

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zahrada jako estetický objekt (a umělecké dílo?)

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

Autor práce: Eliška Špaková

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2013

Prohlašuji, že svoji bakalářskou - diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské - diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice dne 26. července 2013

.....  
Eliška Špaková

Mé díky na tomto místě patří všem, kteří mi pomáhali a podporovali vznik této práce. Velice děkuji panu Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph. D. za vstřícné jednání, vedení a velice užitečné rady. Také děkuji své rodině, především otci Prof. Ing. Josefu Špakovi, DrSc. za podporu během studia a svému synovi Petrovi za velkou trpělivost.

**Anotace:****Zahrada jako estetický objekt (a umělecké dílo?)**

Tato práce se bude věnovat problematice vnímání okrasných zahrad tak, jak je pojednána v díle současného filozofa Davida E. Coopera a filozofky Mary Millerové. Představí otázku zahrady jako specifického estetického objektu, jenž je odlišný od přírodního estetického objektu na jedné straně, i od uměleckého díla na straně druhé. Práce si rovněž položí otázku, z jakých důvodů nejsou již zahrady kladeny do oblasti umění, popř. zda a za jakých podmínek lze v současnosti o zahradách jako uměleckých dílech uvažovat. V závěrečné kapitole autorka práce na základě předchozích částí předloží svou úvahu o vzniku českých zahrad v japonském stylu. Tato část pracuje s charakteristikami japonských zahrad a porovnává je s evropským pojetím zahrady.

## **Summary:**

### **Garden as an aesthetic object (and an artwork)?**

This thesis addresses the issue of perception of ornamental gardens as it is discussed in works of contemporary philosophers David E. Cooper and Mara Miller. It will present the question of the garden as a specific aesthetic object, which is different from a natural aesthetic object on one side and an artwork on the other side. The thesis will also ask a question about the reasons why gardens are not considered to be in the area of art, or if and under what conditions it is currently possible to cogitate of gardens as artworks. In the final chapter, based on the previous chapters, the author will present her ideas about the origin of Czech gardens in a Japanese style. This final part deals with characteristics of Japanese gardens and compares them with the European concept of a garden.

<b>ÚVOD .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Zahrada jako umělecké dílo.....</b>	<b>3</b>
1.1. Pojem zahrada – definice.....	4
1.2. Vývoj vnímání zahrad jako uměleckých děl.....	7
1.3. Problém unikátnosti.....	8
<b>2. Zahrada jako příroda.....</b>	<b>12</b>
2.1. Cooperova teorie.....	12
2.2. Kreativní zkušenost zahrady.....	15
2.3. Modely estetického oceňování přírody a umění podle R. W. Hepburna v kontextu zahrady.....	16
2.4. Malcolm Budd – estetické oceňování přírody jako přírody ve vztahu k zahradě.....	20
<b>3. Zahrada jako estetický objekt.....</b>	<b>24</b>
3.1. Vznik estetického uměleckého objektu podle Pepperovy teorie.....	24
3.2. Posuzování různých druhů umění a zahrady vzhledem k estetickému objektu v Pepperově teorii.....	25
3.3. Efekt konvergence.....	28
3.4. Estetický objekt – artefakt – umělecké dílo.....	29
3.5. Zahrada jako specifický estetický objekt.....	30
<b>4. Zahrady v japonském stylu.....</b>	<b>33</b>
4.1. Oceňování japonských zahrad podle Allena Carlsona.....	33
4.2. Přírodní estetično v Japonsku.....	36
4.3. Japonské zahrady.....	38
4.4. Pronikání japonské kultury do Čech a vliv východní filozofie na tvorbu zahrad a estetické uvažování.....	38
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>40</b>
Použitá literatura .....	42

## ÚVOD

Tato práce vznikla především z otázky, zda je možné posuzovat zahrady jako umělecká díla? A co stojí za vznikem českých zahrad v japonském stylu? Aby bylo možné odpovědět na tyto dvě otázky, je nutné nejprve prozkoumat specifickou povahu zahrad a jejich vztahu 1) k umění a 2) k přírodě.

V prvních dvou částech půjde tedy především o seznámení se s kontextem zahrady z hlediska západní filozofie v díle Mary Millerové a Davida E. Coopera. V poslední části práce bude toto hledisko porovnáno s nástinem filozofie a estetiky Japonska, aby mohlo být objasněno, proč vznikly české zahrady v japonském stylu a čím jsou pro "člověka ze západu" významné a jak k nim lze přistupovat.

Práce se bude zabývat vhodnými definicemi termínu zahrada. Půjde především o zahrady okrasné, protože v jejich případě je zřejmé, že jsou záměrně vytvořené člověkem pro estetické vnímání, stejně jako umělecká díla. Díky této podobnosti vznikají diskuze o tom, nakolik mohou být zahrady s uměním ztotožňované. Jak již bylo uvedeno, budeme se pohybovat v rámci teorií filozofů Millerové a Coopera a esejí navazujících či rozvíjejících jejich myšlenky.

Po definování toho co považujeme za zahradu, bude text směřován k tomu, co odlišuje zahradu od umění a proč ji nelze považovat za přírodu. Bude se zabývat teorií Millerové o přílišné unikátnosti zahrad, podle které je užití stávajících uměleckých teorií pro zahrady nevhodné. Poté bude užito Cooperovy teorie, na níž lze ukázat, jak lze zahradu správně hodnotit. Podle Cooperova názoru nelze snižovat estetickou hodnotu zahrady jejím zahrnutím do světa umění nebo přírody, či je pouze kombinovat.

Třetí kapitola bude věnována podpoření Cooperovy teorie o chápání zahrady jako estetického prožitku. Bude vysvětleno, proč Cooper ve zkoumání zahrad přesouvá pozornost z estetického objektu na estetický prožitek, mimo jiné tím, že objasním vznik a konstrukci estetického uměleckého objektu pomocí teorie S. C. Peppera a to v rámci různých umění. Poté porovnáám Pepperovu estetickou teorii o umění se specifickým jevem zahrad. Následně prozkoumám vztah artefaktu, uměleckého díla a přírodního objektu pomocí práce Vlastimila Zusky a následně toto uvedu do souvislosti se specifickým estetickým objektem u zahrad a vysvětlím, proč je zahrada jako umělecký objekt odlišná od uměleckého estetického objektu.

V poslední kapitole, ve spojení s textem Allena Carlsona, který se zabývá oceňováním japonských zahrad, vyjde najevo, proč jsou japonské zahrady tak zvláštní z hlediska estetického oceňování. Také bude pomocí textu Karla Stibrala "Estetický

postoj k přírodě v umění a kultuře Dálného východu", nastíněn rozdíl vztahování se člověka k přírodě v Japonsku. Tento text poslouží pro získání alespoň základního přehledu o japonské kultuře, pro jejíž důkladné pochopení často nestačí ani celý život. Důležité bude to, že ukáže odlišnosti v estetických principech, pojmu krásy a náboženství, které je zde úzce spjato s filozofií nejen v rámci zahrady. Následně si objasníme základní principy tvorby japonských zahrad a jejich kořeny ve filozofii a náboženství. To vše bude v závěru tvořit podklad pro objasnění důvodu vzniku českých zahrad v japonském stylu. Také bychom pomocí tohoto exkurzu měli být o něco blíže ke schopnosti odlišit pouhé zahradní aranžmá inspirované Japonskem od skutečně kvalitního japonského zahradnického umění.



## 1. ZAHRADA JAKO UMĚLECKÉ DÍLO

Může se zdát, že řešení otázky zahrad jako uměleckých děl je snadné. Podobnost zahrady s uměleckým dílem je sice zjevná, jde ale o pouhou analogickou povahu v rámci oceňování a prožitků.<sup>1</sup> Nejprve si tedy můžeme položit otázky: Co je na zahradách tak zajímavé? Proč máme tendence je spojovat s uměním? Právě tyto otázky formulují v úvodu své práce jak Mara Millerová<sup>2</sup> tak David E. Cooper.<sup>3</sup> Každý ale k této problematice přistupuje jinak, což pramení nejspíše i z toho, že Cooperova studie je pozdější a je částečně prací Millerové ovlivněna.

Budu tedy nejprve zkoumat vztah zahrad a umění tak, že uvedu významné teze a otázky Millerové a budu se ptát: Co jsou zahrady? Proč mohou být filozoficky zajímavé? Jaké prvky mají s uměním společné a v čem jsou naopak jedinečné? Mohou být zahrady uměleckými díly? Pokud ano, za jakých podmínek? Na tyto úvahy poté navážu Cooperovu teorii o zahradách.

U vztahu filozofie a zahrad si Millerová stejně jako Cooper všímá, že o zahradách není napsáno mnoho a v podstatě neexistuje oblast filozofického zkoumání o zahradách, analogická například s filozofií myšlení či s filozofií umění. Trefně poukazuje na to, že podobnost zahrad s uměním je zjevná. Všimá si, že z povahy zahrad vyplývají v současné filozofii otázky ohledně podstaty zahrad (Co je zahrada?), otázky po původu zahrad (Je zahrada komplexní fyzický objekt?), či normativní (Co dělá zahradu úspěšnou, nebo velkolepou?). V těchto otázkách stačí nahradit pojem "zahrada" pojmem "umění" a ukáže se zjevná podobnost s filozofickým zkoumáním umění.<sup>4</sup> Cooper toto uvádí, jako jeden z možných důvodů, proč jsou dnes zahrady filozofií víceméně opomíjeny. Poukazuje zároveň na malý zájem o zahrady ve filozofii a také na velký vzrůst zájmu o zahrady v moderním životě. Podle Coopera, to co je u zahrad populární je v podstatě lidového charakteru a je jasné, že se filozofie nebude zabývat vším, co se v současné době stává módním. Uvažuje o tom v kontextu popularity zahradnictví ve Velké Británii, kde mají pro tuto tematiku i speciální televizní kanály.

---

<sup>1</sup> Zahrady mohou být různého druhu, od okrasných zahrad až po záhony se zeleninou. Všechny zahrady různých typů však mají společnou schopnost (stejně jako umělecké dílo) vyvolávat v divákovi estetický prožitek, který přesahuje každou praktickou využitelnost zahrady.

<sup>2</sup> MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993.

<sup>3</sup> COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006.

<sup>4</sup> Srov. COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 1.

Přes to všechno pokud filozofie ignoruje zahrady, ignoruje tak i aktivity a zkušenosti, které mají pro lidstvo velkou váhu.<sup>5</sup>

Cooper se tedy zahradami zabývá jinak než Millerová. Zkoumá význam zahrad pro lidi a ne to, co zahrady vypovídají o člověku. Odsouvá tedy otázku umění, ve smyslu nějakého autorského konceptu, do pozadí a svou pozornost soustřeďuje na zahradu jako na tvůrčí činnost, která má v životě člověka své významné místo. Pro oba autory společné a významné pro tuto práci je, že se snaží navrhnout definici toho, co vlastně zahrada ve své podstatě je, o jaký typ objektu se vlastně jedná.

### 1.1. Pojem zahrada – definice.

Nejprve budu vycházet z průzkumu výkladových slovníků a obecného povědomí, který ve své knize *Zahrady jako umění* provedla Mara Millerová.<sup>6</sup> Millerová navrhuje širokou pracovní definici: „Zahrada je účelné aranžmá přírodních objektů (jako je písek, voda, rostliny, kameny, aj.) vystavených obloze nebo otevřenému prostoru, ve kterém její forma není plně tvořena čistě praktickými úvahami, jako je pohodlnost.“<sup>7</sup> Upřesňuje, že pohodlností myslí to, jak zvažujeme formu zahrady, tedy to, jak bude zahrada vypadat. Píše: „vidíme hrášek vzadu a jahody vpředu, protože tak se sbírají snadněji“<sup>8</sup>.

Následně doplňuje definici o tři význačné rysy:

1. „Zahrada musí zahrnovat alespoň nějaké přírodní objekty, jinak jde o zahradu v metaforickém smyslu.“<sup>9</sup>
2. Zahrada musí být „otevřena k obloze nebo do otevřeného prostoru. Uzavřené zahrady musí vytvořit novou kategorii – například skleníky nebo oranžerie (*greenhouses, orangeries*).“<sup>10</sup> V případě uzavřené zahrady tedy mluvíme pouze o imitaci zahrady.
3. V zahradě jde o překročení formy (*excess of form*). To je podle Millerové z filozofického hlediska velice zajímavé a vyžaduje to prostudování. Jde totiž o překročení formy ve smyslu, v jakém musí překročit formu umělecké dílo, aby ozvláštnilo či aktualizovalo realitu a stalo se uměleckým dílem. Millerová uvádí příklady mnoha zahrad - z 18. století anglické zahrady v Blenheimu, Stowe, a

---

<sup>5</sup> Srov. tamtéž, s. 2.

<sup>6</sup> MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 15.

Stourheadu, ze 17. století francouzské Chantilly, Vaux-le-Vicomte, a Versailleské zahrady, z Japonska císařskou zahradu s vilou Katsura a Zenovou kamennou zahradu Rjóan-dži, také americké zahrady v Longwoodu z 19. století, z 20. století Dumbarton Oaks, či zahrady v PepsiCo. Všimá si, že i když se tyto zahrady velice liší v účelech a v účincích, shodují se v tom, že se staly slavnými díky porušení předem dané formy a tradice v zahradním umění, což se podobá tomu, co činí jiná velká umělecká díla.<sup>11</sup> Toto je tedy v práci Millerové významná teze o podobnosti zahrady a umění, která je prokazatelná a zahrady by se podle ní mohly řadit do sféry uměleckých děl.

Dále Millerová dělí zahrady na *přepychové* (*great*), kde jde o cenu, velkolepost, prokázání zámožnosti objednavatelů či důležitost staveb, se kterými je zahrada spjata a *skromné* (*humble*). Jejich extrémem může být rostlina v květináči někde na balkóně.<sup>12</sup>

Dále zahrady ještě dělí na *formální* a *neformální*. *Formální* jsou zahrady, které vznikají na základě symetrických, neintuitivních a matematických principů, mají hlavní myšlenku a zakládají se na plánu (například zahrady u paláce ve Versailles mají centrální osu, která vybíhá z královské ložnice), překonávají a popírají čas a dodržují přesná pravidla. Dodržováním striktních pravidel a neustálou údržbou dosahují formální zahrady časové stálosti a na rozdíl od neformálního typu mají díky této disciplinovanosti pouze předem daný způsob poznání a náhledu diváka. *Neformální* zahrady „jsou navrženy intuitivně v souladu s poetickými a malebnými zásadami, nebo napodobují přírodní krajinu. "Country gardens", krajiny a malebné zahrady, společně s "anglo-čínskými" zahradami a japonskými procházkovými a čajovými zahradami, patří do této kategorie také“.<sup>13</sup> Neformální zahrady jsou esenciálně časové, s prostorovým náčrtem a libují si, na rozdíl od formálního typu, v přiznané časovosti a pomíjivosti.

Anomálií jsou pak podle Millerové japonské "*Zen zahrady*". *Zen* zahrada je obecný název pro typ japonské zahrady, která vznikla pod jedinečnou sférou vlivu filozofického učení zen pronikajícího do Japonska v druhé vlně čínského vlivu, tedy v období *Kamakura* (1185 – 1333 n. l.) a *Muromači* (1333 – 1568 n. l.). Jde o maloplošnou suchou zahradu, často z kamene a šterku, která přiléhá a je ohraničena budovami.<sup>14</sup> *Zen* zahrady, jak uvádí Millerová, nejsou zcela formální ani neformální, jsou kombinací obou. Neformální složku tvoří napodobování přírodní krajiny, ale formálnost je zjevná v preciznosti provedení. *Zen* zahrady nejsou konstruovány

---

<sup>11</sup> Srov. MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 15-16.

<sup>12</sup> Srov. tamtéž, s. 21-22.

<sup>13</sup> MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 22-24.

<sup>14</sup> Srov. HRDLIČKA, Z., HRDLIČKOVÁ, V. *Umění japonských zahrad*. Praha: Argo, 1996, s. 37-41.

k procházení nebo vstupování do jejich prostoru, ale k nazírání zvenku. Mají funkci jako malba (na jejich vznik měli vliv malby krajin z Čínské dynastie Sung a Jüan)<sup>15</sup> a mají nabádat svojí jednoduchostí k meditaci o nekonečnosti přírody. Stejně jako u formálních zahrad je zde pozorovatel nad úrovní terénu. Zen zahrada (nebo také strohá zahrada, či kameny v písku) je bezčasová<sup>16</sup> a velice abstraktní. Její zkoumání odhaluje pod vzhledem krajiny skryté matematické principy.<sup>17</sup>

Z úvah Millerové o tom, co je zahrada, vyplývá tedy to, že se k zahradě snaží přistupovat jako k uměleckému dílu. To potvrzuje i poslední bod její definice, kde vyzdvihuje moment, kdy se zahrada stejně jako významná umělecká díla překročením stylově dané formy a porušením tak určené normy pro zahrady, stávají slavnými a hodnotnými. Všechna rozlišení na skromné a přepychové, formální a neformální jsou typová rozlišení, která se dají vysledovat také v umělecké sféře (můžeme najít podobnosti, vztáhneme-li je na dějiny umění). Cooper vytváří podobnou definici, avšak vede jí jiným směrem.

Ve své práci o filozofii zahrad Cooper definuje zahrady, přinejmenším ty typické jako: “Přírodní místa, která byla přeměněna lidskou tvůrčí činností a obsahující takové přírodní složky, jako jsou květiny, které byly vybrány, umístěny a uspořádány, alespoň částečně, v souladu s estetickými úvahami.”<sup>18</sup>

Je dobré si všimnout, že Cooper zahradu definoval nikoliv jako aranžmá – což je úmyslná, záměrná upravenost plynoucí z lidské tvorby, u které by se dal předpokládat nějaký hotový finální výsledek, ale označil ji přírodním místem, přeměněným tvůrčí činností. Cooper výrazně vyzdvihuje vliv celkové situace zahrady na člověka a moment, kdy člověk přetváří přírodní složky v souladu s estetickými úvahami. V tomto místě je krásně vidět, že u něj se pozornost už z povahy definice stáčí k lidské tvůrčí činnosti. Na rozdíl od Millerové, u které lze říci, že se zabývá výsledným dílem-zahradou, tedy tím jak vypadá, kde je, co má zahrnovat a jak se na něj máme dívat.

Další a významný moment u Coopera, který se zabývá přínosem a významem zahrad pro člověka je ten, že sice užívá podobných rozlišení druhů zahrad, která byla uvedena výše, ale k zahradám již nepřistupuje jako k umění. Nesnaží se, jako Millerová, teorii umění o položku zahrad rozšířit. Podle jeho názoru by tím hodnota zahrad utrpěla.

---

<sup>15</sup> Srov. tamtéž, s. 37-41.

<sup>16</sup> Zahrada se jeví bezčasově pouze vzhledem k lidskému chápání času. Vzhledem k pomíjivosti věci tvořených člověkem, ale disponuje jistou dočasností.

<sup>17</sup> Srov. MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 24.

<sup>18</sup> COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 21.

Jak uvádí, zahrady nelze vnímat ani jako umění ani jako přírodu nebo kombinaci obou.<sup>19</sup> V podstatě zavrhuje způsob uvažování o zahradě jako o estetickém objektu. Ten považuje za nedostatečný způsob, jak uchopit celou podstatu zahrady. Nalézá řešení, které vyplynulo z jeho vlastní zkušenosti se zahradou. Hledá hlouběji než Millerová a kromě definování a srovnávání různých druhů zahrad s uměním a přírodou, zkoumá vznik estetického ocenění zahrady. Nalézá jej v samotné praktické činnosti, která je součástí zahradnické tvorby a údržby, a kterou si lidé, kterých se táže, co jim zahrady přináší, příliš neuvědomují. Jak uvádí Cooper, tyto lidé hodnotu zahrady vidí spíše jen v praktickém užitku, i když si patrně práci v zahradě užívají a baví je. Hodnotu spatřují většinou jen materiálně a prakticky (mají hodně zeleniny, pěkné květiny, zdravé tělo), estetickou stránku věci opomíjejí. Podle Coopera je skutečná hodnota zahrady v samotném zakoušení a atmosféře zahrady.<sup>20</sup> Ke konci se, stejně jako Millerová, dostane k specifickému jevu japonských zenových zahrad, který prozkoumá v závěrečných kapitolách vzhledem k významu zahrady jako "zjevení" (*epiphany*).<sup>21</sup>

Millerová i Cooper se oba zabývají především současnou situací. Je ale vhodné seznámit se i s tím, jak došlo k tomu, že jsou zahrady dnes tolik opomíjeny a proč je vhodné je vlastně zkoumat. Bylo tomu tak vždy?

## 1.2. Vývoj vnímání zahrad jako uměleckých děl.

Jak uvádí Millerová v úvodu své práce: „v 18. století byly zahrady považovány za důležitý druh uměleckých děl, srovnatelný s významem poezie a malířství. Dnes nicméně tento význam klesl k bodu, kde o současných zahradách jako o uměleckých dílech téměř nikdo nesmýšlí.“<sup>22</sup> Nejpatrnější je to pak podle Millerové ve filozofii, jelikož v 18. století o zahradách psali filozofové ve spojení s politikou a etikou velmi často, kdežto v současnosti jsou filozofickými osobnostmi hodně opomíjené.

Millerová čerpá z práce Stephanie Rossové,<sup>23</sup> z ní vyplývá, že za umělecká díla se považovaly zahrady jako Versailles – typ formální zahrady francouzského typu (dekorativní charakter a velká propracovanost jednotlivých zahradních prvků –

---

<sup>19</sup> Srovnej tamtéž, s. 1-53.

<sup>20</sup> Srovnej tamtéž, s. 62-95.

<sup>21</sup> Srovnej tamtéž, s. 108-151.

<sup>22</sup> MILLER, M. "Gardens as works of art: The problem of uniqueness". *British Journal of Aesthetics*, 1986, Vol. 26, No. 3, s. 252.

<sup>23</sup> ROSS, S. "Ut Hortus Poesis – Gardening and Her Sister Arts in Eighteenth-Century England". *British Journal of Aesthetics*, 1985, Vol. 25, No. 1, s. 17-32.

květinové ornamenty aj.), k jejímuž vytvoření bylo třeba dokonale ovládat řemesla zahradnictví a architektury, nebo Hampton Court – zahrada neformálního anglického typu, která se snaží napodobit volnou, divokou přírodu. Ale podle dnes převládajícího názoru, mají zahrady nejbližší k sochařství a architektuře. Odvodit to můžeme i ze skutečnosti, že za autora považujeme zahradního architekta.<sup>24</sup>

Proč tedy nastal pokles zájmu o zahrady? Rossova zastává ve svém článku stanovisko, že opomíjení zahrad má původ v tom, že je obtížné udržovat zahrady v původní podobě a jen pár jedinců si to může dnes dovolit. Také vlastně neexistuje umělecký způsob jak zachovat nebo zaznamenat to jak se jeví.<sup>25</sup> Například umění, jako malba či básnictví, může o zahradě vytvářet díla, ale nikdy nedokáže postihnout každý prvek a všechny okamžiky, které zahrada nabízí.

Millerová tvrdí, že problém, proč jsou dnes zahrady opomíjeny, spočívá již v samotné podstatě zahrad a v podstatě současných teorií o umění.<sup>26</sup> Podle jejího stanoviska zahrady splňují kritéria mnoha současných teorií umění, například jsou esteticky uspokojující a jsou tak i navrhované a jsou i produktem lidského úsilí.<sup>27</sup> Proč jsou tedy podle jejího názoru ignorovány jako umělecký druh? Millerová vidí problém v přílišné unikátnosti (jedinečnosti) zahrad oproti dnešnímu konceptu umění.

### 1.3. Problém unikátnosti.

Obsah současných debat o umění, do kterých je problematické zařadit zahrady, Millerová označuje jako „soubor sdílených *preferencí*: díla, která se shodují s těmito preferencemi, pomáhají vymezit paradigma umění; díla, která se s nimi neshodují, jsou do jisté míry problematická a jejich rozdílnost musí být vysvětlena či ospravedlněna.“<sup>28</sup> A je jasné, že zahrady se současnému souboru sdílených preferencí vymykají.

Za jednu z preferencí, podle které určíme, zda jde o umělecké dílo, označuje Millerová právě unikátnost. Jak uvádí, vždy existovaly předsudky ve prospěch jedinečných umění, což jsou umění vizuální (výtvarná) – malba, kresba, sochařství,

<sup>24</sup> Srov. STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK *Krásy - Krajina-Příroda IV: Zahrada - Přírozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, s. 106.

<sup>25</sup> Srov. ROSS, S. "Ut Hortus Poesis – Gardening and Her Sister Arts in Eighteenth-Century England". *British Journal of Aesthetics*, 1985, Vol. 25, No. 1, s. 30.

<sup>26</sup> Srov. MILLER, M. "Gardens as works of art: The problem of uniqueness". *British Journal of Aesthetics*, 1986, Vol. 26, No. 3, s. 252.

<sup>27</sup> Srov. tamtéž, s. 252.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 252.

architektura.<sup>29</sup> S výjimkou architektury, je Nelson Goodman v knize *Jazyky umění*, v kapitole o umění a autenticitě, nazývá "autografická" (*autographic*) umění<sup>30</sup>. Jsou to umění, pro která je rozdíl mezi originálem a padělkem<sup>31</sup> významný. Tato umění podle Millerové sloužila jako paradigma, protože západní teorie a kritika měla tendenci upřednostňovat umění, u kterých mohla být jediná privilegovaná verze snadno identifikována a vymezení takového konkrétního díla bráno za samozřejmé.<sup>32</sup> Vzhledem k tomu, že se dnes umění tak trochu vzdaluje od paradigmatu "autografických" umění (díky masové duplikaci děl), tak jako "alografická" (*allographic*) umění jakými jsou hudba, tanec a poezie a podle Goodmana i architektura<sup>33</sup>, bylo to vnímáno jako nastolený problém, který by měla vyřešit filozofie umění. Podle Millerové se replikace umění, masová reprodukce a padělání uměleckých děl, či napodobování díla jednoho umělce druhým, stalo pro filozofii problémem, protože bereme unikátnost uměleckých děl tak vážně.<sup>34</sup>

Je důležité uvést, co Millerová míní termínem "unikátní", není to totiž zdaleka tak prostý termín. V první řadě existují nejméně dvě odlišná využití tohoto výrazu, a to když je zamýšlen buď jako časoprostorové umístění objektu anebo když tak zamýšlen není. Například „když mluvíme o unikátních sněhových vločkách, míníme tím, pokud jde o rysy, nezávislost na jejich poloze v prostoru a čase – jinak řečeno unikátnost sněhových vloček není vůbec věcí úžasu.“<sup>35</sup> Víme totiž, že každá sněhová vločka je jiná a unikátní. Když jsou ale díla stejná, tak například každá jednotlivá kopie z vydání 25 reprodukcí Picassa je unikátní, pouze když je očíslována – „tak tomu je, pokud je poloha v prostoru a čase brána v úvahu; jinak řečeno rozdíl jsou nerozpoznatelné.“<sup>36</sup> Jako druhý význam, uvádí Millerová, se "unikátní" obvykle týká kvalit objektu (smyslových a někdy významových). Jestli půjde o všechny, nebo jen některé kvality

<sup>29</sup> Srov. tamtéž, s. 252.

<sup>30</sup> Srov. GOODMAN, N. *Jazyky umění, nástin teorie symbolů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 97-99.

<sup>31</sup> Padělek uměleckého díla je podle Goodmana „předmět, jenž si neoprávněně přisvojuje historii vzniku vlastní originálu díla (ať již existujícímu či nikoli).“ Tamtéž, s. 105.

<sup>32</sup> Srov. MILLER, M. "Gardens as works of art: The problem of uniqueness". *British Journal of Aesthetics*, 1986, Vol. 26, No. 3, s. 253.

<sup>33</sup> Podle Goodmanovy teorie, v alografických uměních může být mnoho aspektů díla autorem nespecifikováno a je úkolem pro umělce a interprety. Je to například hudba a divadlo, ale i architektura. Jsou v podstatě nepadělatelné, protože jde o umění zakládající se na notaci – autor vytvoří předlohu, podle které je pak dílo následně vytvořeno a nezáleží na počtu opakování. Duplikována může být jen situace, ve které je dílo prováděno. Jak uvádí Goodman „umění se jeví alografickým do té míry, do jaké je přístupné notaci.“ GOODMAN, N. *Jazyky umění, nástin teorie symbolů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 114-115.

<sup>34</sup> Srov. MILLER, M. "Gardens as works of art: The problem of uniqueness". *British Journal of Aesthetics*, 1986, Vol. 26, No. 3, s. 253.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 253.

záleží na okolnostech. „Například sama možnost uměleckého restaurování a sbírek závisí na naší důvěře v tento rozdíl; nevyhodíme Rembrandta, protože v průběhu času ztmavnul. Nakonec, co je unikátní, je, alespoň v případě umění, v průběhu času stálé.“<sup>37</sup> Umělecká díla jsou tedy unikátní, ale v průběhu času stálá, což se o zahradách tvrdit nedá. Zahrady jsou unikátní v tom, že se neustále mění.

Jedinečnost neboli unikátnost zahrad, podle Millerové, spočívá na rozdíl od unikátnosti umění v tom, že zahrady nemohou být padělány nebo masově duplikovány, podobně jak je tomu u uměleckých děl. Neexistuje nepůvodní zahrada. Je jedinečná, pouze jako fyzický objekt, nesplňuje tak stejnou jedinečnost jako umělecká díla.

Millerová uvádí tři důvody proč tomu tak je. Za prvé, zahrady jsou tvořeny jedinečnými organismy, mající jedinečnou genovou výbavu. Za druhé, jedinečné podmínky zahrady činí z každé návštěvy jedinečnou událost. Za třetí, každá zahrada se nachází na specifickém místě v jedinečném prostředí, se kterým je ve vztahu bez ohledu na autora.<sup>38</sup>

Zahrady v sobě nesou až příliš unikátnosti, než aby mohly vyhovovat současným sdíleným minimálním požadavkům na umělecká díla.<sup>39</sup> Zahradu tedy, podle Millerové, nemohu uznat vzhledem k současným teoriím jako umělecké dílo, jelikož nikdy nemá finální formu. Také neměnné jádro, které je klíčové pro identitu díla (notace v Goodmanově smyslu) u zahrad, podle Millerové, neexistuje.<sup>40</sup>

Jak jsem vysvětlila na *problému unikátnosti*, u zahrad nelze nalézt nějaké minimální jádro a podle teorie Millerové bychom tedy pravděpodobně při hodnocení zahrad hodnotili pokaždé něco jiného. Protože jediné co je společné zahradě v rámci času a bylo by tudíž objektivní hodnotit, je u zahrad jejich umístění, to ale pro hodnocení zahrad jako uměleckých děl není platné.

Podle Millerové, kromě rozdílného původu zahrad a umění v rámci jedinečnosti, existuje další odlišnost zahrad a uměleckých děl – jde o otázku autorství. Pokud autora chápeme jako někoho, kdo je plně zodpovědný za potenciál díla zprostředkovat náš prožitek, tak v rámci zahrady nemůžeme za autora považovat jenom člověka, protože zahradu vždy dotváří příroda. U zahrady nikdy nemůžeme připsat plnou zodpovědnost za formu člověku a to v žádném okamžiku. Samozřejmě můžeme, podle Millerové,

---

<sup>37</sup> Tamtéž.

<sup>38</sup> Srov. tamtéž, s. 254-255.

<sup>39</sup> Srov. tamtéž, s. 255.

<sup>40</sup> Srov. MILLER, M. "Gardens as works of art: The problem of uniqueness". *British Journal of Aesthetics*, 1986, Vol. 26, No. 3, s. 255-256.



namítnout, že moderní umění aspekt plné odpovědnosti umělce na finálním díle zpochybnilo. Například v Pollockově<sup>41</sup> díle, kdy autor iniciuje pouze formální rysy svého díla, či ještě méně podobně jako u Duchampa<sup>42</sup>, který zvolí či akceptuje určité, již dříve existující rysy objektů, jak je tomu u jeho fontány. Ale ani toto, jak si Millerová všímá, není ani přiblížením k tomu, co se v zahradě děje. Vždyť to „co vidíme v zahradách – ony de facto estetické efekty – bývají aktivně potlačovány zahradníkem..., protože k nim dochází v jeho návrhu proti jeho vůli.“<sup>43</sup> Estetickými efekty v nežádoucím smyslu může být zajímavě zaplevelený záhon, zajímavě přerostlé stromy a keře, ale i vrůstání rostlin do nevymezených ploch, či vodou vymílaná místa, která se vymykají návrhu zahrady. Tedy, i kdybychom zvažovali zahrady v rámci současného umění, budou jen součástí konceptu díla, které se na půdě zahrady děje a nemohou být považovány za dílo samotné.

Shrnutí rozdílu mezi uměním a zahradami je následující: 1) Zahrada nemá nikdy definitivní podobu. 2) V žádné chvíli existence zahrady nemůžeme člověku přiznat celé autorství. 3) Jediný způsob jak rozlišit identitu zahrad je jejich umístění v čase a prostoru – tento aspekt je ale pro umělecké dílo vedlejší a považuje se za nahodilý.

Z úvah Millerové vyplývá, že zahrady mají důležité složky, které mají i umělecká díla (jako nutné překročení formy pro zaujetí diváka), i to, že mají další, které umění nemá (přílišnou unikátnost, nezáměrné vlivy v přírodě a jen částečné autorství člověka). Dochází k názoru, že dnes zahrady nejsou přijímány za umělecká díla, z důvodu nevhodných estetických teorií o umění. Podle Millerové by řešením bylo sféru umění o položku zahrad rozšířit. Cooper ve své teorii ale s tímto názorem nesouhlasí, jak uvidíme následně.

---

<sup>41</sup> P. J. Pollock (1912-56) byl slavný americký malíř. Vynalezl takzvanou techniku "kapání", při které tvořil obraz tak že různými způsoby nechal na plátno barvu ze štětce stékat. Fyzicky se štětcem obrazu nedotýkal, takže jako by nemaloval. To znamená, že je zodpovědný pouze za formální rysy díla.

<sup>42</sup> M. Duchamp (1887-1968) byl jedním z nejvýraznějších francouzských poválečných avantgardních umělců a hlasatelem "anti-umění". Zcela přetvořil tradiční pojetí umění svými "ready-made" objekty. Jednalo se o vystavení libovolného hotového předmětu, přičemž uměleckou ideu měl představovat samotný výběr a ne proces vytváření díla. Svými pracemi a názory Duchamp provokoval bezpočet svých současníků, zapsal se však nesmazatelně do kapitol dějin umění a se svým pohledem na tvorbu ovlivnil celou řadu umělců, uměleckých směrů a skupin. (Glenn, M. "Marcel Duchamp". *Artmuseum*, www.artmuseum.cz, 2008.)

<sup>43</sup> MILLER, M. "Gardens as works of art: The problem of uniqueness". *British Journal of Aesthetics*, 1986, Vol. 26, No. 3, s. 255.

## 2. ZAHRADA JAKO PŘÍRODA

Cooper pracuje s otázkou oceňování zahrad odlišně než Millerová. Pomocí jeho teorie vysvětlím, proč není vhodné hodnotit zahradu a uvažovat o ní jako o uměleckém díle, jako o přírodě, nebo jako o kombinaci obou těchto přístupů. Následně správnost jeho úvah podpořím studii Ronald W. Hepburna a Malcolma Budda o estetickém oceňování přírody.

### 2.1. Cooperova teorie.

Ve svých textech "Filozofie zahrad"<sup>44</sup> a "Oceňování zahrad"<sup>45</sup> se Cooper zabývá základní otázkou: „Proč právě zahrady?“ Tedy čím jsou pro člověka zahrady tak významné? Proč je navzdory současné popularizaci zahradničení odsouvána filozofická otázka zahrad? Cooper hledá hlubší důvod zvláštního působení zahrad a snaží se o nalezení zvláštního typu zkušenosti, charakteristického právě pro zahrady. Vychází přitom z vlastní zkušenosti se zahradou a s péčí o ni.

Podle Coopera, k pravé estetické hodnotě zahrady se nemůžeme dostat pouhým součtem nebo kombinací vztahů k zahradě jako k umění a přírodě. Cooper tento přístup odmítá a ve své knize jej nazval „rozkladem na činitele“ (*factorizing*).<sup>46</sup> Jeho argument je, že posuzování zahrady jako celku nemůže být složeninou několika přístupů. Lépe bude při posuzování zahrady vycházet z jejího celku a poté zkoumat jeho části. V Cooperově zkoumání vyvstává v tomto kontextu důležitý pojem *atmosféra*.<sup>47</sup>

Vychází ze své zkušenosti, kdy na něj určité místo – jeho vlastní zahrada – působí určitým dojmem, je nabitá určitou "náladou". Říká, že ať už na něj místo působí „strašidelně, pozitivně, klidně, hrozivě, či jinak, bude to stále atmosféra – i když možná chabá a ničím zvláštní – která mě nejprve osloví“.<sup>48</sup> Atmosféra je podle Coopera tou sjednocující kvalitou, která by nám při posuzování výše zmíněnou redukcí nebo kombinací postojů unikla. Z toho vyplývá, že zahrada nezahrnuje pouze fyzické entity.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, 173 s.

<sup>45</sup> COOPER, D. E. In Praise of Gardens. *The British Journal of Aesthetics*. 2003, Vol. 43, No. 2, s. 101-113.

<sup>46</sup> Srov. COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 42-47.

<sup>47</sup> Srov. tamtéž, 47-53.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>49</sup> Srov. tamtéž, s. 50-51.

Vedle atmosféry zahrady, Cooper ve své práci o filozofii zahrad dochází k důležitému bodu, že filozofie zahrad by měla vždy vycházet z předpokladu, že se jedná o zahradu zakoušenou – tedy zahradu v rámci naší zkušenosti.<sup>50</sup> Zmiňuje, že zahrada je především pro lidi a význam zahrady pro lidské životy je také středobodem jeho textů.

V dalších pasážích své knihy se pak Cooper zabývá tím, že zkušenost zahrady neobsahuje pouze estetické kvality, ale i mnohé další (a to včetně zahrad okrasných). Vychází opět ze své zkušenosti se zahradničením. Poukazuje na to, že zájem o zahrady z filozofického hlediska se až příliš soustředí na zahrady z estetického hlediska a odsouvá takto mnoho praktických aktivit, spojených se zahradou. Právě rozšíření filozofického záběru i o tyto aktivity může být správnou cestou, jak na zahrady pohlížet. Důležité však je i to, že Cooper význam zahrad neredukuje ani zcela na praktickou zkušenost a užitek. V pasáži o "Zahradách, lidech a praktikách"<sup>51</sup> vysvětluje, jaký je vztah mezi praktickým a estetickým postojem u lidí, kteří zahradničí. Dle Coopera si zkušenost zahrady zaslouží hlubší filozofický zájem z toho důvodu, že jako zkušenost, přesahuje zahrada pouhou funkci nástroje. Jde o to, že zahradu si člověk nepořizuje jako hotovou věc (a to i v případě zahrad na zakázku), ale zamýšlí ji jako dlouhodobou budoucí činnost. Tvorba a údržba zahrady má význam sama o sobě. Vnitřně uspokojuje, jde o aktivní odpočinek. To je ten důvod, proč si lidé pořizují zahrady.<sup>52</sup> Je to v podstatě dobrá odpověď na primární Cooperovu otázku – „Proč právě zahrady?“ Uvedu pro příklad jeden z úvodních citátů o zahradách, které ve své knize Cooper zmiňuje – Alan Titchmarsh<sup>53</sup> říká o zahradě, že: „Kromě dětí je zahrada tím, co nás v životě nejvíce odmění.“<sup>54</sup> Cooper také uvádí, že Titchmarsh o zahradách mluví tak, že lidé nezamýšlejí mít děti, aby především zachovali lidský druh, nepřemýšlejí o pořizování dětí v praktickém smyslu, nýbrž se starají a přemýšlejí o jejich celkovém vývoji v různých stádiích a osobnostním růstu, v tomto smyslu děti stejně jako zahrady nejsou zamýšleny jako „finální produkt.“<sup>55</sup> V této úvaze o zahradě jako zvláštní činnosti je dobře patrný tradičně uváděný rozdíl mezi praktickou a estetickou zkušeností, tedy že praktická

---

<sup>50</sup> Srov. tamtéž, s. 51-52.

<sup>51</sup> Srov. tamtéž, s. 62-85.

<sup>52</sup> Srov. tamtéž, s. 68-76.

<sup>53</sup> Alan Titchmarsh je v Británii populárním autorem, a především známou televizní osobností. Od roku 1996 moderuje populární pořad pro zahrádkáře. Vystudoval zahradnickou školu a několik let pracoval v proslulé Královské botanické zahradě v Kew. Kromě desítek knih o zahradě napsal čtyři romány a vlastní životopis.

<sup>54</sup> Cooper cituje Titchmarshe, ale neuvádí zdroj citace. Domnívám se, že může jít o citaci jím pronesené fráze, v jeho pořadech o zahradách apod; COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 3.

<sup>55</sup> Srov. tamtéž, s. 72.

zkušenost má své těžiště ve svém cíli, kdežto zkušenost estetická má podstatu ve svém průběhu jako celku, resp. že je sama sobě cílem.<sup>56</sup> Zahrada má povahu zvláštního druhu estetické zkušenosti či estetického procesu, protože důležitý je průběh-tvorba.

Zahrady mohou přispívat k "dobrému životu", píše Cooper, protože pro úspěšnou tvorbu zahrady potřebujeme poznat a naučit se správně zacházet s přírodními zdroji, takže se můžeme naučit lépe existovat v souladu s přírodou. Schopnost zacházet s přírodním prostředím je prospěšná, protože napomáhá k pocitu štěstí a dávají pocit "skutečný" život.<sup>57</sup> Díky zahradě jsou takto rozpoznatelná místa lidské existence v řádu světa.<sup>58</sup> V aspektu přetváření přírodního prostředí se zahrady od umění liší v tom, že umělecké dílo-artefakt je dokonale přetvořené, ale u zahrady toto přetváření není nikdy ukončené, díky nekonečným přírodním procesům, které musí být do zahrady nutně zahrnuty.

V závěrečných kapitolách Cooper zkoumá zahrady jako "zjevení" (*epiphany*). Zahrady podle něj exemplifikují "vzájemnou závislost" (*co-dependence*) mezi lidským snažením a přírodou. Zahrada je zjevením vztahu člověka k "tajemnu" (*mystery*). Ztělesňuje něco, co ztělesňuje něco dalšího, kromě sebe sama. Tento vztah je dle Coopera podstatným významem zahrady.<sup>59</sup> Domnívá se tedy, že zahrada je *zjevením*, symbolem vztahu mezi vnějším světem a námi samotnými. To objasňuje, proč v průběhu dějin obrazy a básně o zahradách využily symboliku zahrady a samy sloužily jako nástroj pro vyvolání lepší vnímavosti. V tomto "zjevení" se nachází hluboký význam zahrady pro člověka.<sup>60</sup>

K významu zjevení připojuje Cooper poznámku o japonských "zenových" zahradách, které uvádí jako dobrý příklad pro podpoření významu zahrady jako *zjevení*. Dochází zde k symbolizování vztahu mezi vnějším světem a člověkem i přes absenci přírodních kvalit, běžných pro většinu zahrad (květiny, voda, stromy). Podle Coopera tento typ zahrady zesíleně evokuje vzájemnou závislost lidského a přírodního.<sup>61</sup> Samotná podstata "zenových" i dalších typů japonských zahrad spočívá v hledání dokonalých esencí přírody. Vztah lidského a přírodního se zde ukazuje velmi těsně tak,

---

<sup>56</sup> Srov. tamtéž, s. 71-72.

<sup>57</sup> Srov. tamtéž, s. 86-107.

<sup>58</sup> Srov. tamtéž, s. 98.

<sup>59</sup> Srov. tamtéž, s. 145.

<sup>60</sup> Srov. tamtéž, s. 150.

<sup>61</sup> Srov. tamtéž, s. 151-154.

že vzájemným vymečováním se umocňuje jak lidská artefaktuální, tak i přírodní složka.<sup>62</sup>

## 2.2. Kreativní zkušenost zahrady.

Jak vyplývá z Cooperových prací, v zahradě nejde o ryze estetickou ani praktickou zkušenost. Můžeme porovnat Cooperovy výše zmíněné myšlenky o zahradě s prací Johna Deweyho,<sup>63</sup> který se zabývá problematikou propasti mezi světem umění a běžným životem. Porovnání teorií těchto autorů provedl také Martin Kaplický v textu "Estetická zkušenost a zahrada".<sup>64</sup>

Cooperova zkušenost se zahradou, která není ani praktická ani estetická „do detailu odpovídá Deweyho popisu zkušenosti, která má estetickou kvalitu“, tvrdí Kaplický.<sup>65</sup> V souhrnu ji totiž lze označit za zkušenost, „která není dominantně estetická, není však zmechanizovaná či vyprázdněná, je to zkušenost, která má kreativní a dynamickou povahu.“<sup>66</sup> Dewey dává jako příklad této zkušenosti to, že „zdroje umění v lidské zkušenosti rozpozná ten, kdo dokáže vidět, například radost ženy starající se o květiny; kdo zaznamená divadelní nadšení u rozhrabávání ohně v krbu a pozorování šlehajících plamenů a drobicích se uhlíků.“<sup>67</sup> Dewey dále píše, že „pokud se těchto lidí zeptáme na účel jejich konání, jistě najdou rozumnou odpověď. Muž, který rozhrabával dřevo v krbu, by odpověděl, že to dělal proto, aby lépe hořel.“<sup>68</sup> Přesto však tento muž, podle Deweyho, „nezůstává chladným divákem.“ To znamená, že se podle Deweyho slov, tento muž, i když za svou práci vidí praktický užitek, „imaginativně účastní“ tohoto fascinujícího divadla a „nezůstává chladným divákem.“<sup>69</sup> Kaplický propojením úvah Deweyho a Coopera dochází k závěru, že zkušenost se zahradou, tak jak ji popisuje Cooper, je paradigmatickým příkladem Deweyho kreativní zkušenosti. To znamená, že zahrada je specifická tím, že zvláštním způsobem upoutává pozornost těch,

---

<sup>62</sup> Srov. NITSCHKE, G. *Japonské zahrady: pravý úhel a přírodní forma*. Vyd. 1. Praha: Slovart, 2007, s. 11-12.

<sup>63</sup> DEWEY, J. *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1980 a "Qualitative Thought", v: DEWEY, J.: *The Collected Works, Later Works, 1925-1953*. Vol. 5, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1985, s. 243-262.

<sup>64</sup> STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK *Krásy - Krajina-Příroda IV: Zahrada - Přírozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, s. 134-147.

<sup>65</sup> STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK *Krásy - Krajina-Příroda IV: Zahrada - Přírozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, s. 145.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 145-146.

<sup>67</sup> DEWEY, J. *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1980, s. 5.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 5.

kteří o ni pečují. Zahrada je již ze své podstaty zakládána s vědomím dlouhodobé péče (na člověku závisí, nakolik úspěšný tento záměr bude) a její neustálá proměnlivost od počasí až po změny v ročních obdobích, vyžaduje neustále nový typ lidské reakce. Toto a neustálý růst a vývoj zabraňují zevšednění zažitě zkušenosti zahrady. Dewey však tuto kreativní zkušenost aplikuje na zážitky běžného života a tímto ji podstatně rozšiřuje. I když se studium Deweyho myšlenek dotýká této práce o zahradách jen okrajově, vyplývá z něj možný směr dalších úvah na téma zahrady.

### **2.3. Modely estetického oceňování přírody a umění podle R. W. Hepburna v kontextu zahrady.**

Jak jsem již naznačila v předešlých úvahách, přístup k zahradě z hlediska, které ji pokládá za umění, je pro zahradu nevhodné. Nejprve pomocí studie předchůdce environmentální estetiky R. W. Hepburna<sup>70</sup> uvedu upřesnění neadekvátnosti redukce oceňování zahrady pouze na model umění, a poté ukážu neadekvátnost redukce oceňování jen na model přírody. Takto potvrdím Cooperovu teorii.<sup>71</sup>

Proč nelze podle Coopera a použít model oceňování druhů umění, které se nejvíce podobají zahradám, jako model pro oceňování zahrad?

Tradiční představa o způsobu oceňování zahrad se zakládala na modelu oceňování obrazu. Takto také vznikl termín "*malebný*" (*picturesque*) – „celé potěšení z pohledu na zahrady pramení z asociací ve vztahu s krajinomalbami.“<sup>72</sup> Zahrady jsou podle Coopera pro člověka jedinečnými a konkrétními místy, zahrnující živé organismy. Zahrady bychom tedy měli oceňovat z hlediska komplexnějšího postoje, než jen pohledem, tedy na základě celkového prožitku našeho pobytu v nich.<sup>73</sup> Zahrady by neměly být považovány jako díla nedostačující definicím o umění, protože pak by měly být pouze objekty k dívání, které byly méně stabilní, než jsou obrazy, sochy či stavby, díky své neustále proměnlivosti.

Proč není redukce estetického ocenění zahrady podle modelu umění správná podle Hepburna? Abych našla odpověď, uvedu pro upřesnění neadekvátnosti této

---

<sup>70</sup> 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.

<sup>71</sup> Tomuto srovnání se také věnuje ve své eseji "Patří krása zahrady umění nebo přírodě?" Štěpán Kubalík. STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK *Krása - Krajina - Příroda IV: Zahrada - Přírozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, s. 105-120.

<sup>72</sup> COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 24.

<sup>73</sup> Srov. tamtéž, s. 21-41.

redukce Hepburnovy čtyři základní znaky estetické zkušenosti s přírodou, které ji odlišují od umění, a ukáží, proč nelze zahradu zcela hodnotit jako umění nebo přírodu.

Prvním Hepburnovým znakem rozdílu estetické zkušenosti umění a přírody je, že když vnímáme přírodu, můžeme se stát součástí této estetické situace. V přírodě předpokládáme, že nás jako objekt estetického zájmu může obklopovat – hory nás obestupují, stromy v lese obklopují a pohyb se děje kolem nás (divák se může také pohybovat a i pohyb může být důležitou součástí prožitku). Divák je zúčastněným pozorovatelem a užívá jak zrak a sluch tak i další smysly.<sup>74</sup> V zahradě je tato zkušenost se vstupem do přírodního prostředí a kontaktem s ním zřejmá a s charakterem uměleckého díla ji tudíž nelze sloučit, protože je až příliš přírodní.

Druhý Hepburnův znak estetické zkušenosti s přírodou spočívá v tom, že všechna umělecká díla jsou určitým způsobem oddělena od okolí. Hepburn užívá slova "rám" či "rámovat" v širším smyslu slova – tak, aby obsáhl všechny možné způsoby, jako jsou hranice dělicí hlediště a jeviště či fakt, že v hudbě jsou relevantní pouze zvuky, které vydává hudebník.<sup>75</sup> Pokud zde navážeme na problematiku estetického uchopení zahrady a její rozpolcenost mezi přírodním a kulturním vyjde najevo, že zahrada, jak jsem uvedla v definici Millerové, je již ze své podstaty ohraničeným prostorem, "vytyčenou oblastí lidské kultury". I bez plotu můžeme většinou hranice zahrady rozpoznat podle stopy lidských zásahů (snaha o kultivaci). Ale, jak uvádí Štěpán Kubalík,<sup>76</sup> tato hranice selhává, pokud chceme izolovat nahodilý přírodní prvek v našem estetickém prožitku. Na rozdíl od malby (pigment na vymezeném prostoru) u zahrad nemáme před sebou ten typ "rámu", který by jasně určoval, jakým způsobem máme zahradu vnímat, zaujmeme-li k zahradě estetický postoj. U zahrad tedy nenalezneme takto předem určený druh hranice – "rámu" jako u uměleckého díla. Zahrady jsou tedy mnohem více "bezrámové" (*frameless*) stejně jako příroda.

Aspektu absence "rámu" a nezáměrného určení pohledu diváka u zahrad se nejvíce vymykají tradiční japonské zahrady. U japonských zahrad je vzhledem k celosvětové zahradnické tvorbě snad nejvíce patrná práce s "rámem" a přesným určením pohledu do zahrady. Je to důsledkem dvou způsobů vnímání krásy v Japonsku – v nevyzpytatelnosti přírodních úkazů a v dokonalé, typizované formě lidského díla.

---

<sup>74</sup>Srovnej 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. 289.

<sup>75</sup>Srov. tamtéž, s. 290.

<sup>76</sup>Srov. STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK *Krásy - Krajina-Příroda IV: Zahrada - Přirozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, s. 113.

Podle Güntera Nitschkeho se tyto způsoby vnímání krásy vzájemně nevylučují, naopak se vzájemně vrství a umocňují. Například, když z místnosti otevřeme posuvné stěny do zahrady, tak textura stěn vytváří záměrně obrazový rám a zahrada pak vypadá jako živý obraz. Takto pravý úhel – lidská forma, jak uvádí Nitschke, zvyšuje působení přírodní formy.<sup>77</sup>

Vraťme se ale k vysvětlení Hepburnových znaků odlišujících estetické vnímání přírody a umění. Třetí znak v Hepburnově smyslu vypovídá také o hranici estetické kvality. Na obraze je vždy určen kontext jednotlivých součástí obrazu – „barva modifikuje barvu a forma formu, přesto rám vymezuje hranici všem relevantním modifikátorům, a zjišťujeme tedy, že jakákoliv barva či tvar, které v úspěšné malbě nalezneme, mají konečnou, kontextem podmíněnou povahu.“<sup>78</sup> U zahrady můžeme, na rozdíl od většiny druhů umění, umístění rámu či vnímaného prostoru volit podle potřeby a ještě můžeme pohled soustřeďovat na jednotlivosti, či rám rozšiřovat nebo naopak, což nám může odhalit více detailů.<sup>79</sup>

Poslední, tedy čtvrtý znak odlišující podle Hepburna estetický vztah k přírodě od toho uměleckého, se ukrývá v postupném uchopování smyslu díla jako percepčního celku. U umění postupně rozkrýváme význam pomocí vodítek, ať záměrně či nezáměrně, ale přesto vložených autorem, které si hrají s naší obrazotvorností a rozvažováním. U přírodního objektu nalézáme podobnost, která se ale zajímavě odlišuje. Znovu nalézáme zálibu – změnou je však to, že potěšení se ukrývá v rozpoznávání kvalit pomocí představivosti. Rozpoznáváme podobnosti v tvarech přírodních objektů s naší zkušeností (žilky na listech vypadají jako cévy, mraky na obzoru jako hory).<sup>80</sup> Odlišnost je tedy v tom, že příroda nám nabízí podněty ke hře představivosti s rozvažováním, aniž by tu existoval nějaký autor. Přesto jsme schopni nalézat v přírodních objektech fascinující percepční celky.<sup>81</sup> V zahradě nacházíme zálibu v rozpoznávání stejně jako v přírodě, avšak jak je patrné, příroda není zcela

---

<sup>77</sup> Srovnej NITSCHKE, G. *Japonské zahrady: pravý úhel a přírodní forma*. Vyd. 1. Praha: Slovart, 2007, s. 11-12.

<sup>78</sup> Srov. 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. 291-292.

<sup>79</sup> Srov. STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK *Krásy - Krajina-Příroda IV: Zahrada - Přírozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, s. 114.

<sup>80</sup> Srov. 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. 292-293.

<sup>81</sup> Srov. STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK *Krásy - Krajina-Příroda IV: Zahrada - Přírozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, s. 115.



autorem zahrady, tudíž můžeme také rozpoznávat vodítka vložená autorem zahrady, což je charakteristické pro umění. Dokud v zahradě budou patrná vodítka vložená zahradním architektem, či budou alespoň srovnatelná s plánem zahrady, nikdy nepůjde zcela o přírodu, ale nepůjde ani o umění, jelikož příroda může plán zahrady nahodile narušovat a proměňovat.

Tedy model oceňování zahrad jako umění není vhodný, protože zahrada vykazuje až příliš podobností s charakterem přírody. Ještě zbývá upřesnit, proč není vhodné oceňovat zahradu jako přírodu?

Na tuto otázku jsme si již odpověděli v předešlých rozlišeních – zahrady jsou lidským výtvořem, avšak nejsou zcela pod kontrolou člověka. Již tento aspekt zamezuje oceňování zahrady jako přírody. I když máme, stejně jako v přírodě, většinou možnost zvolit si úhel pohledu díky absenci "rámu", existují přesto v zahradnictví různé školy, styly a žánry, které, když při vnímání zahrady nebudeme respektovat, můžeme zahrady hodnotit z nesprávného hlediska.<sup>82</sup> A pokud budeme, podle Coopera, na zahrady shlížet z horkovzdušného balónu – tedy z vysoké výšky, kdy budeme zahradu rozeznávat jako s okolím splývající tečku – nebudeme moci hovořit o estetickém prožitku zahrady, protože splyne s okolím.<sup>83</sup> Zahrady mají také, jak uvádí Cooper, na rozdíl od přírodních objektů, funkce vtisknuté člověkem. Kdybychom mluvili jen o okrasných zahradách, může to být vedle estetické funkce, náboženská či terapeutická.<sup>84</sup>

Proti námitce, že prožitek zahrady samotný bude stejný, ať se díváme na zahradu jakýmkoliv pohledem, protože půjde vždy o stejný objekt, nabízí Cooper jednoduchý test. Jde o takzvaný "test určení pravosti" (*fakery test*), který ukazuje, co je typickou, nedílnou součástí oceňování přírodních míst, která jsou považována za přírodní a nikoli za artefaktuální.<sup>85</sup>

Cooper vybízí, abychom někomu, kdo obdivuje kompozici části lesa, vysvětlili, že to, co obdivuje je přesnou replikou lesa z umělých materiálů, napodobujících smyslové kvality lesa. Tento člověk pravděpodobně změní svůj způsob obdivu, neboli jeho zkušenost najde jiné kvality – bude oceňovat vynalézavost a důvtip jeho tvůrců.<sup>86</sup> Opačným příkladem pak může být situace, kdy test bude ukazovat co je nedílné běžnému oceňování zahrad, které jsou považovány za artefaktuální – lidskou

---

<sup>82</sup> Srov. tamtéž, s. 115-116.

<sup>83</sup> Srov. COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 39.

<sup>84</sup> Srov. tamtéž, s. 39.

<sup>85</sup> Srov. tamtéž, s. 40.

<sup>86</sup> Srov. tamtéž, s. 40.

transformaci přírodního místa. Když někomu, kdo navštíví a obdivuje japonskou čajovou zahradu, vysvětlíme, že to, co obdivuje je pouze oplocené místo přírodní scenérie nedotčené lidskou rukou, kde se kameny a bambus náhodně vyskytly tak, že se po nich dá pěkně jít, jeho obdiv se nejspíše změní a bude svou zkušenost posuzovat jako přírodní zázrak.<sup>87</sup> Stejně stanovisko jako Cooper zaujímá i Hepburn<sup>88</sup>. Podle něj se naše estetické hodnocení mění v závislosti na tom, co o vnímaném místě víme. Uvádí příklad, že když jdeme po hranici pásu písku a bláta, hodnotu vnímané scenérie můžeme označit jako „divokou potěšující prázdnotu“<sup>89</sup>. Tento vjem však, podle Hepburna může být proměněn tím, že pokud vím, že se jedná o odkrytou část mořského dna při odlivu, můžu si uvědomit, že v tu chvíli chodím po mořském dně. To znamená, že znalost kontextu situace je pro estetické vnímání podstatná. Tento příklad je porovnatelný i se čtvrtým Hepburnovým znakem,<sup>90</sup> podle kterého jsme schopni dobrat se percepčních celků i bez existence autora (můžeme rozeznávat zajímavé vztahy a provázanosti ve vnímané přírodní scenérii, i když tam nejsou vneseny nějakým autorem). Je tedy podstatné pro vnímání zahrady vědět, že je to zahrada, a adekvátně ji podle toho posuzovat, jinak je naše hodnocení nesprávné. Pro doplnění a potvrzení Cooperovy teorie o neadekvátnosti oceňování zahrady jako přírody je dobré zmínit některé body z eseje Malcoma Budda "Estetické oceňování přírody".<sup>91</sup>

#### **2.4. Malcolm Budd – estetické oceňování přírody jako přírody ve vztahu k zahradě.**

Malcolm Budd zkoumá estetické oceňování přírody jako přírody, tedy nikoli estetické oceňování přírody jako umění nebo toho, co příroda je.<sup>92</sup> Ve vysvětlení tohoto pojmu poukazuje Budd na problém, který vyvstává i u zahrad, kdy to, co je kolikrát hodnoceno, jako přírodní prostředí, je dnes již důsledkem zásahu člověka a jen málo míst na planetě je zcela člověkem nedotčeno. Proto, jak uvádí Budd, „je naše estetická zkušenost přírodního světa často smíšená – je směsicí estetického ocenění přírody jako

---

<sup>87</sup> Srov. tamtéž, s. 41.

<sup>88</sup> Srov. 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. 295.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 295.

<sup>90</sup> Viz s. 16 této práce.

<sup>91</sup> Budd, M. "Estetické oceňování přírody", *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Pavel Zahradka (ed.) Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 397–412.

<sup>92</sup> Srov. tamtéž, s. 398.

přírody s přidaným prvkem různorodé povahy, vycházejícím z lidských záměrů, cílů a aktivit.<sup>93</sup> Jeden z těchto "přídavků" je patrný právě v zahradách, kde, budeme-li vycházet z definic Millerové a Coopera, je důležitá složka přírody a složka lidské činnosti. Podle Budda je možné hodnotit přírodní složky jako přírodní, i když se nevyskytují v přírodním prostředí (například zvíře v zoo neobdivujeme v jeho přirozeném prostředí, ale obdivujeme ho jako takové).<sup>94</sup> Jak dále zmiňuje, pro estetické oceňování přírody jako přírody je nutné, pokud chceme oceňovat čistou přírodu, aby se abstrahovalo od veškerých úprav lidskou rukou.<sup>95</sup> Z toho je patrné, že zahradu jako celek lze hodnotit jako přírodu jen za těchto okolností, jelikož je plna lidských úprav. Pokud si myslíme, že zakoušíme dokonalou přírodní scénérii, ale jde ve skutečnosti o anglický park, pak má naše potěšení, podle Budda, chybný základ.<sup>96</sup> Toto tvrzení je shodné s Cooperovým "testem určení pravosti",<sup>97</sup> kde Cooper ukazuje, jak je důležité zahradu hodnotit adekvátním způsobem. Jako přírodní bychom mohli oceňovat pouze jednotlivé složky v rámci zahrady, které se budeme snažit oprostit od lidského zásahu, ale i to často selhává, pokud si uvědomíme, že lze tvarovat strom, upravovat koryto potoka atp. Zřejmě si nikdy nemůžeme být zcela jisti, zda to, co v danou chvíli obdivujeme v rámci zahrady, člověk nějak neupravil. A je tedy otázkou, jak hodnotit například strom, který je do své krásné ideální podoby dotvarován zahradníkem, protože bez jeho pomoci by díky přírodním vlivům takto nedorostl. Můžeme se tedy na zahradu soustředit jako na přírodu a pokusit se oprostit naše vnímání od lidského vlivu, nebo můžeme zahradu hodnotit jako zahradu. V obou případech, ale o něco přicházíme, i když jsou oba přístupy něčím hodnotné. Buď budeme zahradu oceňovat jako přírodu a pak adekvátně nedoceníme hodnotu lidské tvorby, nebo hodnotíme pouze lidskou tvorbu a již nedoceňujeme tolik přírodní krásno. Zahrada však poskytuje možnost zakoušet přírodu v dialektickém vztahu s kulturou. Reciproční vztah mezi lidskými a přírodními procesy, rušivý, protikladný, přesto vzájemně provázaný, dává vzniknout nové kvalitě, která není redukovatelná ani na pouhou přírodu či pouhou lidskou invazi do ní, ale v rámci estetického prožitku se zde odhaluje příroda jako původní místo lidského života, jehož je zahrada odvěkým symbolem.

---

<sup>93</sup> Budd, M. "Estetické oceňování přírody", *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Pavel Zahrádka (ed.) Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 400.

<sup>94</sup> Srov. tamtéž, s. 401.

<sup>95</sup> Srov. tamtéž, s. 401.

<sup>96</sup> Srov. tamtéž, s. 401.

<sup>97</sup> Viz s. 19 této práce.

Mimo tuto úvahu, Budd také poukazuje na fakt, který může podpořit Cooperovo stanovisko ohledně estetického oceňování zahrady jako zvláštního typu prožitku (kreativní zkušenosti).

V závěrečné pasáži<sup>98</sup> své eseje pracuje Budd s myšlenkou, že hloubka znalostí, kterou oplýváme vzhledem k zakoušenému objektu, může ovlivnit sílu estetického prožitku. Zmiňuje příklad s mléčnou dráhou, při jejímž vnímání ji vzhledem k prohlubování znalostí můžeme nejprve připodobnit k rozlitému mléku, poté k hustě nakumulovaným hvězdám, až můžeme dojít, k tomu, že víme, že mléčná dráha je úkazem průhledu do naší galaxie. Toto poznání nám může poskytnout pocit neuvěřitelné sounáležitosti s nekonečnem. Podle Budda z tohoto pocitu nekonečna pramení pocit vznešena.<sup>99</sup> Se zahradami můžeme vidět analogickou povahu v tom, že návštěvník zahrady, který o ni nepečuje, bude mít jistý estetický prožitek. Pokud tento návštěvník bude biolog a botanik, jeho hluboké poznání přírodních procesů v zahradě a obdivování druhů zde žijících tvorů a jejich adaptací, mu umožní ještě silnější estetický prožitek, především v případě, jak uvádí Budd<sup>100</sup>, pokud bude druhy správně identifikovat.

Nejhlubší estetický prožitek ze zahrady však bude mít vždy nadosah nejspíše ten, kdo o zahradu pečuje, jak víme z Cooperovy teorie, protože i když možná nebude dosahovat stejných biologických znalostí (i když by asi měl), jeho práce a tvorba v zahradě ho dostane k přírodě blíže, než návštěvníka. Myslím tím, že může pozorovat a vnímat zahradu při práci všemi smysly a znát každé zákoutí, než běžný (ač vzdělaný) návštěvník a to v různých časových obdobích a proměnách, tudíž jeho estetický prožitek bude mnohem komplexnější nežli u pouhého návštěvníka, i kdyby byl specialistou v oboru. Můžeme namítnout, že zahradní architekt či zahradník, bude příliš zainteresovaný, díky tomu, že zahrada je jeho dílo. Tento argument je ale neplatný, jelikož zahrady lze jen problematicky hodnotit jako umění, jak jsem dokázala výše. Ještě si dovolím tvrdit, že zahradník dokáže svoje dílo, ač je autorem jen částečně, esteticky prožít intenzivněji než majitel. Tedy pokud se jedná o stále zaměstnanou osobu. Vycházím z výše zmíněné teorie Coopera a Budda. Totiž, že co nejdetailnější znalost kontextu zahrady (všechny přírodní procesy, vzájemná provázanost organismů

---

<sup>98</sup> Srov. tamtéž, s. 408-411.

<sup>99</sup> O tomto zdroji vznešena píše například i Edmund Burke v esejí *“O vkuse, vznešenom a krásnom : filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho“*. Bratislava: Tatran, 1981.

<sup>100</sup> Srov. Budd, M. *“Estetické oceňování přírody“*, *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Pavel Zahrádka (ed.) Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 411.

atp.) přispívá k hlubšímu prožitku ze zahrady. Majitel totiž sice může svou zahradu znát detailně a kochat se její atmosférou, pokud ale o zahradu sám nepečuje, nebude s ní v tak silném kontaktu jako zahradník. Vždy ale samozřejmě bude mít možnost se o toto poznání pokusit a takto rozšířit i svůj estetický prožitek ze zahrady.

Z úvah Millerové o unikátnosti zahrad, Hepburnových rozdílných znaků (mezi vnímáním přírody a uměním) a eseje Malcolma Budda o estetickém oceňování přírody jako přírody vyplývá, že součástí vjemu zahrady je vědomí zásahu jak člověka, tak i přírody. Tímto tedy lze potvrdit Cooperovu práci o filozofii zahrad, která unikátnost zahrad potvrzuje a následně ji rozvíjí o důležité poznatky atmosféry, specifické hodnoty, která vzniká při zakoušení zahrad a také významu zahrad.

### 3. ZAHRADA JAKO ESTETICKÝ OBJEKT

Cooper úvahy o zahradě jako o estetickém objektu předem odsouvá na druhou kolej a své úvahy směřuje k zahradě jako estetické zkušenosti zahrady. Já bych ale chtěla ukázat, proč je chápání zahrad jako estetického uměleckého objektu tak problematické. Využiji proto způsob, jakým uvažuje o estetickém objektu Stephen C. Pepper<sup>101</sup>, a jeho teorii o estetickém objektu. Pepperovu konstrukci estetického objektu a jeho specifikace v rámci různých druhů umění porovnám se zahradami chápanými jako estetický objekt. Pak použiji vysvětlení Vlastimila Zusky, abych ukázala, jak funguje estetický objekt, artefakt a umělecké dílo. Nakonec myšlenkou, že zahrada je formou neukončené artefaktualizace chci podpořit Cooperovo stanovisko, že zahrady není šťastné hodnotit jako umělecká díla.

#### 3.1. Vznik estetického uměleckého objektu podle Pepperovy teorie.

Pepperova konstrukce estetického objektu stojí za nápadem použít v této práci právě jeho teorii pro souvislost se zahradami a pro zkoumání, jak by mohla zahrada jako estetický objekt fungovat. Také byla první, která mne napadla, když jsem původně chtěla, jako mnoho dalších lidí, zahrnout zahrady do oblasti umění. Pepperovo chápání estetického objektu jako percepční řady se mi zdálo jako nejvhodnější způsob pro uchopení zahrady jako estetického objektu. Percepční řada, jak vysvětlím, může zahrnovat obrovské množství setkání s dílem, které obdivujeme, a výsledným propojením dojmů ze setkání s dílem vzniká estetický objekt. Díky neuvěřitelné proměnlivosti zahrady je pro adekvátní soud o zahradě nutné, aby návštěvníci viděli zahradu (prožili ji) co nejvícekrát v každém ročním období, při různých změnách počasí, denní doby atp. Proto mě napadla jistá podobnost s konstrukcí estetického objektu u Peppera. Jak tedy tato konstrukce vypadá?

Pepper pracuje s teorií, že vnímání uměleckého díla zahrnuje dva typy kontinuantů: 1) subjektivní – který zakouší umělecké dílo (například my), který existuje, i když zrovna nerecipuje (nevnímá) umělecké dílo. 2) fyzický kontinuant – fyzické umělecké dílo, které recipujeme. Fyzický kontinuant existuje, i když ho zrovna nevnímáme. Tyto kontinuanty se propojují při první recepci díla. Poté se vzdálíme.

---

<sup>101</sup> PEPPER S. C.: "Supplementary Essay: The Aesthetic Work of Art". In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard: Harvard University Press, 1946, s. 142–171.

Později na dílo narazíme znovu a dochází znovu k propojení obou kontinuantů. Emoce se ale změní, i když se zakládají na těch původních. Takto se to neustále opakuje. Přitom není stanovený počet ani délka jednotlivých setkání s uměleckým dílem. Pepper toto nazývá *percepční řadou*, neboli fundovanou percepcí a tuto percepční řadu označuje za vlastní objekt estetického hodnocení. Podstatné je, že během percepční řady se vytváří význam díla, to znamená, že s každým dalším setkáním rozlišuji větší detaily a skrze paměť a představivost toto vnáším do dalších percepcí uměleckého díla. Z toho vyplývá, že s každým setkáním integruji vyšší a vyšší významový celek díla. Podle Pepperovy teorie se pak všechny provedené percepcce se stávají součástí té poslední percepcce a vzniká estetický umělecký objekt.<sup>102</sup>

Kdybychom chtěli zahrady posuzovat jako umělecké dílo, je už z principu nutná dlouhá percepční řada, protože výsledný estetický prožitek by z objektivnějšího hlediska měl minimálně obsahovat zážitek ze zahrady v každém ročním období (o počasí nemluvě). Zde si již můžeme všimnout potvrzení zmiňovaných teorií Millerové a Coopera (kapitola 1. a 2.), že problém otázky chápání zahrad jako umění a estetického objektu souvisí s nestálostí zahrad v čase, díky přírodním procesům a jedinečnosti zahrad, která souvisí s prostorem.

### **3.2. Posuzování různých druhů umění a zahrady vzhledem k estetickému objektu v Pepperově teorii.**

Ve své práci Pepper pracuje s tím, že vnímání umění se může lišit i na základě "*percepčního uchopení*" (*perceptual grasp*). Jak píše: „Většina umění má mnoho aspektů a ty se dožadují rozšiřitelnosti percepční řady, kterou jsme si popsali v termínech pouze pro jeden aspekt, na každý aspekt percepčního uchopení“<sup>103</sup> Doposud svou teorii vysvětloval na malířském díle *Pohled na Toledo* od El Greca, protože jde o druh umění, na kterém lze jeho teorii vysvětlit nejsnadněji. U obrazu se jedná „pouze“ o pigment na plátně, nás a percepci. Malířství má podle Peppera pouze jeden „aspekt“, tudíž jde na malbě snadno vysvětlit princip konstrukce estetického objektu – *percepční řady*.

---

<sup>102</sup> Srov. PEPPER S. C.: "Supplementary Essay: The Aesthetic Work of Art". In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard: Harvard University Press, 1946, s. 143-149.

<sup>103</sup> PEPPER S. C.: "Supplementary Essay: The Aesthetic Work of Art". In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard: Harvard University Press, 1946, s. 153.

Obraz *Pohled na Toledo*, visící v Metropolitním muzeu umění v New Yorku, je fyzický kontinuant. Návštěvník – subjekt – přicházející do muzea si obraz prohlédnout je subjektivní kontinuant a pak je tu percepce obrazu, která vzniká pokaždé, když se návštěvník na obraz podívá (tedy spojením dvou kontinuantů). Následně nám součtem všech percepčí vzniká estetický objekt.<sup>104</sup> Jak se tedy liší podle Peppera percepční uchopení u jednotlivých druhů umění? A jaké místo by zde zaujímal zahrada?

Podle Peppera u sochařství a architektury jde, stejně jako u malířství, o vizuální stránku díla, přidává se k ní ale výrazněji aspekt třetího rozměru, protože sochu nazírám z různých stran. U architektury, píše Pepper, jsou další aspekty ještě patrnější – různé průchody či textura fasády.<sup>105</sup> V hudbě jsou zřetelné dva objekty, interpretace a skladba (hmotný kontinuant). Jak Pepper uvádí, k uchování uměleckého díla potřebujeme noty, objekt estetického zájmu existuje pouze v naší hlavě a vnímáme jej skrze interpreta a hudební nástroj, přičemž neexistuje jen jeden způsob interpretování, interpretace je nejednoznačná.<sup>106</sup> V literatuře nachází Pepper ještě navíc kulturní kontinuant. Na rozdíl od hudby, kde je umělecké dílo divákovi vzdáleno a dochází k dvojité interpretaci (interpretem a poté naší myslí), u literatury jde o přímý impuls. Osoba dílo přímo čte a hodnotí jej, ale společně mají to, že k uchování uměleckého díla slouží zápis – v literatuře je to kniha. Pepper tvrdí, že nejde jen o smyslovou percepci, ale o recepci, *nesenzorickou percepci*.<sup>107</sup> O divadle Pepper píše, že je v aspektech podobné hudbě, jen herci (*perfoemeři*) přispívají k interpretaci svou osobností mnohem více než hudebníci.<sup>108</sup> Nakonec Pepper zvažuje tanec. V tanci je běžný fyzický kontinuant (hmotné medium) nahrazeno kulturním kontinuantem. Existence díla je v mysli člověka a ne na fyzickém papíře (je ale běžné zápis používat, jde ale jen o pomůcku při nácviu).<sup>109</sup> „Umělecké dílo je tedy percepční řadou a zahrnuje i percepční uchopení.“<sup>110</sup> Jak by tomu ale bylo u zahrad, kdybychom je chtěli posuzovat jako umělecký estetický objekt podle Pepperovy teorie?

Zahradu můžeme porovnat s Pepperovým rozlišením druhů umění pomocí různých aspektů. Zahrady jsou často, díky existenci fyzického kontinuantu a potřeby

---

<sup>104</sup> Srov. PEPPER S. C.: "Supplementary Essay: The Aesthetic Work of Art". In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard: Harvard University Press, 1946, s. 143-149.

<sup>105</sup> Srov. tamtéž, s. 152-154.

<sup>106</sup> Srov. tamtéž, s. 154-159.

<sup>107</sup> Knihu čteme očima, ale příběh skutečně nevidíme, sestavuje se až v naší myslí. Srov. tamtéž, s. 159-164.

<sup>108</sup> Srov. tamtéž, s. 164.

<sup>109</sup> Srov. tamtéž, s. 164-166.

<sup>110</sup> PEPPER S. C.: "Supplementary Essay: The Aesthetic Work of Art". In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard: Harvard University Press, 1946, s. 167.



určitých znalostí a schopností pro jejich tvorbu, přirovnávány k sochařství a architektuře. Znamenalo by to, že estetický objekt (u Peppera percepční řada) by zahrnoval kromě fyzického kontinuantu aspekt prostorovosti. Avšak toto hodnocení je problematické a neúplné, nejen z hlediska proměnlivosti zahrad. Socha či budova se nemění napříč ročními obdobími a podle počasí, ale i z hlediska umístění v prostoru. I když je socha a budova statická, můžeme ji (sochu přece jen o něco snadněji) přestěhovat na jiné místo. Zahrady jsou ale naprosto závislé na přírodních podmínkách a je téměř nemožné napodobit podmínky pro jejich existenci na jiném místě. Millerová je označuje jako neduplikovatelné.<sup>111</sup> Při pokusu o vytvoření stejné zahrady selžeme. Šlo by pokaždé o jinou zahradu. Je tedy zřejmé, že zahrady v Pepperově koncepci nemůžeme posuzovat z hlediska architektury či sochařství i když se za autora zahrad často považuje zahradní architekt.

U divadla, hudby a literatury mě napadá zajímavá analogie se zahradou, protože divadlo (myslím tím především současné divadlo) také můžeme vnímat více smysly, než je tomu u jiných druhů umění. Můžeme si snadno ověřit, že zahrady jsou tvořeny pro vnímání různými smysly včetně vůně (květiny) a chuti (různé plody, voda). Pokud k interpretaci divadelní hry, která stejně jako hudba i či literární dílo existuje v neměnné podobě v zápisu na papíře, přispívají herci svou osobností, mohli bychom nadneseně za performeru v rámci zahrady považovat přírodu, která hraje podle zahradníkovu plánu (zápis) a přispívá do zahrady přírodními procesy, stejně jako herec do hry svou osobností. Problém je v tom (pomineme-li zásadní fakt, že nejde o člověka), že přírodní procesy se dějí náhodně a jejich vlivy mohou jak krásné věci vytvářet (květy, omleté kameny, zpěv ptactva) tak je, z pohledu lidského autora, i ničit (choroby, povodně, škůdci) a nahodile měnit, proti zahradníkovu záměru. S literaturou, hudbou i divadlem může mít zahrada, v Pepperem uváděných aspektech, podobnost takovou, že nejprve vznikne v předloze; plánu na papíře, podle kterého ji zahradník může vytvořit (fyzický kontinuant). Problémem opět však je, že zahrada poté žije vlastním životem a na rozdíl od koncertu, přednesu básně nebo divadelního přestavení, se nikdy nedá považovat za ukončenou (když už bychom ignorovali aspekt, podle kterého má obrovský vliv na interpretaci zahradního návrhu skutečné přírodní prostředí). Proto se tu nabízí další podobnost zahrady a Pepperova estetického objektu – podobnost k tanci a jeho nahrazováním fyzického kontinuantu kulturním.

---

<sup>111</sup> Viz s. 8. této práce.

U tance téměř mizí fyzický zápis, existuje jen v mysli autora a později tanečníků, kteří se snaží o interpretaci jeho plánu a zahrnují, stejně jako herci, do tance svou osobnost. Díky tomu je v tanci důležitý aspekt, který je závislý na zvyklostech dané kultury – kulturní kontinuant. Velice nadneseně je možné podotknout, že člověk se neustále snaží v rámci zahrady být choreografem a naučit zahradu tančit podle své předlohy, ale úspěšnost závisí na jeho talentu a znalosti přírodních procesů jen z části. Zahradu vždy dotváří vnější nezávislé vlivy.

Zahrada je tedy v mnohých aspektech velmi podobná uměleckým dílům, jak jsem ukázala na teorii Millerové, avšak chápání zahrady jako estetického uměleckého objektu nám bude stále nabourávat nepostradatelný zásah přírody, neboť jak vyplývá z prvních dvou kapitol jak lidská složka, tak složka přírody je pro zahradu nutnou podmínkou. Pokud bychom se vydali cestou Millerové a pokusili se o prohlášení zahrad za oficiální umělecký druh a vytvořili jsme nové teorie o umění, měli bychom se ptát, zda je možné najít stejnou shodu se zvláštním konstruktem zahradního estetického objektu a s dalšími druhy umění. Tento stabilizační moment, který by měl podle Peppera být v každém uměleckém díle, nazývá "*efekt konvergence*".

### **3.3. Efekt konvergence.**

Jak uvádí Pepper "*efekt konvergence*" se zakládá na 1. biologické shodě (máme stejné sensorické orgány pro vnímání díla), 2. na fyzickém kontinuantu (vnímáme stejné dílo), za 3. existuje kulturní kontinuant (užíváme ho pro vysvětlení symbolů, včetně jazyka, harmonie, či prostě kam jít do galerie) a za 4. dostatečně dlouhá percepční řada.<sup>112</sup> Pokud bychom zahrady zařadili do sféry umění, měl by se na ně vztahovat i efekt konvergence. Narazíme však na problém u druhého a čtvrtého bodu. Protože nestálost zahrad zapříčiňuje veliké rozdíly ve fyzickém kontinuantu kvůli nestálosti zahrad v čase, což souvisí s nestálostí při vnímání objektu v rámci percepční řady.

Z Pepperovy teorie a její aplikace na "filozofii zahrad" vyplývá: 1) Pepperův umělecký estetický objekt se vytváří na základě fundované percepční řady a stabilitu získává díky efektu konvergence. 2) Efekt konvergence umožňuje shodu napříč různými druhy umění. 3) Kdybychom se chtěli všichni dostat ke stejnému konečnému významu díla, tak by logicky měla být od určité chvíle percepční fundovaná řada (estetický objekt) stejná. Touto cestou se ale při vnímání zahrad vydat nelze díky tomu, že pokusy

---

<sup>112</sup> Srov. tamtéž, s. 166-169.

o chápání zahrady jako estetického objektu vždy budou narážet na přílišnou unikátnost zahrad. Konstrukce percepční řady budou neúplné i přes velké množství setkání subjektu se zahradou, díky nestabilitě zahrady jako fyzického kontinuantu. Tento poznatek vycházející z Pepperovy teorie dokládá, že unikátnost tak jak ji chápe Millerová je u zahrad jako umění opravdu velký problém. Docházím k tomu, k čemu ve své teorii dospěl i Cooper.<sup>113</sup>

Snažit se vměstnat zahrady do oblasti umění, tak jak to chce Millerová, by skutečnou hodnotu zahrady snižovalo. Myslím to tak, že ať už se budeme snažit užívat Pepperovy teorie o estetickém objektu či jakékoliv vhodnější, vždy se zahrady vedle umění budou zdát jako defektní, protože zde vždy bude "rušivý" prvek přírody narušující stabilitu estetického objektu. Mnohem vhodnější je chápat estetickou hodnotu zahrad tak jak to navrhuje Cooper, tedy, že zahrady jsou uzpůsobeny k prožívání a na místo estetického objektu je lépe zabývat se estetickým prožitkem. Estetický objekt u zahrady je prostě až příliš specifický, než aby se dal bez problémů porovnávat s uměním. Tudíž mě napadl ještě jeden možný způsob náhledu na zahrady (jako na specifický estetický objekt) a to prozkoumat a porovnat zahrady s uměním z hlediska artefaktualizace, tedy přetváření přírody člověkem.

### **3.4. Estetický objekt – artefakt – umělecké dílo.**

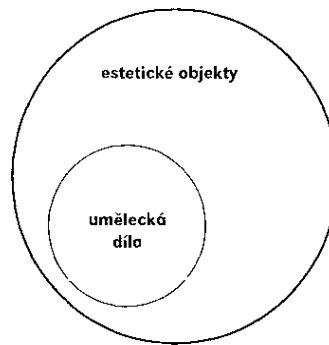
Je vhodné shrnout vzájemný rozsah estetického objektu, artefaktu (předmět vytvořený člověkem) a uměleckého díla podle Vlastimila Zusky,<sup>114</sup> aby byl jasný rozdíl v následné charakterizaci zahrady jako specifického estetického objektu. Zuska píše: „Vztah mezi estetickým objektem a uměleckým dílem je tedy vztahem logické inkluze: třída či množina všech uměleckých děl je cele obsažena v množině všech estetických objektů, část množiny estetických objektů však není uměleckým dílem. Schematicky:<sup>115</sup>

---

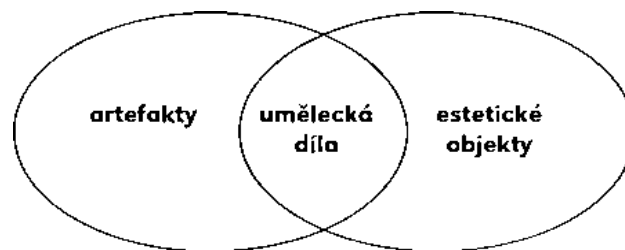
<sup>113</sup> Viz s. 12 této práce; srov. COOPER, D. E. *A Philosophy of Gardens*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 42-53.

<sup>114</sup> ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 25.



Následně Zuska uvádí, že vztah artefaktu, tedy předmětu vytvořeného člověkem, s uměleckým dílem a estetickým objektem je takový, že: „některé artefakty jsou uměleckými díly, všechna umělecká díla jsou zároveň artefakty a estetickými objekty, některé estetické objekty jsou artefakty, některé estetické objekty jsou uměleckými díly a některé estetické objekty nejsou ani artefakty, ani uměleckými díly.“ Schematicky:<sup>116</sup>



Zahrady tedy mohou být estetickými objekty, ale protože nejsou zcela tvořeny člověkem jako artefakty, jejich zahrnutí do sféry umění by nemělo být podle výše uvedeného schématu zcela platné.

### 3.5. Zahrada jako specifický estetický objekt.

A jak je to tedy z tohoto pohledu s estetickým objektem u zahrad? Zahradu můžeme vnímat jako estetický objekt. Nebude se ale jednat o stejný estetický objekt, jako v případě umění a jak jsem ukázala na modelu estetického oceňování umění,<sup>117</sup> nepůjde ani o případ estetického objektu přírodního. Problém je ve stálosti zahrad jako objektu, v účasti autora a dokonce i ve vymezení zahrad v prostoru. Může vyplývat z etymologie: „zahrada je artefaktem, dokonce paradigmatickým artefaktem.“<sup>118</sup> Výjimečnost zahrady vyplývá z její povahy. Jde v podstatě o "artefaktualizované" přírodní krásno, které stále obsahuje prvky přírodního (divokého), záměrně do určité míry kultivované člověkem a tato míra právě ukazuje výjimečnost podstaty zahrad.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>117</sup> Viz s. 16 této práce.

<sup>118</sup> STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK. *Kráska-Krajina-Příroda IV: Zahrada -Přirozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, s. 152-153.

Pokud je artefakt předmět vytvořený člověkem, nemůže být zahrada artefaktem zcela, kvůli neustálým přírodním vlivům, se kterými se musí člověk při vytváření a údržbě zahrad potýkat. Jak se ukazuje, jde o neustálý proces. Tvorba zahrad je neukončená artefaktualizace, která je neukončená z části záměrně (můžeme počítat například s tím, kdy květy kvetou a odkvétají, že voda teče určitým směrem apod. a podle toho zahradu navrhnout), z části nezáměrně (půdní eroze, vliv škůdců, nečekané zásahy živlů, jako povodně, či jakékoli nezamýšlené procesy). Zahrada je tvořena člověkem v rámci návrhu a realizace (situace vůči architektuře v zahradě, umístění neživých prvků a rozložení rostlin, popřípadě živočichů), ale díky podléhání přírodním procesům a dotváření přírodními živly, je její podoba také dílem přírody. Vnímání zahrady jako estetického objektu je také přírodou ovlivňováno – počasí, roční období, světelná situace v rámci dne, či denní doba.

Specifičnost zahrad můžeme nalézt i v úkolu zahrad, jak uvádí Millerová: „Úkolem zahrad je zprostředkovat napětí nebo polaritu, které jsou důležité pro danou kulturu. Polaritu jako živé – mrtvé, živoucí – neživé, soukromé – veřejné, divoké – ochočené, přírodní – umělé, vnitřní – vnější, osobní – neosobní, společné – individuální, uspořádané – chaotické, statické – proměnlivé. Každá zahrada je pokusem smířit opozice, které omezují naši existenci.“<sup>119</sup>

Je ale důležité připomenout stanovisko Coopera o specifičnosti oceňování zahrady a toho, proč ji nevnímat jako umělecký estetický objekt. Je důležité znovu podotknout, že Cooper navrhuje postoj, ze kterého na zahrady pohlížíme jako na umění nebo přírodu, či jejich kombinaci, jelikož by nám vznikaly dva odlišné estetické prožitky a ocenění.<sup>120</sup> Svou pozornost Cooper přenáší z estetického objektu ke zkušenosti zahrady a na její praktickou stránku. U zahrad, jak vyplývá z Cooperovy teorie, nejde, díky jejich nestálosti v čase, už ani tak o estetický objekt jako o estetický prožitek, protože potřebujeme něco komplexnějšího pro její uchopení. Totiž podstata estetického prožitku se v Cooperově teorii sbíhá s podstatnými termíny *atmosféra* a *zakoušení zahrady*. Ty také vysvětlují, proč není vhodný přístup k zahradám z hlediska přírodního ani uměleckého, nebo z hlediska kombinace obou těchto přístupů. Protože zahrady jsou cíleně zakládány, aby se o ně pečovalo, a tedy se v nich takto snoubí jak zkušenost praktická, tak i estetická tím způsobem, že i když jde o praktickou činnost,

---

<sup>119</sup> MILLER, M. *The Garden as an art*. Albany: State University of New York Press, 1993, s. 25.

<sup>120</sup> COOPER, D. E. "In Praise of Gardens". *The British Journal of Aesthetics*. 2003, Vol. 43., No. 2., s. 101-113.

tak nejde o její cíl, nýbrž o činnost samotnou, což je totožné s estetickou zkušeností, kde jde rovněž o podstatu průběhu činnosti jako celku.

Prozkoumala jsem tedy pomocí teorie Millerové a Coopera jak je možné správně přistupovat k zahradě a adekvátně ji posuzovat. Nyní chci poukázat na to, že úvahy o zahradě jako estetickém objektu či umění, se mohou dále ubírat směrem zkoumání specifického jevu japonských zahrad. Pokusím se také nastínit způsob jak přistupovat k českým zahradám v japonském stylu, protože odpověď na tuto otázku mě přivedla na problematiku oceňování zahrad a jejich zahrnování do oblasti umění, kterou jsem zkoumala v prvních třech kapitolách.

## 4. ZAHRADY V JAPONSKÉM STYLU

Japonské zahrady mají z hlediska oceňování zahrad k umění pravděpodobně nejbližší. Chci vysvětlit, že to je nejspíše díky tomu, že napříč celou historií japonských zahrad, se autoři snažili v zahradě dospět k esenciální podstatě japonské přírody. A to v každém objektu a uskupení objektů v zahradě, které zároveň umístili tak, aby vypadaly, že je tak nevyhnutelně vytvořila příroda. Nebo využili již stávajících přírodních objektů a jen jejich formu neustále přivádějí k dokonalé esenciální povaze.

Primárním impulzem pro napsání této práce byla myšlenka, zda jsou japonské zahrady v Čechách zakládány v kontextu východní filozofie a náboženství (zda jejich tvůrci se o japonskou kulturu a náboženství hluboce zajímají), či jestli je jejich výskyt na našem území podmíněn především jejich popularitou v rámci aranžmá a módních vln (je známo, že posedlost východní kulturou v 18. století udělala z japonských uměleckých předmětů a kultury významný obchodní artikl). Abych si mohla náležitě odpovědět na tuto otázku, musela jsem nejprve prozkoumat problematiku oceňování zahrad a jejich zahrnování do oblasti umění (viz kapitola 1. a 2.). Na základě předešlého zkoumání budu hledat odpovědi na otázku: Co je na japonských zahradách tak specifické? V závěru pak uvedu úvahu nad tím, co stojí za vznikem nejznámějších českých zahrad v japonském stylu.

### 4.1. Oceňování japonských zahrad podle Allena Carlsona.

Jak je to s estetickou hodnotou a kritickým souzením u japonských zahrad z pohledu západní filozofie? Allen Carlson ve své studii "Estetické oceňování japonské zahrady"<sup>121</sup> užívá pro vysvětlení charakteru japonských zahrad<sup>122</sup> studie Donalda Crawforda "Příroda a umění: některé dialektické vztahy".<sup>123</sup>

Podle Carlsona environmentální umělecká díla<sup>124</sup>, které zahrnuje Crawfordovo pojednání o dialektickém vztahu umění a přírody, představují problém "obtížného

---

<sup>121</sup> CARLSON, A. "On the aesthetic appreciation of Japanese gardens." *The British Journal of Aesthetics*. 1997, Vol. 37., No. 1., s. 47-56.

<sup>122</sup> Carlson pracuje s tradičním typem čajových a vycházkových zahrad, Viz.

<sup>123</sup> CRAWFORD, D. "Nature and Art: Some Dialectical Relationships", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, Vol. 42, s. 49-58.

<sup>124</sup> Crawford se zabývá tzv. "earthworks" – ornamenty z odpadů a jiných látek záměrně umístěvaných do přírodního prostředí (R. Smithson), ruinami, které také podobně představují vztah artefaktuálního a přírodního, či nákladnými výtvarnými projekty Christo (Javacheff), kdy jsou do krajiny umístěvány v hojném počtu např. deštníky a krajinu takto záměrně přetvářejí.

*estetického oceňování děl*<sup>125</sup> a tímto problémem se Carlson chce zabývat v kontextu japonských zahrad. Japonské zahrady ale nejsou stejné jako díla, kterými se zabývá Crawford, protože ten o zahradách nepíše, ale zabývá se uměním zakomponovaným do přírody. Crawford ve své práci rozlišuje tradiční *harmonický vztah* mezi uměním a přírodou a to, co nazývá *dialektický vztah* umění a přírody.<sup>126</sup> V *harmonickém vztahu* u Crawforda si příroda a umění navzájem slouží jako předlohy a tak se navzájem posilují, ale koexistují bez vzájemného narušování. V *dialektickém vztahu* jsou příroda a umění dva zřetelné a často konfliktní elementy, jejichž interakce je vymežujícím faktorem pro vytvoření objektu, který budeme hodnotit.<sup>127</sup>

Podle Carlsona jsou japonské zahrady právě dílem zahrnující Crawfordův typ *dialektického vztahu* přírody a umění. Udává proto následující důvody.<sup>128</sup> Pokud mohou být v západní kultuře za příklady *harmonického vztahu* umění a přírody udávány anglické parky a francouzské zahrady, příkladem *dialektického vztahu* jsou pak tzv. zahrady tvarovaných keřů (*topiary garden*). V těchto zahradách umělec tvaruje přírodu zastříhováním keřů do nepůvodního tvaru a tato interakce utváří objekt pro estetické vnímání. Japonské zahrady jsou dialektické, protože užívají technik rozmanitých druhů, jako ohýbání a prořezávání stromů či úpravy terénu, k přetváření přírody. Nejsou ale úplně stejné jako výše uvedené tvarované zahrady (*topiary garden*), protože techniky k úpravě přírody neslouží ke stejnému záměru – zásahy nejsou a nesmí být výsledně patrné. Carlson zmiňuje podobnost "*chirurgickému zásahu*"<sup>129</sup>. Pojmenovává tento aspekt jako "*paradox oceňování japonských zahrad*", protože japonské zahrady na jedné straně jasně umožňují snadné estetické ocenění, které je podobné ocenění čistého umění nebo nedotčené přírody a na druhé straně nejsou ani uměním ani přírodou a ani příkladem jejich harmonického vztahu. Ptá se tedy, proč není obtížné japonské zahrady esteticky oceňovat, či jak japonské zahrady dosáhly řešení problému oceňování děl obsahujících dialektický vztah umění a přírody?<sup>130</sup>

Podle Carlsona, japonské zahrady řeší problém z hlediska estetického ocenění spíše po vzoru přírody než umění. „Ne tak, aby artefaktuální složky činily nenápadné,

---

<sup>125</sup> CARLSON, A. "On the aesthetic appreciation of Japanese gardens." *The British Journal of Aesthetics*. 1997, Vol. 37., No. 1., s. 48.

<sup>126</sup> CRAWFORD, D. "Nature and Art: Some Dialectical Relationships", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, Vol. 42, s. 49-58.

<sup>127</sup> Srovnej tamtéž, s. 49.

<sup>128</sup> Srov. CARLSON, A. "On the aesthetic appreciation of Japanese gardens." *The British Journal of Aesthetics*. 1997, Vol. 37., No. 1., s. 48-49.

<sup>129</sup> Srov. tamtéž, s. 49.

<sup>130</sup> Srov. tamtéž, s. 49-50.



ale tak, že tvoří přírodní úkaz takovým, že tendence ho kriticky posuzovat v rámci artefaktuálního je odvrácena“.<sup>131</sup> Japonské zahrady řeší problém role kritického souzení způsobem přírodě vlastnímu. Přírodní výjev je výjevem nevyhnutelnosti (nutné adaptace organismu na prostředí). Tyto zahrady jsou komponovány tak, jak by je v ideálním případě vytvořila sama příroda. Carlson uvádí jistý příklad v literatuře, kde autorka do komentáře, i přes důkladné seznámení s technikou tvorby japonských zahrad, uvedla, že příroda zahrady pro japonské mistry sama vytváří. Tvrdila, že tvorba japonských zahrad není otázkou zručnosti ale moudrosti, která sídlí v pohnutce ponechat prvky přírody tam, kde jsou a jak mají být. Člověk cítí, že zahrada musela být uspořádána, tak jak je. „Vytvořil ji "božský zahradník" sám a kdo by si dovolil soudit "božského zahradníka osobně"?“<sup>132</sup> To neznámá, píše Carlson, že japonské zahrady jsou napodobeninou přírody.<sup>133</sup> Nevypadají jen jako příroda. Důležité je, podle Carlsona, hledisko nevyhnutelnosti, které je v japonských zahradách obsaženo a také řeší problém ohledně estetického posuzování těchto zahrad.<sup>134</sup> Je důležité chápat, že zahrady mají toto hledisko, ale také vědět jak ho dosáhly. Carlson navrhuje, že: „klíčem k dosažení relevantního náhledu je druh idealizace zaměřené na izolování a odhalení esenciálního“<sup>135</sup> (onu podstatu zahradních prvků). „Hlediska nevyhnutelnosti“ japonské zahrady tedy, podle Carlsona, dosahují vytvořením ideálu přírody, který se pokouší o odhalení esenciální podstaty přírody. „Jde o nepřetržité úsilí extrahovat esenci kamene, stromu a rozhledu, jehož výsledkem je oslava elementárního a nahlédnutí holé přírody“.<sup>136</sup> Podobností k *dialektickému vztahu* je to, že japonští mistři se snaží dosáhnout esenciální podstaty přírody užitím interaktivních technik (radikální úpravy tvarováním apod.), paradoxně jejich mistrovství ale spočívá v tom, že tyto zásahy nesmí být rozeznatelné.

Ze zaměření na esenci přírody, kterou zvažujeme tím směrem, jak jsou zahrady artefaktualizovány, vyplývá, že dialektický vztah umění a přírody v zahradě nabývá nového významu, píše Carlson. Celá artefaktualizace zahrady je podle něj podřízena tomuto účelu. Místo toho aby japonské zahrady vyzývaly ke kritickému souzení, jako to dělá mnoho environmentálních uměleckých děl, spíše přispívají k pohledu na něco

---

<sup>131</sup> Srov. tamtéž, s. 51-52.

<sup>132</sup> Srov. tamtéž, s. 52.

<sup>133</sup> Srov. tamtéž, s. 52.

<sup>134</sup> Srov. tamtéž, s. 52.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>136</sup> Tamtéž.

nevyhnutelného, co je za kritickým soudem.<sup>137</sup> Podle Carlsona všechna tvarování a úpravy v japonské zahradě vedou k odhalení přírodních prototypů a esencí přírodních druhů. Zahradník eliminuje přírodní elementy, které se vymykají skutečné povaze světa. I artefakty jsou v zahradě umístěny tak, aby záměrně zdůrazňovaly přírodu. Jsou vytvořeny a umístěny tak, aby vypadaly přirozeně a samotná artefaktualizace upozorňuje na kontrast lidského a přírodního (pravého úhlu a přírodní formy).<sup>138</sup>

Japonské zahrady jsou, dle Carlsona, i přes dialektický vztah uměleckého a přírodního snadno ocenitelné, protože pracují s esencí přírody a snaží se dojít dokonalosti, což neustále zdůrazňují kontrastem lidské a přírodní formy a díky tomu, že působí nevyhnutelně, odsouvají kritický soud do pozadí.<sup>139</sup> Carlson vychází ze své vlastní zkušenosti s japonskými zahradami a cituje mnoho významných studií o japonských zahradách. Zdá se tedy, že je důležité pro správné ocenění zahrad a zvláště japonské zahrady znát pozadí jejího vzniku.<sup>140</sup>

Pro plné pochopení specifčnosti zahrad, jejímž vrcholem můžeme označit japonské zahrady, by bylo vhodné se seznámit s kulturou dálného východu, kde mají japonské zahrady svůj původ. Je bohužel nemožné do této práce zahrnout detailní seznámení s touto kulturou, mohu alespoň zmínit významné estetické principy Japonska, ze kterých tamější zahradní tvorba čerpá.

#### **4.2. Přírodní estetické v Japonsku.**

Jak píše Karel Stibral<sup>141</sup>, kdo zkoumá estetický přístup k přírodě a krajině v Evropě, nevyhne se srovnání s kulturou dálného východu. Ocenění přírody jako celku včetně oceňování krajiny a náležejících uměleckých druhů (krajinomalba) se u nás datuje v podstatě až v novověku. V Číně, Koreji a Japonsku je tato historie delší, přinejmenším o 1000 let. Obdiv k přírodě a krajině zde má mnohem hlubší kořeny a je více spjat s kulturou, než je tomu u západní kultury.<sup>142</sup>

---

<sup>137</sup> Srov. tamtéž, s. 53.

<sup>138</sup> Srov. tamtéž, s. 53.

<sup>139</sup> Srov. tamtéž, s. 54.

<sup>140</sup> Srov. tamtéž, s. 54.

<sup>141</sup> STIBRAL, K. "Estetický postoj k přírodě v umění a kultuře Dálného východu". *Estetika*, Praha: Academia, 2006, roč. 41., č. 3-4., s. 210-229.

<sup>142</sup> Srov. tamtéž, s. 210.

Stibral zmiňuje, že Japonci převzali Čínskou kulturu cestou přes Koreu.<sup>143</sup> Dokázali ji ale rozvinout k originálnímu svébytnému tvaru. Přírodní esteticko v Japonsku dosahuje nebývalého významu a Japonci vlastním způsobem dovedli obdiv k přírodě v umění a myšlení k vrcholu. Velkou váhu na tom měla polyteistická víra *šintoismu*, píše Stibral, ta je obsažená v uctívání duchovně nabytých přírodních míst. Především, jak dále uvádí, je ale významný vliv *zenu*,<sup>144</sup> který se šíří od 10. století.<sup>145</sup> Tato dvě náboženství vládou Japonsku dodnes.

Vkus, elegance a estetické zalíbení v přírodě dosáhlo v Japonsku velké vytríbenosti v období *Heian* (794 – 1185 n. l.). Objevuje se zde typický koncept estetické preference – „cit pro pomíjivou hodnotu radosti a krásy, lehké melancholie a hořkosladkého pocitu z vnímání krásy“<sup>146</sup> Zvláštní je zde kontrast brutální samurajské kultury, která je současně protknuta neuvěřitelnou citlivostí ke krásám přírody. Více je zde oceňována nepatrná krása a malé prchavé půvaby jako zvuk padajícího listí, t'apání drobných nožiček ptáků.<sup>147</sup> Jak mi bylo vysvětleno, tradičně v zahradní architektuře nenalezneme okapy, ale maximálně jen odvádění dešťové vody až na zemi. Japonci se rádi kochají zvuky deště a padající vodou.

Další charakteristické estetické principy Japonska, o kterých se Stibral zmiňuje, jsou: „prostota, umění náznaku, umění a záliba v asymetrii“<sup>148</sup> – na rozdíl od Evropské záliby v symetrii (jak je patrné například ve francouzských zahradách ve Versailles). V přírodních námětech v umění pak nalezneme i sklony k abstrakci. Abstrahování vytvořilo na konci 15. století suché zenové meditační zahrady. Voda je zde pískem a hory jsou kameny, živá vegetace zde zcela chybí.<sup>149</sup> Japonská kultura, jak uvádí Stibral, od 18. století ovlivňovala výtvarnou tvorbu v Evropě. Je známé splývání japonského umění a umění evropského v době rokoka a inspirace v umění 2. poloviny 19. století. Západní kultura však do Japonska nedokázala proniknout až do 20. století.<sup>150</sup>

---

<sup>143</sup> Srov. tamtéž, s. 210.

<sup>144</sup> *Zen* je v podstatě důraznější forma čínského *čchanového buddhismu*. Ještě více zdůrazňuje prostotu, soustředění a přírodu s prázdnotou.

<sup>145</sup> Srov. tamtéž, s. 210.

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 210.

<sup>147</sup> Srov. tamtéž, s. 210.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 223.

<sup>149</sup> Srov. tamtéž, s. 223.

<sup>150</sup> Srov. tamtéž, s. 224.

### 4.3. Japonské zahrady.

Výčet celé historie a vývoje zahradnického umění a typů zahrad v Japonsku by vyžadoval mnohem rozsáhlejší práci, daleko za rámec zadání. Úžasným zdrojem pro poznání a porozumění principům tvorby japonských zahrad je nádherná publikace Güntera Nitschkeho "Japonské zahrady – pravý úhel a přírodní forma"<sup>151</sup>, která obsahuje celou historii a filozofii japonských zahrad, od prastarých šintoistických tradic přes vliv Číny a zen-buddhismu až po jejich současnou velice strohou podobu (např. chladná zahrada Hirošiho Muraiho v atriu v prostorách budovy textilní firmy), která reaguje na změny vládnutí v Japonsku od roku 1854. Druhá publikace, ze které čerpám, je kniha manželů Hrdličkových „Umění japonských zahrad“<sup>152</sup>. Tyto publikace obsahují detailně zpracované informace o známých prototypch zahrad a principech, které stojí za jejich vznikem. Seznámení se s těmito publikacemi může sloužit jako návod, podle kterého bychom teoreticky mohli určit, jestli v českých zahradách v japonském stylu najdeme kromě adekvátní hodnoty (Cooperova hodnota zakoušení zahrady) i adekvátní význam (exemplifikace vzájemné závislosti lidského snažení a přírody v Cooperově smyslu), aby se mohly nazývat zahradami japonskými.

### 4.4. Pronikání japonské kultury do Čech a vliv východní filozofie na tvorbu zahrad a estetické uvažování.

Zahrady japonského typu u nás zažily rozkvět v posledních dvaceti letech. Záměrně je označuji jako „japonského typu“, protože je snadné dojít k závěru, že japonské zahrady, přesně takové jaké jsou v Japonsku, bychom z filozofického hlediska u nás neměli najít. Jak to obhájit?

Každý, kdo by opravdu do hloubky, studoval umění starých japonských mistrů, by pochopil, že pravá filozofie těchto zahrad vychází z japonské kultury a náboženství, kterou z velké části tvářela jejich ostrovní země s charakteristickými zvyky podnebím a druhy rostlin (to vše je důsledkem velké uzavřenosti této země, během její historie, vůči vnějším vlivům a to přes dlouhá období). Pokud bychom se chtěli držet této myšlenky, tak pravá zahrada v japonském smyslu by u nás měla vycházet z našich charakteristických přírodních zdrojů, podnebí a tvaru „původní“ divoké krajiny

<sup>151</sup> NITSCHKE, G. *Japonské zahrady: pravý úhel a přírodní forma*. Vyd. 1. Praha: Slovart, 2007.

<sup>152</sup> HRDLIČKA, Z., HRDLIČKOVÁ, V. *Umění japonských zahrad*. Praha: Argo: 1996.

(původní = nepřetvořená, „nekulturní“, kterou dnes na našem území najdeme možná v národních parcích a teoreticky i v CHKO, i když se bude jednat jen o malé pralesy. Protože zbytek už byl změněn člověkem, jako například chráněné oblasti rybníků apod.).

Vliv kultury na zahradu by teoreticky měl odrážet českou kulturu se všemi prvky, které jsou důsledkem vlivu jiných kultur. Vždyť i kultura japonská je převzatá, i když osobitě dotvářená. Je zde ale vidět problém narušených tradic a vliv křesťanské tradice a tudíž i vydělení člověka jako bytosti z přírody, které je v české oblasti patrné. Otázkou, ale je i současné mísení jednotlivých kultur globálně. Filozofie i přírodní složky se mezi sebou mohou ovlivňovat, jak je patrné ze současné japonské zahradní tvorby, ve které je již patrný vliv západního individualismu a oddělenosti člověka od přírody.

Řešení v našich zahradách japonského typu by mohlo užívat i prvků převzatých a dovezených, avšak mělo by být záměrně užito těch, které by se zde shodou náhod a nevyhnutelnosti mohly přirozeně vyskytovat. To znamená, že tyto prvky (myslím tím rostliny, stromy, kameny i artefakty) by měly být do zahrady přirozeně zakomponované a mělo by se jim dařit v růstu, či by měli být snadno zarůstány (myslím kameny mechem apod.), aniž by k tomu byly příliš nuceny ze strany člověka různými umělými metodami (nemyslím tvarování rostlin, ale např. přecitlivělost na mráz, či zdejší škůdce apod.). Tedy, když materiál či živé organismy nezvládají zdejší podmínky, neměli bychom jich užít. Je tedy důležité dobře rozumět přírodním podmínkám a potřebám pro pěstování, či vlastnostem materiálů. Tyto schopnosti jsou nezbytné pro úspěšné vytvoření (nejen) zahrady japonského stylu.

V českých zahradách tvořených v japonském stylu je nutné zahrnout do zakoušení zahrady (v Cooperově smyslu), atmosféru, charakteristické zvyky a podmínky obou kultur a rozjímat podle japonských principů o esenci i české přírody, jinak by zahrada exemplifikovala vztah lidské činnosti a přírody v Japonsku. Tímto vytržením významu zahrady ze správného kontextu pak vznikne pouze kýčovitě a násilně držené aranžmá, které může být působivé pouze pro nezasvěcené.

## ZÁVĚR

V práci jsem řešila otázku, z jakých důvodů nejsou již zahrady kladeny do oblasti umění, případně, zda a za jakých podmínek lze v současnosti o zahradách jako uměleckých dílech uvažovat.

Nejprve jsem se seznámila se současným náhledem na situaci zahrady z hlediska estetického a uměleckého podle M. Millerové. Vyjasnila jsem definice zahrady, jak jich užívají Millerová i D. E. Cooper. Dále jsem se zabývala rozdíly v přístupu k zahradám z uměleckého a přírodního hlediska. Po studiu názorů současných filozofů, zejména Millerové a Coopera, zda může být zahrada uměleckým dílem, jsem došla k závěru, že tento postoj k ní zajisté můžeme zaujmout. Ale, jak uvádí Millerová i kdybychom zvažovali zahrady v rámci současného umění, budou jen součástí konceptu díla a nemohou být považovány za dílo samotné.

Rozdíly mezi uměním a zahradami jsou následující: 1) Zahrada nemá nikdy definitivní podobu. 2) V žádné chvíli existence zahrady nemůžeme člověku přiznat celé autorství. 3) Jediný způsob jak rozlišit identitu zahrad je jejich umístění v čase a prostoru. Tento aspekt je však pro umělecké dílo vedlejší a považuje se za nahodilý.

Zahrady mají důležité složky, které mají i umělecká díla. Slavnými se, stejně jako umělecká díla, stávají porušením dané normy. Z části vznikají podle konceptu autora a pro jejich založení je třeba znát estetické principy a potřebné řemeslo. Navíc mají další složky, které umění nemá. Aspekt nevyhnutelnosti a vlivu přírody na výsledný prožitek, zakoušení skrze praktickou zkušenost, nemožnost oddělení od svého původního prostředí a význam jako "zjevení", které představuje vzájemnou závislost lidské činnosti a přírody.

Podle Coopera by zahrady, považované jen za umělecká díla, tratile na své hodnotě. Ani postoj z hlediska přírodního by nebyl vhodný, protože zahrada je právě úkazem vymezení člověka proti přírodě na vytyčeném prostoru. Podle Coopera, i kdybychom tyto přístupy propojili, stále nám bude do celku hodnoty zahrady něco chybět. Důležité pojmy, které v této souvislosti vyvstávají, jsou *atmosféra* zahrady, která jí sceluje a *umístění* zahrady v prostoru. Ty jsou určující pro hledisko estetického objektu, které, jak je vidět na Pepperově konstrukci, je v případě zahrad problematické uchopit. Proto je lépe zahrady uchopit jako něco, co je zakoušeno a soustředit se na samotnou *kreativní zkušenost* zahrady a její význam.

Ukázala jsem, že je možné na zahrady pohlížet jako na proces nikdy neukončené artefaktualizace a využitím Pepperovy teorie o konstrukci estetického objektu jsem se pokusila podpořit Cooperovo chápání zahrad jako estetické zkušenosti.

Tento rozbor a vysvětlení problematiky původu a oceňování zahrad mi pomohly objasnit rozdíly mezi estetickým vnímáním a uměleckou tvorbou související s fenoménem japonských zahrad. Zkoumání japonských zahrad v kontextu západní filozofie a kultury se mi jeví jako zajímavý směr dalšího uvažování o zahradách. Ukázalo se, že japonské zahrady jsou, na rozdíl od evropských, daleko lépe ocenitelné jako umělecké dílo. Je tomu tak proto, že v japonské zahradě se autoři snaží vytvořit dokonalé přírodní formy, jejichž prostřednictvím je možné nahlédnout samu podstatu přírody. Zde je zřejmá souvislost s jejich funkcí jako zenových chrámů neboli "zen" zahrad.

Estetikou japonských zahrad jsem se zabývala proto, abych v závěru dovedla odpovědět na otázku, proč je v Čechách tak populární japonské zahradní umění. Zda, či do jaké míry jsou japonské zahrady vznikající na našem území zakládány se znalostí filozofie náboženství a umění Japonska, či z prosté líbivosti.

Na základě studia vlivu východní filozofie na tvorbu a estetiku japonských zahrad a jejich porovnání s evropskou kulturou (kulturními zvyky, náboženstvím) jsem dospěla k závěru, že na tvorbu opravdu kvalitních českých zahrad v japonském stylu by měla mít a má velký vliv japonská filozofie a náboženství. Jako příklad správného uchopení českých zahrad v japonském stylu mohu uvést zahradu Miroslava Pacnera,<sup>153</sup> nebo japonskou zahradu Šówa-en v Plzni, která byla dokonce zakládána ve spolupráci s Japonskou zahradní asociací.<sup>154</sup> U běžnějších českých zahrad v japonském stylu, které lze často nalézt v každém městě, již často nejde o znalost japonských kořenů, ale spíše jen o atraktivní aranžmá, více či méně zdařilé. Rozhodující je porovnání výše uvedených principů zakládání japonských zahrad, se zahradou, na kterou se díváme.

---

<sup>153</sup> BOROVIČKOVÁ, R. Japonská zahrada Miroslava Pacnera: kámen, voda a česká zeď. In: *Domov*, [online], 8. vydání, 2008, [cit. 2013-05-02].

<sup>154</sup> ŠVARC, Z. *Japonská zahrada Šówa-en v Plzni*. In: PEŠEK, Petr. *Orbis-film*, [online], 2004, [cit. 2013-05-02].

### **Použitá literatura:**

BUDD, M. "Estetické oceňování přírody". *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Pavel Zahrádka (ed.) Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 397–412.

CARLSON, A. "On The Aesthetic Appreciation Of Japanese Gardens". *The British Journal of Aesthetics*. 1997, Vol. 37., No. 1., 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.

CRAWFORD, D. "Nature and Art: Some Dialectical Relationships", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, Vol. 42., s. 49-58.

DEWEY, J. *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1980, 355 s.

GOODMAN, N. *Jazyky umění, nástin teorie symbolů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, 213 s.

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.

HRDLIČKA, Z., HRDLIČKOVÁ, V. *Umění japonských zahrad*. Praha: Argo, 1996, 159 s.

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

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

NITSCHKE, G. *Japonské zahrady: pravý úhel a přírodní forma*. Vyd. 1. Praha: Slovart, 2007, 239 s.



PEPPER S. C.: "Supplementary Essay: The Aesthetic Work of Art". In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard: Harvard University Press, 1946, s. 142–171.

ROSS, S. "Ut Hortus Poesis - Gardening and Her Sister Arts in Eighteenth-Century England". *British Journal of Aesthetics*, 1985, Vol. 25., No. 1., s. 17-32.

STIBRAL, K. "Estetický postoj k přírodě v umění a kultuře Dálného východu". *Estetika*, Praha: Academia, 2006, roč. 41., č. 3-4., s. 210-229.

STIBRAL, K., O. DADEJÍK a J. STANĚK. *Krása-Krajina-Příroda IV: Zahrada - Přirozenost a umělost*. Praha: Dokořán, 2010, 238 s.

ZUSKA, V. *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Vyd. 1. Praha: Triton, 2001, 131 s.