mezi uměním a přírodou

Aesthetic experience of garden: in between of art and nature

Praha, 2016

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

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří podporovali vznik této práce. V první řadě děkuji Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za vedení, vstřícné jednání, ochotu a velmi cenné rady.

Také bych ráda poděkovala Pedrovi, svým přátelům a rodině za velkou podporu a trpělivost. V neposlední řadě patří velký dík babičce Jiřince, která má tu nejlepší zahradu na světě.

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

V Praze dne 24.8.2016

.....
Marie Veselá

Abstrakt

Práce se bude věnovat mimoumělecké estetice, konkrétně fenoménu zahrady. Zahrada je jedinečný prostor balancující mezi umělým a přírodním, diverzifikovaný prostor plný kontrastů a otázek žádajících si vysvětlení. Cílem práce je proto ujasnit nejen její smíšenou povahu, ale lokalizovat i specifickou estetickou dimenzi při jejím oceňování. Nejprve bude určitým způsobem vymezeno pole estetického v umění a v přírodě, následně bude pozornost soustředěna právě na postavení zahrady mezi těmito dvěma oblastmi. Zvláštní pozornost pak bude věnována aspektu ohraničení, resp. rámce, ať už fyzickému či interpretačnímu. Práce bude sledovat ohraničení jako distinktivní faktor a zároveň společný prvek spojující zahradu s uměním a přírodou.

Klíčová slova

Hepburn, Carlson, Estetická zkušenost, Umění, Příroda, Zahrada, Millerová, Cooper

Abstract

The thesis is dealing with the phenomena of garden in context of environmental aesthetic. Garden is a unique space balancing in between artificial and natural and it is a diverse space full of contrasts and questions that seek answers. The aim of the thesis is not only to clarify its mixed nature but also to localize the uniqueness of an aesthetic dimension within its appreciation. First, the fields of aesthetics in art and in nature will be defined. Second, our attention will be focused on the position of garden in between of these two fields. Special attention will be paid to the aspect of the borders, respectively framework, whether physical or interpretative. The thesis will follow the border as a distinctive factor as well as the common element linking the garden with art and nature.

Key words

Hepburn, Carlson, Aesthetic experience, Art, Nature, Garden, Miller, Cooper

Obsah

ÚVOD	1
1. RONALD WILLIAM HEPBURN	3
1.1. Konstitutivní rozdíly uměleckého a přírodního estetična	4
1.2. Proces „zapojení“ a „oddělení“ v přírodě	6
2. ALLEN CARLSON	8
2.1. Objektový model	9
2.2. Krajinový model	10
2.3. Environmentální model	11
2.4. Akty aspektace	12
3. MARA MILLEROVÁ	14
3.1. Zahrada ve vztahu k umění	17
3.2. Problém unikátnosti	19
3.3. Návrh možného řešení	20
4. DAVID EDWARD COOPER	21
4.1. Důvody odmítnutí estetických modelů umění	21
4.2. Relevantní způsob estetického oceňování podle Coopera	23
4.3. Důležitost zahrady v Cooperově úvahách	25
ZÁVĚR	27
Použitá literatura:	32

ÚVOD

„Pokud máte zahradu a knihovnu, máte vše, co je v životě potřeba.“ Marcus Tullius Cicero

Zahrada v sobě ukrývá dva póly. Jak kulturní či umělý, tak přírodní. Umělá složka má těžiště v lidském zásahu, času, péči, kreativitě a úsilí, které člověk vynakládá, když zahradu vytváří a když o ni pečuje. Přírodní složka je v zahradě už od základu přítomna, je to báze zahrady, kterou nelze opominout. Ačkoliv v zahradě mohou být přítomny jak živé tak neživé objekty, obsahuje zahrada vždy méně či více přírodního, které si žije vlastním životem a je součástí konkrétních přírodních cyklů. Při zkoumání tematiky zahrady se začne otevírat horizont plný zajímavých otázek a člověk si uvědomí, že je zahrada plná kontrastů a témat, které by si zasloužily větší pozornost. Při bližším zkoumání problematiky a uvědomění si výše zmíněné bipolarity zahrady nám vyvstává zásadní problém. Má být zahrada oceňována jako příroda nebo jako umění?

Cílem této práce je proto nastínit základní otázky a problémy, které v souvislosti se zahradou vyplouvají na povrch a poukázat na dialog, který o zahradách probíhá. Vzhledem k tomu, že téma zahrady je pojmově bohaté, bude třeba se zaměřit na konkrétnější aspekt. Rozhodla jsem se tedy pozornost věnovat estetické zkušenosti, tedy tomu, jak lze zahradu esteticky prožívat a oceňovat.

V první části práce si kladu za cíl poukázat na rozdíly mezi estetickým zakoušením přírody a estetické zkušenosti s uměním. Výchozími autory, na které v této části práce bude zaměřena pozornost, jsou známé osobnosti na poli environmentální estetiky - Ronald William Hepburn a Allen Carlson. Oba dva se ve svých textech zabývají rozdílností estetického zakoušení přírody a umění a mým cílem tak bude čtenáři této práce jejich stanoviska představit. Z hlediska estetického oceňování je důležité nejprve pochopit, v čem se umění a příroda od sebe liší, abychom mohli dále uvažovat, zda zahrada patří spíše umění či přírodě. Popsáním zmíněných rozdílů bude připravena půda pro druhou část této práce, ve které bude již prostor věnován přímo zahradě. V druhé části budu pracovat primárně s texty americké filozofky Mary Millerové a D. E. Coopera. Důvodem je především to, že patří mezi významné současné autory zabývající se

fenomémem zahrady. Bude ukázáno, jakým způsobem s tímto fenoménem pracují, a jaká jsou jejich stanoviska vzhledem k výše zmíněné dichotomii. V průběhu práce bude pozornost taktéž věnována tématu ohraničení. Ohraničení lze chápat jak fyzicky, tak interpretačně, metaforicky či etymologicky. Je to motiv, který se objevuje napříč úvahami o zahradách (především při určení jejich polohy mezi přírodou a uměním) a lze ho také objevit ukrytý přímo v etymologickém jádru slova zahrada, tak jak na to poukazuje Mara Millerová ve své knize *Zahrada jako umění*, když říká¹, že zahrada má svůj význam ukrytý v latinském *paradisis*, který je obměnou výrazu *pairidaeza*, což je výraz objevující se ve staré perštině, znamenající mimo jiné i uzavření.

Závěrem budou shrnuty doposud představená stanoviska. Na jejich základě se pokusím zdůvodnit, k jakému stanovisku bych se přiklonila já.

¹ MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s.10.

RONALD WILLIAM HEPBURN

Autor ve svém textu „Současná estetika a opomíjení přírodní krásna“² nesouhlasně reaguje na fakt, že je veškerá estetická pozornost zaměřena na umění a příroda je tak ponechána stranou a nedoceněna. Hepburn si všímá, že se příroda dostává do středu zájmu vědeckého.³ Člověk zkoumá jednotlivé dílčí celky a systémy a nabývá tak dalších vědomostí. V okamžiku, kdy ale člověk sklání hlavu ke zkoumání detailů, zapomíná na to, že je příroda také něco, co můžeme obdivovat jako komplexní a pozoruhodný celek.

Hepburn svým článkem podněcuje dialog, do kterého se následně zapojuje například Allen Carlson, Malcom Budd a další filozofové environmentální estetiky druhé poloviny 20. století, kteří se vyjadřují k otázkám estetického hodnocení přírody. Můžeme tedy říci, že tento text podnítl širokou diskuzi na dané téma a inspiroval mnohých současných a dokonce i tehdejších estetiků a filozofů. Hepburn si v textu pokládá celou řadu otázek: V čem je specifické estetické oceňování přírody? V čem přesně se odlišuje od estetického oceňování uměleckých děl? Jak velkou roli v našem oceňování hrají vědomosti? Svým výkladem si klade za cíl oživit zájem o polozapomenuté přírodní krásno a odhalit tak jeho pravou hodnotu, která vystupuje a je platná sama o sobě.

Pojďme se nyní blíže podívat na to, jak Hepburn odlišuje estetickou zkušenost s přírodou od estetické zkušenosti s uměním a co je pro něj klíčové uvědomění ještě předtím, než člověk k samotnému oceňování přistoupí. Problém, který Hepburn ve svém textu formuluje je ten, že modely vytvořené na uchopování umění jsou sice dobrými nástroji, pokud bychom je ale mínili uplatnit na přírodu, zdá se, že nefungují. Problémem je fakt, že tyto teorie jsou vytvořené výhradně pro lidské artefakty. Jsou to teorie, které nám mimo jiné například ukazují, že je umění znak, který je třeba nějakým způsobem odhalit a dekodovat. Nachází se ale v přírodě také nějaký

² HEPBURN, Ronald. W. *Wonder and Other Essays*. Edinburgh: University Press, 1984, s.

³ Jeho text *Současná estetika a opomíjení přírodní krásna* byl poprvé publikován v roce 1966.

znak k dekódování? Lidé, kteří jsou zastánci kreacionismu⁴ budou tvrdit, že ano, protože stejně tak jako předtím, než vznikne umělecký objekt, musí existovat umělec, tak i předtím, než vznikla příroda existoval Bůh, který přírodu a člověka stvořil. Jako takový znak, který v přírodě můžeme nahlédnout, by pak dle kreacionismu byla například duha, která podle deváté knihy genesis značí smlouvu mezi Bohem a zemí. Na druhé straně jsou lidé, kteří zastávají názor, že příroda autora nemá, tedy že vznikla samovolně, pomocí dlouhého vývoje. Pokud příroda autora nemá, nelze v ní nalézt pocity, nálady či jiné zprávy, které by v ní někdo ukryl. Konkrétní přírodní jevy a objekty tím pádem nemohou být znakem. Hepburn tvrdí, že vedle náboženského pojetí stojí ještě další možnost, a to nahlížení na přírodní objekty jako na prostředek, který v nás vyvolává emoce.⁵ Tento přístup lze ale označit za značně reduktivní, a pokud bychom k přírodě přistupovali pouze takto, její pravá podstata by nám zůstala ukryta.

Konstitutivní rozdíly uměleckého a přírodního estetického

Dle Hepburna je třeba obrátit pozornost zpátky k přírodě, ale také si uvědomit, v čem se příroda od umění liší, v čem je specifická. Toto rozlišení by nám mělo pomoci vytvořit nový a funkční základ estetické zkušenosti přírody. Hepburn tak uvádí čtyři konstitutivní rozdíly uměleckého a přírodního estetického. Jinými slovy, na těchto rozdílech Hepburn ukazuje, co odlišuje estetickou zkušenost přírody od estetické zkušenosti s uměním.

Prvním znakem je, že se stáváme součástí celé situace. Zakoušená příroda nás obklopuje, a my jsme tak její přímou součástí. Naše estetické zapojení z nás činí jak diváky, tak herce.⁶ Můžeme se totiž svévolně pohybovat např. v lese, dotýkat se kůry stromů a cítit vůni jehličí v dlaních. Při takové procházce je člověk nejen zcela obklopen přírodou, ale také užívá všechny své smysly, které z estetické situace činí něco velice komplexního a naprosto ne-plochého. Při pozorování uměleckého díla naopak obvykle dodržujeme odstup, prohlížíme ho sice z různých vzdáleností a úhlů, nejsme ale obvykle přímou součástí celé estetické situace, jak je tomu v případě přírody.

Jako druhý znak Hepburn stanovuje to, že přírodní objekty nejsou oddělené od svého prostředí, jsou jeho přímou součástí.⁷ Umělecká díla na druhou stranu demonstrují praktický

⁴ Z latinského creatio – stvoření, tvoření. Kreacionismus je přesvědčení, že Vesmír, země a člověk byl stvořený vyšší mocí.

⁵ HEPBURN, Ronald. W. *'Wonder' and Other Essays*. Edinburgh: University Press, 1984, s. 11.

⁶ Tamtéž, s. 12.

⁷ Používá termín *frameless*.

opak. Jsou umístěná v galerii na podstavci či v rámu, který jasně směřuje naši pozornost. Člověk má tak možnost nahlédnout jednotlivá díla odděleně a jednotlivě s nimi pracovat.⁸ Totéž nelze provést v přírodě, neb není možné nahlédnout jednotlivé objekty zcela odděleně⁹. To by vyžadovalo přetrhání organické provázanosti a cyklů, jejichž jsou jednotlivé komponenty součástí.

Třetím Hepburnovým znakem je to, že zkušenost s přírodou není omezena na zpracovávání či kontemplaci neinterpretovaných tvarů, vzorů a barev. V umění jsou určité prvky, jako například barva, součástí celkového kontextu. Hepburn doslova uvádí, že „jakákoli barva či tvar, který v dobře namalované malbě nalezneme, má finální, kontextem podmíněnou povahu.“¹⁰ V přírodě je tomu naopak, jakákoliv kvalita nabývá nového smyslu, pozměníme-li její kontext. Můžeme objekt nahlédnout z větší vzdálenosti, nebo naopak svoji pozornost přiblížit. Žádná estetická kvalita přírody tak není provizorní. Z jedné strany může konkrétní strom působit například splývavě s okolím a poněkud všedně, nahlédneme-li ho však z druhé strany, zjistíme, že je za stromem nepřehledné množství lesních jahod a vstaneme v úžas, jak krásně se tmavá červeň jahod snoubí s kůrou stromu a odstíny tmavě zelené, kterými oplývají jeho listy. Estetická kvalita onoho stromu tedy rázem nabývá nového rozměru.

Nakonec čtvrtým Hepburnovým znakem je uchopování určitého percepčního smyslu díla jako komplexního celku, krok za krokem. V uměleckém díle máme určitá „vodítka“, znaky, které odkrýváme a které byly do díla vloženy autorem¹¹. Při pozorování těchto „vodítek“ se nám v mysli konstituuje určitý celek a zároveň to jsou prvky a jejich vztahy, které nás vybízí ke hrám představivosti. Tato „vodítka“ mají zároveň i návodnou funkci podobně jako třeba rám, a to tak, že nám ukazují, kam zaměřit naši pozornost. V přírodě tato vodítka explicitně, podobně jako rámy, přítomna nejsou. Tento fakt Hepburn však nevnímá jako překážku, před kterou bychom se měli zastavit. Je to naopak vzrušující výzva, která apeluje na naši kreativitu, neboť záleží čistě člověku, zda přítomné výzvy integruje do svého estetického oceňování či zda je odmítne. Přesto

⁸ V případě, že se bavíme o malbě, která nám neznepůsobuje, například díky jejím rozměrům, její nahlédnutí jako celek.

⁹ Lze však podotknout, že by se mohly v přírodě najít příklady jakou je například výhled z jeskyně, který nám přirozeně „orámuje“ krajinu.

¹⁰ Tamtéž, s. 15.

¹¹ Pokud však například rozpoznáme v určitém přírodním výjevu stopy minulých procesů, tj. například uvidíme, že je půda zdeformovaná v důsledku výbuchu sopky, rozpoznáme v přírodě tzv. index a tato znalost se promítne do naší estetické zkušenosti. Jak dodává Zuska: „Nereferuji však, jak bylo řečeno, způsobem záměrných znakových struktur, tedy textů.“ Viz ZUSKA, V.: *Krajinný ráz a „lidová estetika“*, v: Klvač, P. (ed.): *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 27.

jsou přírodní objekty schopny zapojit naši představivost, tedy též rozehrát určitou hru představivosti. Například když: „textura listu se prolíná se strukturou cévního řečiště, podoba mraku s podobou hory a podoba hory s podobou člověka“, jak zmiňuje Hepburn.¹² Pokud tuto zkušenost nahlížíme prizmatem náboženským, vyvolá to v nás zvláštní údiv nad „uměním“ stvořitele. Z pohledu přírodních věd údiv nebude, dle autora, o nic menší. Bude jen jinak směřovaný, a to k úžasu nad výsledkem vývoje a adaptace. Z tohoto pohledu je tedy zkušenost přírody o to pozoruhodnější, že se můžeme percepčních celků dobírat i v okamžiku, kdy zde není žádný autor, na kterého bychom mohli odkazovat. Jak bylo uvedeno výše, autor je ten, který ovlivňuje zarámovanost a vše záměrné.

Proces „zapojení“ a „oddělení“ v přírodě

V souvislosti s estetickou zkušeností přírody jsou pro Hepburna klíčové pojmy „zapojení“ (*involvement*) a „oddělení“ (*detachment*). V estetické situaci v přírodě je to pak jedinečná kombinace ponoření se do prostředí, ale udržení si zároveň jistého odstup. Tento odstup by mohl značit distanci, potažmo nezainteresovanost. Zde pro úplnost krátce zmíním, jak s pojmem nezainteresovanosti pracuje Immanuel Kant. Kant o nezainteresovanosti doslova píše, že: „člověk nemůže být ani v nejmenším zaujat pro existenci věci, nýbrž musí být v tomto ohledu zcela lhostejný, aby mohl být soudcem ve věcech vkusu.“¹³ Kant nezainteresovanost vnímá jako klíčovou a stanovuje ji jako logickou charakteristiku, která je spjata s čistým estetickým soudem. Tímto krokem estetický soud zároveň odlišuje od všech ostatních druhů soudů či zalíbení. Hepburn pojem nezainteresovanosti nezavrhuje, naopak s pojmem nezainteresovanosti dál pracuje, a to jako s modem, ve kterém člověk odkloní pozornost od individuálních potřeb a osobních zájmů. Jedinečná kombinace prvků zapojení a oddělení tedy způsobuje jakési podvolení, odplynutí na okraj – ovšem bez *úplné* ztráty kontextu. Člověk zakouší jak „zklidnění“, tak „oživení“ a nachází sám sebe na pomezí dvou pomyslných realit, reality přítomné a reality nově vznikající. Je si na jednu stranu vědom pevné půdy pod nohama tj. i okolí, které ho obklopuje, na druhou stranu ale zakouší něco nového. Hepburn tento unikátní proces (společně s reflexí, kdy si člověk silně uvědomuje sám sebe) vnímá jako základ, díky kterému vzniká nová

¹² HEPBURN, Ronald. W. *'Wonder' and Other Essays*. Edinburgh: University Press, 1984, s. 16.

¹³ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 52.

zkušenost, která by ovšem nevznikla bez výše zmíněné nezainteresovanosti¹⁴. Klíčové je, abychom našli tu pravou míru mezi ponořením se do přírody a distancí¹⁵. To je úkol, který nejde dopředu naplánovat, poněvadž každá situace, které jsme v přírodě součástí, je unikátní ve své komplexnosti a vyžaduje pokaždé jinou míru kombinace výše zmíněných prvků.

Z Hepburnových úvah pro nás vyplývá, a je klíčové si uvědomit, že to, že nám příroda nepřináší stejný druh estetického prožitku jako umění, je její předností, ne nedostatkem. Na výše zmíněných rozdílech také ukazuje, že není možné modely určené pro umění aplikovat na přírodu a to právě z toho důvodu, že se umění a příroda v mnohém podstatném od sebe liší. Přičemž Hepburn uvědomění si této rozdílnosti vnímá zároveň jako první krok k tomu, abychom byli schopni přírodu správně oceňovat.¹⁶ Ukazuje nám tak, že pokud chceme oceňovat přírodu, je třeba brát v potaz její jedinečnost. V přírodě jsme obklopeni prostředím. Jsme svědky pohybů kolem nás a sami pohyb aktivně vytváříme tím, že máme svobodu se v prostředí pohybovat. Přírodní objekty na rozdíl od uměleckých děl¹⁷ nemají rámy,¹⁸ my si tak můžeme svobodně volit, na co zaměříme svoji pozornost, co do svého prožitku zahrneme a co naopak upozadíme. Estetické kvality přírody jsou měnné a provizorní, je možné je nahlížet z různých vzdáleností a kontextů. Estetické kvality vlastní uměleckým dílům jsou naopak obvykle trvalé a neměnné. Příroda ačkoliv nemá autora, může být zdrojem utváření percepčních celků a základem pro hry představivosti.

¹⁴ Přičemž odlesk či podobu onoho oddělení lze najít v estetické situaci i v takové podobě, jako je čisté nezaměření se na prospěch, který by z prostředí člověk mohl mít.

¹⁵ Za zmínku zde stojí Bulloughova koncepce psychické distance, kterou vnímá jako distanci mezi „já“ a „afekty onoho já“, což vlastně výrazně proměňuje naše vnímání vztahů s objekty, na které se zaměřujeme. viz. BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: Estetika, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11.

¹⁶ HEPBURN, Ronald. W. *'Wonder' and Other Essays*. Edinburgh: University Press, 1984, s. 12.

¹⁷ Některá díla moderního a postmoderního umění – například konceptuální díla, rámy mít nemusejí, rámem jim však může být jen samotný fakt, že jsou přítomny v galerii umění a jsou umístěny tak, že víme, že máme svoji pozornost zaměřovat na ně a ne třeba na výhled z okna galerie. Ne vždy se to však daří, viz. úsměvný příklad instalace z Italského Musion Bozen-Bolzano, kdy byla instalace tvořena prázdnými lahvemi od šampaňského a rozličnými předměty, které se obvykle používají k dekoraci na oslavách. Paní uklízečka, která měla v muzeu směnu, nepoznala, že se jedná o instalaci a objekty jednoduše uklidila a vyhodila do odpadkového koše.

¹⁸

ALLEN CARLSON

Allen Carlson ve svém textu „Oceňování a přírodní environment“ taktéž pracuje s otázkami týkajícími se rozdílů mezi estetickým oceňováním umění a estetickým oceňováním přírody. Pokládá si otázku, co a jak máme oceňovat vzhledem k přírodnímu environmentu a zamýšlí se, zda je možné aplikovat již existující paradigmat¹⁹ na přírodu tak, aby nedocházelo k vnitřním rozporům.²⁰ Přichází tak na jedné straně s objektovým a krajinovým modelem, na druhé straně s modelem environmentálním. První dva zmíněné modely jsou, jak Carlson zmiňuje,²¹ určitým sledováním tradice, poněvadž se jedná o modely, které v minulosti byly považovány a předkládány jako relevantní modely pro oceňování přírody. Pojdme se tedy v následujícím textu blíže podívat na výše zmíněné modely. Přiblížení Carlsonových myšlenek a jeho vnímání koncepcí jednotlivých modelů nám pomůže posunout se dále v našem přemýšlení o rozdílech mezi estetickým oceňováním přírody a estetickým oceňováním umění.

Carlsonův text začíná odkazem na umělecká díla. Ve světě uměleckých děl je jasné, co máme esteticky oceňovat.²² Carlson uvádí dva důvody, proč tomu tak je.²³ Prvním z důvodů je ten, že dokážeme obvykle velmi snadno rozpoznat umělecké dílo a jeho součásti od toho, co již uměleckým dílem není. Druhý důvod je ten, že dokážeme rozlišit esteticky relevantní aspekty od těch, co relevantní nejsou. Autor záhy uvádí, proč tomu tak je. Důvod je prostý: umělecká díla jsou našimi výtvoři. Byly vytvořeny za účelem estetického oceňování člověkem, který nejenže je vyrobil s určitou intencí, zná i jejich jednotlivé části. Proto, že mu jsou předměty vlastní a známé nemusí tedy dlouho přemýšlet o tom, jak se k nim vztahovat a jak je oceňovat.²⁴ Podíváme-li se

¹⁹ Estetického oceňování umění.

²⁰ Tím mám na mysli, aby modely byly funkční, tedy aby při jejich aplikaci nebyl potlačován či modifikován pravý charakter přírody.

²¹ CARLSON, Allen: *Oceňování a přírodní environment*, in Zahrádka, P. (ed) *Estetika na přelomu milénia*, Brno, Berriester Principal, 2010, s. 380.

²² Viz . analogie s Hepburnovými „vodítky“ v umění, s. 5 této práce.

²³ Tamtéž, s. 379.

²⁴ Zde je vhodné zmínit pojetí Monroe C. Beardsleyho, který se s Carlsonem shoduje na poli účelu uměleckých děl. Jak Beardsley doslova uvádí: „Umělecké dílo je něčím, co je vytvářeno za účelem, aby bylo obdařeno schopností uspokojit estetický zájem“ viz. BEARDSLEY, C. Monroe. Estetická definice umění. In: Ciporanov Denis, Kulka Tomáš (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. Estetika. S. 240

na druhou stranu na přírodní sféru, domnívám se, že prohlásit, že by zde příroda byla pro to, aby uspokojila náš estetický zájem, by bylo přinejmenším značně sobecké.

Objektový model

Carlson uvádí, že objektovému modelu v umění odpovídá nejlépe nefigurativní sochařství. Oceňujeme-li takový objekt - sochu, oceňujeme ji jako skutečný objekt, takový, kterým je. Jako příklad Carlson zmiňuje sochu s názvem „pták v prostoru“²⁵. Ačkoliv tato konkrétní socha nemá, jak tvrdí Carlson²⁶, žádné reprezentující souvislosti se zbytkem reality ani souvislosti se svým bezprostředním okolím, jedná se o atypické a expresivní vyjádření samotného letu a nelze ji tak upřít významné estetické kvality. Aplikujeme-li objektový model na přírodní sféru, lze ho chápat dvěma způsoby. První způsob je takový, že se zaměříme výhradně na objekt, a to ve zcela novém světle. Učiníme z něj „umění“, artefaktualizujeme ho a dáme mu tak zcela nový „punc“ a význam. Druhý způsob je ten, že objekty sice vyjímáme z prostředí, nahlížíme na ně stále ale jako na objekty přírodního typu. Naše oceňování je tak omezeno na tvarové a smyslové kvality přírodního objektu. Carlson jako příklad uvádí kámen²⁷, který máme doma na krbové římse. V prvním případě bychom ho vnímali jako ready-made objekt či sochu, v druhém případě by to pro nás byl pouze esteticky příjemný objekt. Objektový model nám v obou případech nutí jisté vnímání niterně přírodního objektu, přináší s sebou určitá omezení. Jako zásadní problém vidí Carlson to, že objekty vyjímáme z tzv. environmentů jejich vzniku. Environment vzniku je organická provázanost s prostředím, ve kterém se konkrétní objekt nachází. S tímto environmentem vzniku objekt tvoří jednotu, kterou není možné přetrhat, chceme-li předmět nahlédnout doopravdy. Výše zmíněný kámen tedy bude mít zcela jiné, dle mého názoru bohatší estetické kvality, pokud se bude nacházet například v lese u potoka a bude součástí většího organického celku. Pokud ale budeme hovořit o uměleckém předmětu, tedy v podstatě autonomním objektu, který na rozdíl od těch přírodních není svázán organicky se svým okolím, dodává Carlson, že: „Vyjmutí soběstačného uměleckého objektu z environmentu jeho vzniku nebude pozměňovat jeho estetické kvality a environment nahlížení tohoto objektu by neměl ovlivňovat jeho estetické kvality.“²⁸

Objektový model se tedy zdá být určený výhradně pro umělecké předměty, neb by

²⁵ Constantin Brancusi: *Pták v prostoru*, 1927.

²⁶ Tamtéž, s. 381.

²⁷ Tamtéž, s. 382.

²⁸ Tamtéž, s. 382.

vyjmutí z prostředí na jejich estetické kvality nemělo mít vliv. To samé nelze prohlásit o přírodních objektech. Pokud by byl objektový model aplikován na přírodní objekty, nebylo by nikdy možné odhalit jejich pravou podstatu a hodnotu, která je skrytá hluboko v poli environmentu jejich vzniku.

Krajinový model

Ve světě umění má tento model zastoupení při oceňování krajinomalby. Pokud přistoupíme k estetickému oceňování krajinomalby, nevěnujeme pozornost aktuálnímu objektu tj. malbě, ani zobrazenému objektu, tj. krajinné scénérii. Všimáme si vizuálních kvalit a naše pozornost leží na zobrazení objektu a na jeho rysech. Sledujeme kvality, které se vztahují k barevnosti a celkovému tvaru. Pokud krajinový model aplikujeme na přírodu, vznikne nám přístup, který sleduje krajinu jako velkolepý výhled. Pozornost je soustředěna na formální prvky, na prolínání a souznění jednotlivých barev a celkově kvalit, které jsou viděny z dálky. Tento přístup byl běžně akceptovaný v osmnáctém a na počátku devatenáctého století, kdy se na krajinu nahlíželo jako na **krajinomalbu**. K dispozici byla tzv. Claudovo sklo, které si člověk přiložil k očím tak, jak by si třeba přiložil brýle, a pomocí konvexně zahnutého skla pozoroval deformovanou realitu. Claudova skla reprezentovala vhodné nahlížení na krajinu, které bylo bohaté na požadované estetické kvality. Zarámováním scénérie a tlumenými barvami Claudovo sklo způsobovalo pocit, že člověk nepozoruje krajinu, nýbrž krajinomalbu. Podobně jako Claudova skla mohou v dnešním světě fungovat vyhlídky či rozhledny, které člověku také stanovují určitý pohled, vzdálenost a scénérii.

Ačkoliv by se krajinový model mohl zdát vhodným modelem zprostředkovávajícím recipientovi příjemné vizuální vjemy, nelze ho označit jako model vhodný k oceňování přírody. Je to především z toho důvodu, že se jedná o model povrchní, který podobně jako objektový model ignoruje organickou provázanost s prostředím. Jak ale Carlson uvádí: „krajinový model, stejně jako model objektový, poskytuje přinejmenším počáteční vodítka ohledně toho, co a jak máme v přírodě oceňovat.“²⁹ Tento model je tedy vhodný jako pomyslný odrazový můstek, nelze ho však vnímat jako relevantní nástroj aplikovatelný na přírodu.

²⁹ Tamtéž, s. 384.

Environmentální model

Po vyloučení výše zmíněných modelů se nabízí model environmentální, který je dle Carlsona jediným vhodným modelem k oceňování přírody. Environmentální model, tak jak ho definuje Carlson, je postaven na třech pilířích.

První pilíř vychází z autorova doporučení pečlivěji zvážit povahu environmentu. Carlson navrhuje následující: : Za prvé, přírodní environment je environment. Za druhé, přírodní environment je přírodní³⁰ Jakkoliv banální se tato prohlášení mohou zdát, je pro nás dobrým připomenutím charakteru přírody, který je dobré mít na mysli ještě předtím, než přistoupíme k samotnému oceňování.

Podstatu druhého pilíře Carlson otevírá, když tvrdí, že: „Sparshott poukazuje na to, že jako naše okolí, jako naše prostředí, je environment tím, co bereme jako samozřejmost, tím, čeho si stěží všimneme – je nevyhnutelně nenápadný. Pokud se některá jeho část stane nápadnou, je v nebezpečí, že bude nahlížena jako objekt nebo scéna, ne náš environment.“³¹ Klíčové pro nás je, abychom nenápadné pozadí vnímali jako nápadné popředí. Jedná se tedy o způsob zaměření naší pozornosti, její aktivní zapojení a rozumové směřování. Jako další krok se přirozeně nabízí aktivní oceňování. Co ale přesně máme v daném environmentu oceňovat? Carlson sám naznačuje, že je vhodné nejprve obrátit pozornost ke *způsobu*, jakým se k samotnému oceňování máme stavět.

Pokládá tak základ třetímu pilíři, když tvrdí³², že by se člověk neměl spokojit pouze s distančními smysly, měl by zapojit i čich a hmat, popřípadě chuť. Jako dobrý příklad můžeme uvést potůček v lese, který vyvěrá z místa ukrytého mezi stromy. Namísto pouhého pohledu náš zážitek bude o mnoho komplexnější, skloníme-li se k němu, poslechneme si zvuk, který vydává tekoucí voda, vložíme ruce do jeho proudu a ochutnáme vodu, která v něm protéká. Carlson ve spojitosti se způsobem prožívání uvádí přístup Yi-Fu Tuana, který je toho názoru, že se dospělý člověk musí naučit znovu zažít dětskou bezstarostnost.³³ Neměl by se tedy ostýchat prožívat komplexně a takřkajíc „naplno“. Takový přístup může sice porušovat všechna formální pravidla, i tak ale může být, dle Tuana, plně uspokojujícím. Carlson bere tuto Tuanovu myšlenku a určitým způsobem ji racionalizuje, když říká, že je třeba, aby zakoušení tohoto typu dostalo nějaký řád.

³⁰ Tamtéž, s. 385.

³¹ Tamtéž, s. 386.

³² Tamtéž, s. 387.

³³ Tamtéž, s. 387.

Carlson stanovuje hranice, které se objevují v podobě vědomostí, či konkrétněji znalostí o konkrétním environmentu. Vědomosti nám, dle Carlsona, pomohou tuto „změť“ počitků a zážitků určitým způsobem proměnit v seriózní a úplnou estetickou zkušenost. Tato objektivizace pomocí vědomostí je nutnou a nedílnou podmínkou posledního ze tří pilířů, na kterých stojí Carlsonův environmentální model³⁴.

Akty aspektace

K otázce *co* esteticky oceňovat se vrátíme záhy, jakmile představím, co Carlson míní termínem „akty aspektace“. Carlson užívá tento termín v návaznosti na Paula Ziffa, který uplatňování vhodných aktů aspektace vnímá jako uplatňování rozdílných druhů jednání. Ziff pokládá vše vysvětlující otázku, když se táže: „Pijete brandy stejným způsobem jako pivo?“³⁵. Akty aspektace na poli umění souvisí s klasifikací umění, tedy s jednotlivými styly a druhy. Socha se například liší od symfonie podobným způsobem, jako se symfonie liší od malby. Jednotlivá umělecká díla mají rozdílný charakter a vyžadují tak individuální přístup, který je spjatý s uplatňováním rozdílných druhů aspektace. Stejně tak jako rozlišujeme styly a druhy v umění, existují i v přírodě různé typy přírodních environmentů, které taktéž vyžadují rozdílné akty aspektace. V tomto okamžiku nastupují naše znalosti o konkrétním environmentu, aby nám ukázali nejen jak hodnotit, ale také co hodnotit. Znalosti tak zastávají roli pomyslného filtru, který nám pomáhá určit, co je v daném prostředí relevantní a co ne. Autor tak ze znalostí zároveň činí i podmínky adekvátního oceňování přírody.

Carlson analogii mezi uměním a přírodou postihuje následovně: „Tak jako je pro estetické oceňování umění dobře vybaven umělecký kritik a historik, tak je pro estetické oceňování přírody dobře vybaven přírodovědec a ekolog.“³⁶

Autor se pokouší podnítit diskuzi o tom, co a jak máme v přírodě esteticky oceňovat a prezentuje proto svůj environmentální model, který se mu zdá být jednoznačně nejvíce vyhovující. Tento model, na rozdíl od modelu objektového a krajinového, nediskriminuje opravdový charakter přírody. Vnímá ji jako environment, a to environment přírodní. Toto

³⁴ Carlson se tak důrazem, který klade na vědomosti, řadí mezi kognitivisty, kteří na rozdíl od formalistů tvrdí, že jsou znalosti nutnou podmínkou při estetickém oceňování. Hepburn, na rozdíl od Carlsona na znalosti důraz takového rozměru neklade, připouští ale, že znalosti mohou estetickou zkušenost prohloubit. Bylo by možné ho tedy řadit mezi tzv. umírněné kognitivisty.

³⁵ ZIFF, P. *Reasons in Art Criticism*, Willieam Elmer Kennick (ed.) v *Art and Philosophy*. New York: St. Martin's Press, 1964 [1958] s. 260.

³⁶ Tamtéž, s. 388.

uvědomění je pro něj zároveň klíčovým prvkem v jeho celkovém nahlížení na oceňování přírody. Viděli jsme, že podobné uvědomění je klíčové také pro Hepburna, když hovoří o tom, že je třeba, aby si člověk byl vědom rozdílů mezi přírodou a uměním, a to ještě předtím, než přistoupí k samotnému oceňování. Když toto uvědomění učiníme centrálním bodem našeho dalšího uvažování, je dle Carlsona následně nutné, abychom pocítili environment jako nápadné prostředí. Poslední krok poté spočívá v uplatňování vhodných aspektů, které je korigováno³⁷ našimi znalostmi o konkrétním environmentu.

Carlson se tak důrazem, který klade na vědomosti, řadí mezi kognitivisty, kteří na rozdíl od formalistů zastávají názor, že jsou znalosti o konkrétním environmentu nutnou podmínkou při estetickém oceňování. Hepburn, na rozdíl od Carlsona na znalosti důraz takového rozměru neklade, připouští ale, že znalosti o environmentu mohou estetickou zkušenost prohloubit. Zde je také vhodné, vzhledem k Hepburnově výkladu doplnit, že i když Hepburn vyjmenovává signifikantní rozdíly mezi estetickým oceňováním přírody a umění, připouští, že naše estetická vnímavost přírody může mít svůj základ v umění, je tedy formována určitými předchozími estetickými znalostmi či zkušenostmi.³⁸ Z těchto zkušeností můžeme při setkání s přírodou určitým způsobem vycházet. Z toho vyplývá, že i přes rozdíly v jednotlivém uplatňování a přístupech, zůstává jádro estetické zkušenosti stejné. Toto „nabírání zkušeností“ by se tak dalo přirovnat k četbě, kdy si každou přečtenou knihou rozšiřujeme slovní zásobu a formujeme naši schopnost rozlišovat jednotlivé lingvistické nuance. Carlson, na druhou stranu, ve svých textech tyto estetické přístupy striktně odlišuje.

Pokud bychom měli oba autory zařadit na pomyslnou škálu kognitivismu, Carlson jde dále než Hepburn, když říká, že je zde přímá úměrnost mezi informacemi a kvalitním estetickým prožitkem. Zastává ten názor, že čím více informací člověk o konkrétním environmentu má, tím se zvyšuje šance, že zkoumaný objekt zařadíme do správné kategorie a objektivizujeme tak náš subjektivní prožitek. Jak ale dodává Emily Brady, „Hepburn si je, stejně jako Carlson vědom těžkostí, jež jsou zahrnuty v přílišné subjektivitě: fantazie, hledané potěšení a trivializované odpovědi v jeho teorii nemají místo. Těmto úskalím subjektivity se lze nejlépe vyhnout, jak dle

³⁷Či přímo určováno.

³⁸HEPBURN, R. Nature Humanised: Nature Respected, v: *Environmental Values*, 3/1998, s. 267–279.

Brady tvrdí Hepburn, udržováním našich představ v relevantním vztahu vzhledem k percepčním kvalitám objektu a jednotlivým kvalitám, jež činí objekt osobitý.³⁹

Ve výše zmíněných kapitolách jsme si ukázali, že modely určené ke zkušenosti s uměním mohou selhávat momentu, když je aplikujeme na přírodní objekty. Jedná se o selhání, které má zřejmý důvod. Sféra umění a sféra přírody se od sebe natolik liší, že aplikovat modely určené k užití výhradně jedné sféry by pro druhou sféru mohlo být značně diskriminující, a to především proto, že jsou obě sféry zkrátka odlišné povahy. Pomocí čtyř Hepburnových znaků jsme poukázali na některé rozdíly mezi přírodou a uměním a rozbořením Carlsonových modelů jsme již byli schopni vidět konkrétní možné, ucelené modely. Spíše než vyčerpávající postihnutí rozdílů mezi těmito dvěma oblastmi nám tento exkurz pomohl uvědomit si podstatu problému a jeho možná řešení, či alespoň směr, kterým by se tato řešení mohla ubírat.

V druhé části této práce bych proto ráda přistoupila k tématu zahrady. Nejprve nastíním samotný problém a poté přistoupím k autorům, kteří se k zahradě explicitně vyjadřují, těmito autory jsou Mara Millerová a David Edward Cooper. Budeme sledovat, kam by se zahrada dala zařadit, zda je vhodné ji vůbec zařazovat a také, jaké je její místo na poli estetické zkušenosti.

MARA MILLEROVÁ

Jak si v následujících pasážích ukážeme, Millerová zastává názor, že zahrady patří do světa umění. Jak svoje tvrzení dokládá? Začněme nejprve tím, jak se Millerová staví k tradiční definici zahrady. Zahrada je, dle Oxfordského slovníku popsána následovně: „Ohraničený kousek země určený ke kultivaci květin, ovoce či zeleniny“⁴⁰. Jak Millerová uvádí, definici často doprovází klíčová slova, jako např. květiny, ovoce či kuchyně. Millerová se vůči této tradiční definici vymezuje a říká, že je příliš omezená. Vylučuje totiž například japonské kamenné chrámové zahrady, které za zahrady považovány jsou, a to naprosto oprávněně. Pro Millerovou zahrada není kouskem země u domu a dokonce také odmítá, že by nutně musela být kusem země. Jako příklad uvádí visuté zahrady Semiramidiny v Babylóně, které jsou kaskádovité, obsahují četné vertikální prvky a dnes patří mezi jeden ze sedmi divů světa. Autorka dodává, že ohraničení

³⁹BRADY, E. *Aesthetics of the Natural Environment*, University of Alabama Press, 2003, s. 105.

⁴⁰MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 6.

zahrady též nelze považovat za vyloženě směřodatný rys⁴¹, ačkoliv je to rys, který mnoho zahrad, ať už japonských čínských či postmoderních evropských má a je pro ně určující. Millerová je však toho názoru, že v dnešní době je mnoho květinových zahrad plně otevřených, a tak se ono ohraničení společně s kultivací rostlin a půdy stalo něčím, co už nemusí být a není nutnou podmínkou určující pro zahradu.

V reakci na tuto nedostačující definici Millerová přichází s definicí, která podle ní lépe vyjadřuje charakter zahrady. Uvádí následující: „Zahrada je jakékoliv záměrné umístění přírodních objektů (jako je písek, voda, rostliny, kameny atd.), umístěné směrem k obloze či do otevřeného prostoru, ve kterém se nepracuje s formou výlučně s důrazem na praktický zřetel, např. v souvislosti s pohodlností.“⁴² Tuto definici vzápětí rozšiřuje, a udává další tři nutné podmínky či doplnění⁴³. Prvním doplněním je, že zahrady musí obsahovat alespoň nějaké přírodní objekty. Pokud by zahrada žádné přírodní objekty neobsahovala, byla by, dle Millerové, pouze metaforickou zahradou. Druhým doplněním je, že musí být otevřena či směřována směrem k obloze nebo do vetřeného prostoru. Zde Millerová doplňuje, že uzavřené zahrady jako například „skleníky“ (*greenhouses*) či „oranžerie“ (*orangeries*) by bylo nutné směřovat do jiné kategorie.⁴⁴ A nakonec posledním doplněním je, že se v zahradě vyskytuje tzv. přesah formy. Jedná se o přesah formy v podobném smyslu, jako formu překračuje umělecké dílo.

⁴⁵ „Revoluční“ umělecké dílo se určitým způsobem od ostatních uměleckých děl liší, když porušuje stanovenou normu, ozvláštňuje a aktualizuje realitu.⁴⁶ Autorka udává příklady populárních zahrad, které se staly populárními právě proto, že se stavěly proti paradigmatům doby jejich vzniku a byly tudíž v tomto smyslu také revoluční. Mezi ně patří například francouzské zahrady ze 17. století: Chantilly, Vaux-le-Vicomte a proslulé Versailleské zahrady. Z 18. století uvádí autorka jako příklad anglické zahrady ve Stowe, Stourheadu či Blenheimu. Dále například Japonskou císařskou zahradu s vilou Katsura, zenovou kamennou zahradu Rjóandži, americké zahrady v Longwoodu z 19. století a ze století 20. například Dumbarton Oaks ve

⁴¹Tamtéž, s. 10.

⁴²Tamtéž, s. 15.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴Tamtéž.

⁴⁵Tamtéž, s. 15-16.

⁴⁶ Podobně jako o tom hovoří Jan Mukařovský. Když o uměleckém díle říká: „Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně. Norma je zde porušována bez ustání.“ viz. Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in: Studie I., Brno: Host, 2007, str. 104.

Washingtonu nebo zahrady v PepsiCo. Výše zmíněné zahrady se liší v mnoha ohledech – účelem, strukturou, rozlohou a také tím, jak celkově působí na člověka. Mají ale s uměleckými díly společný právě přesah formy, který je proslavil. Přesah formy je zároveň prvek, který činí ze zahrady něco víc, než je pouhé uspořádání rostlin. Je to něco, co dle Millerové utváří zahradu ve zdroj významu, ať už estetického, smyslového, duchovního či emocionálního. Tento prvek, je, dle mého názoru důležitým bodem v autorčině koncepci, poněvadž je pro ni zároveň i důkazem o možnosti řazení zahrady mezi umění.

Autorka dále provádí klasifikaci zahrad a dělí je na formální, neformální, bohaté a skromné⁴⁷ Zahrady formální se řídí přísnými pravidly založenými na symetrii, sledují dopředu stanovený plán a čaj je v nich jakoby upozaděn. Jako příklad lze uvést například výše zmíněné Versailleské zahrady ve Francii. V zahradách neformálních se oproti tomu můžeme setkat s odleskem poetičnosti a malebna⁴⁸. Jsou oproti formálním více „uvolněné“ a vůči zobrazování časovosti se nijak nevymezují, je naopak silně zakořeněná v jejich podstatě. Zahrady přepychové jsou bohatě „vybavené“ a velkolepé. Obvykle vyžadují velký finanční kapitál. Zahrady skromné jsou tak jejím přímým opakem jsou strohé a „jednoduché“ bez dekorativních prvků.

Klasickým zahradám jsou v určitém smyslu vlastně protikladem zenové japonské zahrady. Zenové zahrady primárně pracují s přírodními, zato neživými materiály jako je například kámen. Nejsou jako klasické zahrady určené pro přímý pohyb v nich, jsou ale tvořené tak, aby mohly být pozorovány z dálky, tedy z předem vyhrazeného místa. Zenové zahrady, na rozdíl od ostatních zahrad, mají k tradičnímu pojetí uměleckého díla blíže a to především pro to, že se na ně nahlíží z dálky, jsou ohraničené a naše pozornost je tak jasně vedena k zacílení na konkrétní objekty.

Zenové zahrady jsou též místem, kde se setkává lidské s duchovním, mají totiž silný spirituální podtext. Jak Millerová uvádí, „skromné“ zenové zahrady menší rozlohy mohou být kolikrát mnohem působivější než ty rozsáhlejší. Říká, že: „Zenové zahrady v Ryoanji a Diatokuji, které mají jenom pár čtvečnicích metrů mají mnohem silněji spirituálně a umělecky zaměřené, v porovnání například s rozlehlými zahradami v Katsure, Heian Shrine v Kjótu a Meiji Shrine v

⁴⁷ Tamtéž, s. 21-24.

⁴⁸ Krátký úvod k malebnu možno najít viz. STIBRAL K., O. DADEJÍK a V. ZUSKA. Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu. Praha: Dokořán, 2009. s. 83.

Toku.⁴⁹

Z příkladů, které Millerová uvádí, lze vidět, že volí takové příklady, které podporují její výchozí pozici – tedy vnímání zahrad prizmatem umění. Způsob, jakým Millerová umělecká díla klasifikuje, připomíná způsob klasifikování uměleckých děl, co do jednotlivých škol a stylů. O tom, jak bude Millerová postupovat, nám ostatně napovídá již navrhovaná definice zahrady. Ústředním bodem její definice je to, že se jedná o záměrné umístění objektů, tedy aranžmá či uskupení iniciované člověkem. Z toho lze jednak vytušit, že se ve svém bádání bude orientovat na výsledek lidské záměrné činnosti, tak přinejmenším vyloučit, že pro ni nebude výchozí vnímání zahrad jako míst, která jsou v jádru přírodní. V následujících řádcích si přiblížíme, jakým způsobem se zahrada dle Millerové vztahuje k umění, co má společné a co ji od umění naopak odlišuje. Nakonec uvidíme, proč jsou právě odlišnosti tím, co je pro Millerovou v otázce zahrady tolik zásadní.

Zahrada ve vztahu k umění

Millerová je toho názoru, že se zahrady a umění v mnohém shodují. Doslova uvádí, že zahrady: „Naplnují obě Beardsleyova kritéria,⁵⁰ a to proto, že je jednak shledáváme esteticky uspokojujícími (a jsou navrhovány, aby byly esteticky uspokojujícími), tak proto, že to jsou produkty lidského záměru a úsilí.“⁵¹ Přesto ale současnými estetickými teoriemi nejsou vnímány jako umělecká díla⁵². Proč tomu tak je? Pro zodpovězení této otázky je třeba se podívat na to, co zahrady dle Millerové od umění odlišuje. Jak později uvidíme, autorka tyto rozdíly nevnímá jako nutný důkaz pro jejich oddělování od umění, nýbrž jako důkaz o nedostatečné flexibilitě současných estetických teorií.

Jedním z prvků je to, že zahrady nemají tzv. „neměnné jádro“⁵³. Neměnné jádro je pro Millerovou něco, co je vlastní uměleckým dílům. Je to jakási niterná pevnost, ke které se lze vztáhnout, a která může být naším orientačním bodem při estetickém zakoušení objektu. Neměnné jádro utváří jednotu a identitu díla, má vliv na jeho celkovou konzistenci. Taková míra

⁴⁹ Tamtéž, s. 22.

⁵⁰ Viz. definice umění podle Monroe Beardsleyho, XY strana této práce, poznámka pod čarou.

⁵¹ MILLER, M. *Gardens as works of art: The problem of uniqueness*. British Journal of Aesthetics, 1986, Vol. 26, No. 3. s. 252.

⁵² A nebylo tomu tak vždycky. V osmnáctém století bylo zahradní umění vnímáno jako regulérní součást umění vedle malířství. Viz. MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 69.

⁵³ MILLER, M. *Gardens as works of art: The problem of uniqueness*. British Journal of Aesthetics, 1986, Vol. 26, No. 3. 255256.

konzistence se, jak autorka uvádí, může lišit v závislosti na druhu a typu uměleckého díla.⁵⁴ V zahradách se toto neměnné jádro nenachází a to proto, že jsou nestálé a prakticky neustále procházejí změnami. Tyto změny souvisí s pohybem rostlin, živočichů, s proměnami počasí, ročních období atd. Hledat v zahradách stálost by se tak jevilo jako velmi nelehký úkol. Jak píše Milerová: „Je extrémně těžké nalézt soudržnost v zahradě. Není zde žádný bod, kdy by zahrada dosáhla své finální podoby, a kdy by již umělec nemusel zasahovat při jejich dalších úpravách. Je to proto, že prvky zahrady tvoří živé věci, změna je tak nevyhnutelná a musí být brána v potaz.“⁵⁵ Neměnné jádro je něčím, co Millerová vnímá jako jeden ze signifikantních rozdílů mezi zahradou a uměním.

Další prvek, který odděluje zahradu od umění: autorství. Když si vezmeme tradiční vztah *autor – umění – recipient* a aplikujeme ho na zahradu, vznikne nám *autor – zahrada – recipient* anebo *X – zahrada – recipient*? Nebo nakonec *příroda – člověk – zahrada – recipient*? Co mám na mysli, směřuje spíše k chápání výrazu *autor*, protože autor v tradičním slova smyslu v zahradě není. Jedná se o to, že v zahradě člověk nemůže být nikdy plně zodpovědný za výsledek, nemá tedy úplnou kontrolu nad svým dílem. Přičemž právě kontrola a zodpovědnost za výsledek jsou faktory, které by mohly být nahlíženy jako určitý atribut autora v souvislosti s tradičním vnímáním umění⁵⁶. Vezmeme-li si ale například performativní umění, je to oblast, ve které je aktivita diváka často vítána či přímo vyžadována. Autor má určitý koncept, diváci do něj však zasahují, ovlivňují tak průběh performance a zároveň i celkovou podobu díla. Millerová též sama udává příklad specifické přístupy Jacksona Pollocka či Marcela Duchampa,⁵⁷ kteří tento tradiční koncept autorství ničí⁵⁸. Domnívám se, že Millerová tímto ukazuje, že je pojem *autor* málo flexibilní a že by bylo dobré ho oživit tak, abychom dovolili vstoupit i těm případům, kdy člověk není zcela zodpovědný za své činy, může být i subjektem, který iniciuje určité procesy. Autorka tím chce poukázat na to, že když nazýváme autorem Pollocka⁵⁹, můžeme stejně tak dobře mluvit o autorství v případě zahrady.

⁵⁴ Tamtéž, s. 255.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Viz. Da Vinciho malba s názvem Mona Lisa : autor zde měl jistě proces vznikání malby pod kontrolou.

⁵⁷ Tamtéž, s. 255. DOPLNIT v čem jsou jejich přístupy specifické. Pollock nechává barvu kapat ze štětce, tedy sám přímo neovlivňuje, kam dopadne a jak bude dílo vypadat. Duchamp si zase „půjčuje“ již existující kvality předmětu, které označuje jako estetické, čímž také narušuje tradiční koncept autorství.

⁵⁸ Nebo revitalizují? To záleží na úhlu pohledu.

⁵⁹ Marcela Duchampa či Marinu Abramovič z pole performativního umění...

Je také třeba také zmínit, že dalším faktorem, který zahradu odlišuje, je fakt, že zahrady nelze padělat. Souvisí to s absencí neměnného jádra a s jejich silnou organickou provázaností s místem jejich vzniku. Toto místo tvoří jejich jedinečnou identitu.

Vedle absence neměnného jádra a nepřiznání plné zodpovědnosti autorovi Millerová dále uvádí: „Neméně postrádají konečnou podobu, stejně tak jako jsou produktem člověka, tak jsou i produktem ne-lidských sil a nakonec, jejich identita a naše identifikace této identity leží na umělecky anomálním rysu lokality. Výsledkem je, že zahrady se ukazují být zásadně odlišnými od ostatních druhů umění.“⁶⁰ Millerová tyto odlišnosti nevnímá jako důvody, proč by se zahrady nemohly řadit pod umění, bere je spíše jako důkaz, který potvrzuje, že jsou zahrady příliš jedinečné a unikátní na to, aby pod umění mohly být řazeny. Jak si ukážeme, adekvátním řešením by pro autorku bylo rozšíření kategorií umění o položku zahrad. Ještě předtím však bude krátce přiblíženo, co přesně má na mysli, když hovoří o unikátnosti zahrad.

Problém unikátnosti

Výše zmíněné rozdíly nám ukazují, v čem se zahrady od umění liší. Vyjmenováním těchto rozdílů byl určitým způsobem naznačen koncept, který je pro Millerovou klíčový. Tímto konceptem je unikátnost zahrady. Autorka hovoří o unikátnosti na poli umění, kdy je například každá z dvaceti pěti Pisassových kopií jedinečná především díky tomu, že je očíslovaná. Na druhou stranu v přírodě vidíme například sněhovou vločku, která je unikátní z hlediska svých rysů a ne vzhledem ke své závislosti na poloze a času v prostoru⁶¹. V souvislosti se zahradami uvádí: „Myslím, že člověk může sebevědomě prohlásit, že pokud je něco opravdu unikátní, jsou to právě zahrady.“⁶² Čím přesně jsou unikátní zahrady? Millerová říká, že se zahrady se nedají padělat, nemohou být masově (re)produkovány a není možné, aby byly neautentické. A to ze tří důvodů. Za prvé, součástí zahrad jsou jedinečné, geneticky diverzní organismy. Za druhé, díky přírodním podmínkám jako je roční období, slunce, déšť, šero a například i růst rostlin, je každá naše návštěva zahrady neopakovatelná a jedinečná co se týče její podstaty a za třetí, každá zahrada je vždycky součástí nějakého specifického místa, se kterým je nutně a bytostně svázaná. Z výše zmíněného vyplývá, že zahrady jsou, na rozdíl od výše zmíněné sněhové vločky, unikátní

⁶⁰ Tamtéž, s. 256.

⁶¹ Tamtéž, s. 253.

⁶² Tamtéž.

právě co se týče času a prostoru. Svoji unikátností, dle Millerové, doslova přesahují současně sdílené minimální požadavky na umělecká díla.⁶³

Návrh možného řešení

Již z definice, kterou Millerová navrhuje, lze vyvodit možný směr, kterým se bude ubírat. Autorka se zaměřuje na výsledný fenomén – dílo – a to následně zkoumá. Zaměřuje se na rozdíly mezi uměním a zahradou, na kterých vystavuje celý problém unikátnosti. Tyto rozdíly nejsou důvodem k vyloučení zahrad ze sféry umění, je to vlastně přímo naopak. Jsou zároveň konstitutivními prvky jedinečnosti zahrady, která, jak se zdá, je příliš velkým soustem pro současné teorie. Současné teorie podle Millerové nejsou schopny zvládnout neuchopitelnou povahu zahrady. Absence pevného jádra, nejasné autorství a nejistá finální podoba jsou faktory, na které současné koncepce jako by nebyly schopny najít odpověď. Millerová proto přichází s řešením, které je postaveno na změně v současných koncepcích. Navrhuje rozšíření současných estetických koncepcí, a to právě o položku zahrady. Když mluví o možném návratu zahrad do umění, říká doslova, že: „Je na čase přivést zahrady zpět do společnosti umění a kývnout tak výzvě, jakou jejich přijetí znamená pro naše chápání jednotlivých druhů umění.“⁶⁴

Nyní přistoupíme ke koncepci Davida Edwarda Coopera, který téma zahrady zkoumá ze zcela jiného úhlu pohledu než Millerová. Stejně jako jsme u Millerové byli schopni odhadnout, jakým způsobem se zahradě bude věnovat dále, totéž bude možné i u Coopera. Cooperova kniha *Filozofie zahrad*⁶⁵ byla vydána v roce 2006. Vzhledem k tomu, že je mladší, než primární zdroje, se kterými jsme pracovali v této části, tj. *Zahrady jako umělecká díla: problém unikátnosti*⁶⁶ (1986) a *Zahrada jako umění*⁶⁷ (1993), není výjimkou, že Cooper na Hepburna nebo Millerové přímo odkazuje. Na konci nadcházející části uvidíme, jak se závěry Millerové a Coopera výrazně liší. Zatímco Mara Miller navrhuje rozšíření kategorií umění o další položku – položku zahrady, Cooper zařazení zahrad pod umění odmítá, poněvadž se domnívá, že by tím byla potlačena pravá přirozenost zahrady, která v sobě obsahuje jak uměleckou, tak ale i přírodní složku. Cooper se

⁶³ Tamtéž, s. 255.

⁶⁴ MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 180.

⁶⁵ COOPER, D., *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, 161. s.

⁶⁶ MILLER, M. *Gardens as works of art: The problem of uniqueness*. *British Journal of Aesthetics*, 1986, vol. 26., No. 3., s. 252-256.

⁶⁷ MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, 233 s.

tak, po odmítnutí chybných přístupů, dostává k pojmu „Atmosféra“, který je pro něj počátkem správného oceňování zahrad.

DAVID EDWARD COOPER

David Edward Cooper ve své knize „Filozofie zahrad“⁶⁸ zahradu⁶⁹ definuje jako „přírodní místa, která byla kreativní lidskou činností transformována, místa která obsahují přírodní objekty jako květiny, vhodně umístěné a organizované částečně s ohledem na estetický zřetel“⁷⁰. Jeho východiskem je tedy vnímání zahrad jakožto přírodních míst, upravovaných člověkem. Cooper nehovoří o záměrném *uspořádání* přírodních objektů, jako Mara Millerová, postupuje o krok či dva dále, přímo k samotnému základu či bázi oné zkušenosti se zahradou. Cooper, na rozdíl od Millerové upozaduje možnost vnímat zahradu jako autorský koncept a soustřeďuje svoji pozornost na kreativní a tvůrčí činnost v zahradě. Vnímá zahradu jako jedinečné a konkrétní místo, které zahrnuje živé organismy. Co se týče vztahování se k zahradě, Cooper zastává ten názor, že jen pouhý pohled nestačí, a že je třeba se do zahrady ponořit. V následujících řádcích se podíváme na Cooperovo chápání zahrady blíže. Prozkoumáním autorových názorů na zahradu by se nám měl pomalu uzavřít pomyslný kruh našeho snažení se o určité ukotvení zahrady.

Důvody odmítnutí estetických modelů umění

Cooper se razantně staví proti vnímání zahrady jako umění. Uvádí pro to několik důvodů. Nejprve podotýká, že v zahradě člověk používá všechny smysly. Doslova říká, že: „Do zkušenosti zahrady jsou zapojeny všechny smysly – zrak, sluch, hmat, čich a dokonce i chuť – přesně tak, jak se to neděje, když se zaměřujeme na malbu.“⁷¹ Zde si můžeme povšimnout, že Cooper ukazuje na stejný aspekt, který Hepburn označuje jako první konstitutivní rozdíl přírody a umění v rámci své koncepce.⁷²

Dále se Cooper zastavuje u Christophera Lloyda, zahradníka, který v televizním programu

⁶⁸ COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, 161.s.

⁶⁹ Uvádí, že hovoří o „typické“ zahradě, připouští tedy zároveň i možnost výjimek, tedy zahrad, které by se od této definice nějakým způsobem odkláněly.

⁷⁰ Tamtéž, s. 21.

⁷¹ Tamtéž, s. 28.

⁷² Viz., str. 4. Této práce.

zmínil, že „zahrada je nejmíc nestálé umění... neustále se mění.“⁷³ Pomineme-li fakt, že Lloyd hovoří o zahradě jako o umění, Cooper reaguje na nestálost a změny a formuluje tři jednotlivé body.

Za prvé, zahrada zvlášt' podléhá fyzickým změnám: květy rostou a uvadají, stromům opadávají listy atd. Za druhé, sami zahradníci vytvářejí v zahradě změny. Změny vytvářejí například úpravami dispozice zahrady, přidáváním nových druhů rostlin a podobně. Můžeme však prohlásit, že i přes všechny tyto změny zahrada zůstává stále tou stejnou zahradou⁷⁴. Cooper uvádí, že: „na rozdíl od malby, zahrada není, jak to bývá občas prezentováno, nikdy hotová.“⁷⁵ Za třetí, fenomenální aspekty zahrady se neustále proměňují a to z důvodu neustálé změny podmínek v percepci, tj. Například změny světla⁷⁶. Pokud bychom tyto body měli vztáhnout na oblast uměleckých děl⁷⁷, dojdeme k závěru, že v umění bezpochyby také dochází ke změnám. Barvy na plátnech maleb například blednou či tmavnou, tyto změny jsou však o poznání pomalejší, porovnáme-li je například se změnou počasí v jarní zahradě. Na druhou stranu autoři už do díla nezasahují a podmínky v recepci obvykle také bývají stejné. Změnu zde lze tedy chápat jako určitý konstitutivní rozdíl mezi přírodou a uměním.

Stejně jako Cooper odmítá vnímání zahrady jako umění, staví se též proti environmentálním modelům, když říká: „Pokud oceňovat zahradu znamená oceňovat ji jako místo transformované lidským zásahem, nemůžeme prohlásit, že by její oceňování bylo totožné s oceňováním přírody.“⁷⁸ Zahrada se na poli Cooperovy teorie ukazuje býti množinou, která vzhledem k modelům umění a přírody bude mít vždy něco navíc a bude ji tak určitým způsobem přesahovat, což znamená, že není výhradně přírodou či výhradně uměním. Martin Kaplický ve svém článku „*Estetická zkušenost zahrady*“⁷⁹ Cooperův přístup shrnuje, když uvádí:

⁷³ Cooper přímo neodkazuje na Lloydův výrok. V Cooperově knize viz. COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 29.

⁷⁴ Čistě technicky vzato zahrada nezůstává tou stejnou zahradou. Co zde má ale Cooper na mysli je spíše otázka spojena s identitou zahrady. Ta těmito změnami není ovlivněná, protože je spjatá s konkrétním místem a „atmosférou“.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ Pro jednodušší orientaci budeme jako příklad brát obraz – malbu, poněvadž pokud nejde uvažovat o sféře umění jako celku, viz. performativní umění, které je ze své podstaty dynamičtější a ke změnám v něm dochází i v průběhu.

⁷⁸ Tamtéž, s. 40.

⁷⁹ STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK. *Krásy - Krajina - Příroda IV: Zahrada - Přirozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, s. 134 -147.

„Zjednodušeně bychom mohli říci, že „umělecký“ model oceňování zahrady nerespektuje její přírodní charakter, model přiměřený estetickému oceňování přírody zase opomíjí aspekty, které má zahrada společné s uměleckými díly.“⁸⁰ Cooper se tak snaží poukázat na to, že hledáme-li adekvátní způsob oceňování zahrady, není příliš vhodné ho hledat v katalogu modelů již existujících pro přírodu či pro umění. Proto si ukážeme, jaký přístup k estetickému oceňování zahrad se Cooperovi zdá být vhodnější.

Relevantní způsob estetického oceňování podle Coopera

Cooper se snaží najít typ zkušenosti, který by byl zahradě vlastní. Dle výše zmíněných vyjádření, Cooper se nespokojuje s řešením, že bychom na zahradu aplikovali modely primárně určené pro přírodu či umění. Zavrhuje také prostý součet či kombinaci obou přístupů, který by vznikl ve snaze vytvořit fúzi pro estetickou zkušenost zahrady. Cooper se proto vymezuje proti postoji, který nazývá „rozkladem na činitele“ (*factorization*). Rozklad na činitele je proces, kdy předmět uchopujeme po částech. Na příkladu zahrady by to znamenalo kombinaci již existujících modelů, ze kterých by se pak ona výsledná zkušenost zahrady složila. Cooper se proti takovému přístupu ohrazuje⁸¹ a pokládá za daleko vhodnější obrátit pozornost k samotnému celku zahrady, a to už jen proto, že posuzování onoho celku podle něj nemůže vedeno něčím, co je samo složené a nestabilní.

Cooper tak přichází s pojmem, který by splňoval jeho požadavek na celkové uchopení zahrady. Tímto pojmem je výraz „Atmosféra“⁸². Atmosféra je pro Coopera zkušenost, kterou zažíváme, vstupujeme-li do konkrétního místa. Je to celkové pocíťení kvalit. Cooper doslova uvádí: „Moje zakoušení atmosféry – to, jakým způsobem se mnou pole přítomnosti komunikuje – bude „náladové“, nabitě afekty: místo je pocíťováno jako zamračené, veselé, klidné, ohrožující a tak podobně.“⁸³. Atmosféra je to první, co zakoušíme. Je to všeobsahující celek konkrétního místa. Následně je ale potřeba vyostřit pozornost na jednotlivé aspekty. Cooper o těchto aspektech hovoří jako o explicitních percepčních aktech, které následují po prvotním zakoušení atmosféry. Je důležité poznamenat, že jednotlivé aspekty vyvstávají teprve v rámci oné atmosféry, a že naše

⁸⁰ Tamtéž, s. 139.

⁸¹ COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 42-47.

⁸² Tamtéž, s. 47-53.

⁸³ Tamtéž, s. 50.

rozpoznávání jednotlivých aspektů je touto kvalitou podmíněno.⁸⁴

Pro Coopera je v rámci jeho smýšlení o zahradách klíčové mít stále na paměti, že zahrada je zahradou zakoušenou, že se pohybuje v rámci naší zkušenosti⁸⁵. Pokud nám tedy jde o opravdovou zkušenost se zahradou, nedobereme se kýžených výsledků, pokud na zahradu budeme pouze rezervovaně pohlížet.

⁸⁴ Tamtéž, s. 51.

⁸⁵ Tamtéž, s. 51.

Důležitost zahrady v Cooperově úvahách

V závěru svých úvahách o zahradě Cooper odhaluje její další rozměr, a to, když hovoří o zahradách jako o "zjevení" (*epiphany*).⁸⁶ Zahrady jsou dle něj vztahem „vzájemné závislosti“ (*co-dependence*) lidského snažení a přírody. Zahrada také zjevuje vztah člověka k „tajemnu“ (*mystery*). Zahradu zde autor vnímá jako jakousi metaforu vztahu mezi námi a vnějším světem. Aby podpořil toto nazírání na zahradu, bere si Cooper jako příklad zenové japonské zahrady, které dle něj „zjevení“ exemplifikují. V těchto zahradách dochází k připodobňování vztahu člověka a vnějšího světa i přes to, že v zahradě chybí živé prvky, které jsou pro většinu zahrad typické. Dle Coopera je v zenových zahradách tento efekt o to více zesílen.⁸⁷

Jak jsem zmínila v úvodu kapitoly této kapitoly, pro Coopera je namísto orientace na určitý artefakt důležitý proces, tedy samotná zkušenost se zahradou. Vedle zakoušení zahrady na pozadí její „atmosféry“ vyzdvihuje Cooper i samotný proces kultivace zahrady. O zahradničení hovoří jako o pozoruhodné činnosti⁸⁸, ve které se střetává praktické s estetickým. Autor vyzdvihuje celkový vliv zahrady na člověka, a to především právě přes samotný proces kultivace. Jedná se o chvíli, kdy člověk pracuje s přírodními složkami, určitým způsobem je přetváří a to v souladu s určitými, často třeba jen podvědomými, estetickými zásadami. Jádro zkušenosti zde leží v samotném prožitku. K tomuto stanovisku se nabízí propojení s českým Estetikem Otakarem Hostinským. V textu „Otakar Hostinský – příroda ve vztahu k umění“: píše Karel Stibral následující: „Zahradnictví podle něj není uměním právě proto, že zahrada je stále ještě dílo přírody, které my upravujeme, i uměle upravená příroda zůstává přírodou. Výsledkem není žádný artefakt, zahrada je v podstatě pouhou kosmetikou přírodní, paralelní ke kosmetice lidského těla.“⁸⁹ Hostinský, stejně jako Cooper, vnímá signifikantní rozdíl mezi uměním a přírodou. Oba dva také podobně nahlíží na zahradu, když vysvětlují, že je důležité si uvědomit, že má zahrada přírodní jádro. Jak se ukazuje, tento způsob nahlížení na zahradu se zdá být přímo opozičnímu tomu, který zastává Millerová. Ta totiž naopak vnímá zahradu jako blízkou umění a požaduje rozšíření estetických koncepcí právě o položku zahrady.

⁸⁶ Tamtéž, s. 129-154.

⁸⁷ Tamtéž, s. 151-154.

⁸⁸ Podobně jako Cooper zahradu vnímá i Karel Čapek. Jeho kniha „Zahradníkův rok“ je ódou na zahradničení, ve které Čapek velice výstižně popisuje všechny radosti a strasti „obyčejného“ zahrádkáře.

⁸⁹ HOSTINSKÝ, O. O klasifikaci umění, *Studie a kritiky*. Praha ČS spisovatel 1974, s. 129-130.

Cooper se ve svých textech vymezuje vůči nahlížení na zahradu prizmatem umění. Příroda, která je ze své podstaty nespoutaná a divoká, je v zahradě je kreativní lidskou činností transformována do podoby zahrady. Na jedné straně je tak příroda, na straně druhé lidské snažení. Zahrada ukazuje být vztahem vzájemné závislosti obou těchto prvků.

Cooper tak kritizuje vnímání zahrady jako umění či vnímání zahrady jako umění. Důvodem je to, že má zahrada obě složky a proto tak bytostně nikdy nemůže být buď výhradně uměním či *výhradně* přírodou. Staví se taktéž proti přístupu, který nazývá „Rozkladem na činitele“ (*factorization*). Rozklad na činitele je přístup, při kterém výslednou zkušenost zahrady „složíme“, čili zkombinujeme více možných přístupů. Podle Coopera ale zakoušení zahrady jako takové, jako celku, nikdy nemůže být konstruováno z „geneticky“ rozdílných složenin. Těžiště estetické zkušenosti pro Coopera leží v zakoušení zahrady. Jako cestu ke správnému oceňování zahrady navrhuje nahlížení skrze celek, skrze „Atmosféru“. Zakoušením celkové „atmosféry“ konkrétní zahrady jsme schopni ji nejdříve vnímat jako celek. Poté Cooper navrhuje zaměřit pozornost na jednotliviny, na explicitní percepční akty. Tímto plynulým zkoumáním se nám dostane nahlédnutí zahrady tak, aniž bychom nějakou ze složek zahrady upozadovali. Estetická zkušenost dle Coopera leží v prožitku jako takovém.

V těchto dvou posledních kapitolách jsme si ukázali, jak na zahradu nahlíží Cooper a jak se toto nahlížení liší od pojetí Millerové. V následující části přistoupíme k závěru, na kterém bych ráda demonstrovala shody a rozdíly v estetickém nahlížení zahrady, jež vyplývají předchozích pasáží. Jako půdu pro toto nahlížení použiji Hepburnovy čtyři konstitutivní rozdíly mezi přírodou a uměním, do kterých se pokusím vložit zmíněné úvahy o zahradě.

ZÁVĚR

V první části bylo pomocí textů Ronalda Hepburna a Allena Carlsona poukázáno na rozdíly mezi estetickým oceňováním přírody a estetickým oceňováním umění. V části druhé jsme pak z tohoto základu čerpali, když jsme u Mary Millerové a Davida Edwarda Coopera nastínili, jakým způsobem se oba staví k problematice zahrady.

Hepburn zastává názor, že pokud chceme oceňovat přírodu, je nutné brát v potaz její jedinečnost. Carlson odmítnutím Objektového a Krajinového modelu říká prakticky totéž. Oba dva se shodují v tom, že není vhodné na přírodu aplikovat modely, které byly prvoplánově určeny na oceňování umění. Podle Hepburna se příroda v mnohém velice výrazně liší od umělecké produkce. Demonstraci tohoto tvrzení provádí tím, že uvádí čtyři konstitutivní rozdíly mezi přírodou a uměním.

Pro Carlsona je důležité vnímání všemi smysly a komplexní ponoření se do estetické situace. Tvrdí však, že je nutné tuto „změť“⁹⁰ počítků nějak korigovat a jako nástroj pro toto korigování označuje vědomosti. Vědomosti nám, podle Carlsona, pomáhají vnímaný předmět zařadit do správné kategorie a tím pádem ho také pochopit. Z tohoto důvodu bývá Carlson řazen mezi striktní kognitivisty.

Domnívám se, že je Carlson v tomto ohledu striktní až příliš, poněvadž svojí podmínkou správného zařazení v podstatě vylučuje lidi, kteří nemají jednak adekvátní vzdělání, tj. např. biolog či ekolog, tak ty, kteří při procházce lesem zrovna nemají po ruce kapesní atlas či aplikaci v telefonu, ve které by si mohli relevantní informaci vyhledat. Carlson ve svém estetickém zakoušení nemá prostor na kreativitu a vlastní přínos. Nebezpečí, které zde, podle mého názoru hrozí je zredukování estetického prožitku na pouhou systematickou katalogizaci.

Pokud bychom aplikovali Carlsonovo uvažování na zahradu, museli bychom zahradu nahlížet jako zahradu, tedy kombinaci obou složek. Bylo by nutné mít stále na mysli, že je zahrada bipolárního charakteru a že je organicky spjatá s environmentem svého vzniku. K různému typu zahrad by bylo nutné využívat různé typy aspektací. Tj. k formálním francouzským zahradám bychom využívali jiný akt aspektace než například při estetickém

⁹⁰ Jak uvádí Carlson: „Bez takových omezení a zdůraznění by naše zakoušení přírodního prostředí bylo pouhou „směsicí tělesných vjemů“ bez jakéhokoli významu či významnosti. Bylo by jamesovskou „kvetoucí a bzučící změť“...“ Viz. CARLSON, Allen: *Oceňování a přírodní environment*, in Zahrádka, P. (ed) *Estetika na přelomu milénia*, Brno, Berriester Principal, 2010, s. 387.

oceňování feng-šuej zahrady. A je důležité dodat, že by zde stále fungovala podmínka správného zařazení přírodních objektů, byly by tedy nutné znalosti např. jednotlivých druhů květin, stromů či keřů v závislosti na typu zahrady.

Co by se stalo, kdybychom propojili Hepburnovu teorii konstitutivních rozdílů mezi uměním a přírodou se zahradou? Vezměme si Hepburnovy čtyři konstitutivní znaky:

Za prvé, v přírodě se stáváme přímou součástí prostředí. Při procházce jsme například zcela obklopeni lesem a zapojujeme do našeho vnímání všechny naše smysly. Dotýkáme se stromů, slyšíme zvuky ptáků, cítíme vůni jehličí atd. Když se nacházíme v galerii, obdivujeme umělecké dílo z dálky, můžeme se k němu přiblížit, můžeme se podívat detailněji. Dílo zde funguje jako autonomní celek a nedá se říct, že bychom byli součástí celého muzea či expozice v podobném smyslu, jako jsme součástí daného prostředí. V zahradě jsme součástí celé situace úplně stejně jako v přírodě. Pohybujeme se sice kolem přírodních objektů, které jsou upravované člověkem, nicméně tento faktor nemá vliv na komplexnost celkového vjemu a na zapojení všech našich smyslů, stejně jako je tomu v přírodě.

Za druhé, objekt, který v přírodě oceňujeme je organicky provázaný se svým okolím. Zaměřujeme-li tedy například svoji pozornost na sytě červené jablko, je třeba si uvědomit, že toto červené jablko je součástí stromu, který je součástí rozličných přírodních procesů. Jak bylo již zmíněno výše, objekt, který oceňujeme v galerii je „odtržený“. Rám či podstavec směřuje naši pozornost na autonomně vystupující umělecká díla. V zahradě, stejně jako v přírodě, nalézáme přírodní objekty, které jsou provázány se svým okolím a kromě přirozených zarámování, jako je například pohled z jeskyně ven, v zahradě nenalézáme žádné hranice, které by směřovaly naši pozornost. V některých zahradách určitý typ hranice máme, jako například zeď či živý plot. Stejně tak podobnou hranici tvoří pouhá absence lidského zásahu. Tyto hranice však nejsou nijak určující, co se týče směřování naší pozornosti.

Za třetí, estetické kvality předmětů jsou provizorní a my je můžeme nahlížet prizmatem různých celků a souvislostí, zužováním a rozšiřováním kontextu nahlížení. Pokud budeme například zaměřovat svoji pozornost na mravence, můžeme sledovat jeho pohyb a to, jak se vyhýbá překážkám. Můžeme také sledovat, jak reaguje, když potká druhého mravence, anebo se zaměřovat na to, jak se od jeho těla odráží sluneční paprsky. Pokud ale poodstoupíme, všimneme si, že je opodál mraveniště a naše pozorování rázem získá nový kontext. Uvědomíme si, že je součástí velice komplexní situace a v souvislosti s tímto uvědoměním budeme již na celou situaci

nahlížet jinak. Ve světě uměleckých děl jsou estetické kvality trvalým prvkem, pokud pomineme stopy času, které způsobují nepatrné změny jako například vyblednutí či ztmavnutí barev malby. Tyto jsou ale spíše zanedbatelným příkladem, než určujícím prvkem. Poodstoupením od malby tyto kvality zůstanou pořád stejné. V zahradě jsou estetické kvality provizorní, stejně jako je tomu v zahradě. Můžeme, stejně jako v umění, rozšiřovat a zužovat kontext podle toho, jak zrovna chceme či potřebujeme.

Nakonec za čtvrté, v umění můžeme najít autorem vložená „vodítka“, které směřují naši pozornost a působí na naši obrazotvornost. Příroda se zajímavým způsobem liší, poněvadž ačkoliv příroda nemá autora, sledováním jednotlivých objektů a jejich detailů se můžeme stejně tak dobře dobírat percepčních celků. Zahrada autora má, potažmo tedy částečného autora, a díky tomu i mohou v zahradě existovat „vodítka“. Tato „vodítka“ mohou být skryta například v úpravě živých plotů do určitých tvarů či tvorbě cest. Mohou tak být zdrojem pro hru naší obrazotvornosti. Stejně tak se ale můžeme dobírat percepčních celků, zaměřujeme-li se na druhý pól zahrady, ve kterém je lidská stopa méně viditelná, třeba na tvary listů či kamenů. Díky nim se můžeme též dobírat percepčních celků.

Z aplikace zahrady na Hepburnovu koncepci klasifikace rozdílů mezi přírodou a uměním vyplývá, že má zahrada s přírodou mnoho společného a že se minimálně ve třech případech ze čtyř shodují či překrývají.

Mara Millerová již z povahy své definice uvažuje o zahradách jako o uměleckých dílech. Postup, který volí, také koresponduje s jejím záměrem. Ve svých textech staví na konceptech, které odlišují zahradu od umění, tj. problém neměnného jádra, konečné podoby a autorství. Pomocí těchto rozdílů poukazuje na to, že se zahrady prohřešují přílišnou unikátností. Millerová zmiňuje tři konkrétní důvody, proč jsou zahrady unikátní. Je to díky tomu, že obsahují jedinečné, geneticky různorodé organismy, dále pro to, že přírodní podmínky činí z návštěvy každé zahrady rozdílnou a unikátní zkušenost a v neposlední řadě to, že jsou úzce a bytostně spjaté s místem jejich vzniku, což mimo jiné například zabraňuje možnosti zahrady padělat. Díky své unikátnosti jsou pro estetické koncepce neuchopitelné, a tak Millerová přichází s radikálním návrhem: učinit estetické koncepce flexibilnějšími, a to jejich rozšířením právě o položku zahrad.

Já osobně nemohu s Millerovou souhlasit v tom, že by zahrady měly být považovány za umělecká díla a to už jenom proto, že jsme si výše zmíněnou aplikací na Hepburnův model ukázali, že mají mnoho společného s přírodou. Domnívám se však, že Millerová zajímavým

způsobem poukazuje na strnulost hranic estetických koncepcí umění. Nejen v současné době totiž například existuje mnoho uměleckých děl⁹¹, která se pojí s uměleckým prostorem, stojí na pomezí žánrů a hranice vědomě překračují.

David Edward Cooper o zahradách uvažuje jako o přírodních místech, která jsou člověkem upravována, transformována. Uvědomuje si jedinečný charakter zahrady, a proto tvrdí, že je potřeba nalézt takovou koncepci, která by s charakterem zahrady plně souhlasila. Odmítá existující koncepcce právě proto, že jsou vůči zahradě diskriminující. Klíčová je pro Coopera samotná zkušenost se zahradou a zdůrazňuje, že je při nahlížení na zahradu klíčové mít tento fakt na mysli – tedy to, že jde o zahradu zakoušenou recipientem. Liší se tedy od Millerové ve způsobu nahlížení, ta se totiž, na rozdíl od Coopera, zaměřuje na zahrady spíše jako na artefakt a nahlíží na ně prizmatem uměleckých děl. Cooper podobně jako Millerová ukazuje na to, čím jsou zahrady specifické. Ukazuje na to ale především z toho důvodu, aby potvrdil, že je potřeba vymyslet takový přístup, který by byl zahradě „na míru“. Hovoří například o změnách v zahradě, a to hned z několika úhlů. Zahrady, dle Coopera, podléhají fyzickým změnám, tj. například, že listy stromů opadávají. Dále zahradníci sami vytvářejí v zahradě změny tím, že upravují dispozice zahrady, přidávají nové druhy atd. V neposlední řadě se proměňují fenomenální aspekty zahrady, což má za důsledek mimo jiné změny v percepci.

Cooper nejen že odmítá aplikování již existujících teorií, odmítá také i jejich různé sloučeniny. Hovoří o přístupu, který nazývá „rozkladem na činitele“ (*factorization*), který je charakteristický tím, že výsledný dojem „skládá“. Dle Coopera je ale důležité, abychom zahradu nejdříve pocítili jako celek, a tak zavádí pojem „atmosféra“. Přístup k zahradě na základě „atmosféry“ nepostupuje od jednotlivých kousků, naopak je založen na zakoušení celku a plynulému přecházení k jednotlivinám. Dle Coopera nám tento přístup adekvátně tento pomáhá uchopit podstatu zahrady.

Podle mého názoru je nutné pro zahradu vytvořit nový model, nesouhlasím tedy s Millerovou v tom, že by se zahrada měla podřadit pod pojem umění. Domnívám se, že přejímáním již existujících modelů bude nutně docházet k upozadování určitých prvků v zahradě. Jednak přírodních, tak umělých. Je potřeba nalézt řešení, které by bylo pro oba póly zahrady

⁹¹ Jako například Spiral Jetty autora Roberta Smithsona. viz. <http://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>

vyhovující. Ve svém stanovisku bych se proto přiklonila spíše ke Cooperovi, který přichází s něčím, co podle mě nejlépe odpovídá povaze zahrady. Je třeba však podotknout, že poněkud slabší místo Cooperova modelu může spočívat v tom, že jeho model založený na „atmosféře“ může být značně zdiskreditován sentimentalitou a subjektivní projekcí vzpomínek, které při takovém zakoušení „atmosféry“ zahrady mohou v naší mysli vyvstávat.

Cílem této práce bylo najít specifčnost zahrady mezi zkušeností umění a zkušeností zahrady. Ona specifčnost se nám odhalila zkoumáním motivací a východisek autorů Mary Millerové a Davida E. Coopera na pozadí rozlišení pole umění a přírody, které bylo provedeno v první části této práce.

„Narativ přírody nikdy nekončí, ale příběhy vyprávěny lidmi mají vždy začátek a konec. Mají hranice.“ Arnold Berleant, Allen Carlson Berleant Arnold, Carlson Allen

Použitá literatura:

Primární literatura

CARLSON, Allen: Oceňování a přírodní environment, in Zahrádka, P. (ed) *Estetika na přelomu milénia*, Brno, Berriester Principal, 2010, s. 47-56.

COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, 173.s.

COOPER, D. E. In Praise of Gardens. *The British Journal of Aesthetics*. 2003, Vol. 43., No. 2., s. 101-113.

HEPBURN, R. W. "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty". v: Williams, B., Montefiore, A. (eds.): *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966, s. 285-310.

HEPBURN, R.: Nature Humanised: Nature Respected, v: *Environmental Values*, 3/1998.

HEPBURN, Ronald. W. *Wonder and Oher Essays*. Edinburgh: University Press, 1984.

MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, 233 s.

MILLER, M. *Gardens as works of art: The problem of uniqueness*. *British Journal of Aesthetics*, 1986, Vol. 26, No. 3., 252-256.

Sekundární literatura:

BEARDSLEY, C. Monroe. Estetická definice umění. In: Ciporanov Denis, Kulka Tomáš (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. Estetika.

BERLEANT Arnold, CARLSON Allen, *The aesthetics of natural environments*. Peterborough, ON: Broadview Press, 2004, s. 290.

BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 10 -29.

BRADY, E.: *Aesthetics of the Natural Enviroment*, University of Alabama Press, 2003, 287 s.

ČAPEK, Karel. *Zahradníkův rok*. Praha: Studio trnka, 2009, 108 s.

HOSTINSKÝ, O. O klasifikaci umění, *Studie a kritiky*. Praha ČS spisovatel 1974, s. 123 – 141.

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975,

STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK. *Krása- Krajina-Příroda IV: Zahrada - Přirozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, s. 139.

Elektronicky dostupné zdroje:

URL: <http://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>