

Estetické vnímání přírody - Britská estetika přírody II

K. Stibral – pracovní verze pro potřeby výuky kurzu ENSn4440 a HEN440

Objevování krás přírody a nové pojmy – malebno a vznešeno

Britové začali objevovat krásy přírody nejen v teorii, ale mířili i do terénu. Nobilita nemíří jako v rámci dosavadních kavalírských cest, *Grand Tour* za (v drtivé většině italskou)¹ kulturou a společností s možným přídávkem přírodních zajímavostí, ale již především za krásami přírody, a naopak umělecké památky jsou doplňkem a zpestřením. Vlastně pohyb v krajině není pouze nutným zlem, cestou mezi lidskými sídly, nebo místem lovecké kratochvíle, ale skutečně cílem cesty, která už může být i jen menšího rozsahu, vůbec už nemusí jít o dlouhodobou cestou za poznáním a zkušeností, *Grand Tour*. Rodí se turistika v dnešním slova smyslu, kdy je cesta krátkodobější, nemá náboženský ani pracovní charakter a hlavní je zde kombinace poznávacího aspektu se zábavným.

Během 18. století můžeme pozorovat díky velkému množství zápisků těchto cestovatelů či turistů i proměny vkusu a preferencí přírodních scenériích i proměny motivací a inspirací pro toto zalíbení. Dobře popisuje tyto proměny kniha Malcolma Andrewse *Hledání malebna (The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800, 1989)*, obsahující jak inspirace z teoretických, tak uměleckých děl, stejně jako zcela konkrétní zápisky výletníků či cestovatelů.²

V prvních dekádách století byli podle Andrewse lidé, kteří mířili do přírody, ovlivněni zejména studiem klasické literatury (Vergiliem, Ovidiem, Horatiem)³ a postupně i klasicizujícími malíři 17. století jako Lorrainem,⁴ Dughetem a Rosou, jejichž vliv později začal převažovat nad vlivem klasické literatury.⁵ Obdivovatelé přírody v tomto období proto preferují především pastorální, arkadské typy krajin, jejichž ocenění je spojeno hlavně s morální symbolikou a dalšími idejemi.

Postupně ovšem autorita klasické poesie slábne a sílí význam domácích básníků – v půlce století jsou již Shakespeare, Milton či Thomson (autor dnes již pozapomenuté básnické série *The Seasons, 1726–30*) považováni minimálně za Homérovy a

Vergiliovy rivaly. Roli zde hrálo i to, že tito domácí básníci byli srozumitelnější střední třídě, ze které se rekrutovali cestovatelé či turisté.⁶ Obecně se pak kolem poloviny 18. století Britové začínají obracet k místní tradici, přichází doslova jakýsi gotický a keltský* „revival“.⁷ Sílí i význam krajinomalby, která má ještě v Reynoldsových *Rozpravách* (*Discourses*, 1769–90) konzervativní a nízký status.⁸ Po klasicizujících krajinářích se postupně objevují, především v druhé půli století i místní krajináři. Jsou to především Thomas Gainsborough a různí akvarelisté. Jinak britští malíři kupodivu v 18. století příliš originálních nápadů nepřinesou – na rozdíl od tehdejších zahradních architektů či umělců narozených v poslední čtvrtině století, ale tvorbou spadající zejména do následujícího století (Turner, Constable), malíři norwichské školy se objevují také na samém začátku 19. století. Dva ze tří nejvýznamnějších malířů století – William Hogarth a Joshua Reynolds – krajiny prakticky nemalují a ani u Gainsborougha se nejedná o výlučné téma. Zato kreslíři vytvářejí mistrovská díla, často právě v terénu a akvarelovými barvami, vzpomeňme alespoň výtečného a inovativního malíře hor a skalisk Johna Roberta Cozense (1752–1797). Postupně dochází ke změně v preferencích typů krajin, od pastorál (často komplikovaně v Británii nacházených) se pozornost obrací ke krajinám místním. A co více, stále více k „divočejším“ scenériím horských terénů Lake Districtu, Severního Walesu či Skotské vysočiny. To se projevuje nejen ve stále častějších výletech turistů do těchto míst, ale bohužel i v tom, že na konci století si mnoho nových a bohatých průmyslníků staví nové vily či obnovuje staré „chaty“ (*cottages*) v místech, která jsou například v Lake Districtu považována za krásná. Již tehdy se tedy objevuje v následujících stoletích tradiční a bohužel smutný model: do míst obdivovaných díky své divokosti zamíří intelektuálové a umělci, pak sem vtrhne masová turistika a pak i výstavba pohodlných sídel k přechodnému pobytu městského obyvatelstva a původní „divokost“ je tak značně omezena.

* Obliba keltství není až romantický, či dokonce současný trend – irský filosof John Toland založil již r. 1717 *Ancient Druid Order* (též *The Druid Order*), který kontinuálně existoval až do r. 1964, kdy se rozdělil na organizace dvě.

Turistů přibývá (roku 1758 je také založena vůbec první cestovní kancelář) a komplikuje se i jejich vybavení. Již tehdy používají pro své cesty řadu pomůcek a možná i více než dnes – nesou s sebou (nebo nechávají nést) knižní průvodce, cestovní deníky s předtištěnými kolonkami (*Travelling Journals*) i speciální technické pomůcky pro sledování uměleckých krás přírody jako *camery obscury*. Populární byla také tzv. Claudova skla (*Claude glasses*) – zatmavená kulatá zrcátka pro pohled do krajiny „Lorrainovými očima“. To vše bylo doplňované četnými výtvarnými pomůckami ve formě skicáků, per, štětců a barev k okamžitému skicování výjevů.⁹ Ale zpět k estetice. Posunutí zájmu o krajinu od jejího symbolického významu k estetické hodnotě krajiny (jakkoli i to je provázané) se projevuje i ve změněném slovníku. Není náhodou, že později vidíme v popisech *Tours* časté odkazy na „burkovskou“ terminologii.¹⁰ Začínají se používat stále častěji především dva relativně nedávno zavedené pojmy – **malebno** (*picturesque*) a **vznešeno** (*sublime*).



Joseph Mallord William Turner: *Zničení Bardů Edvardem I.* (1799-80) je ilustrací k básni Thomase Graye *Bard* (*The Bard*, publ.1757) a zachycuje armádu táhnoucí ve velšských horách.

Vznešeno

S vnímáním přírodních krás je spojeno v první řadě do značné míry „vzkříšení“ pojmu *vznešenosti* (*sublime*). Již v antice nalezneme spis na toto téma alexandrijského filosofa z 1. stol. n. l., tzv. **Pseudo-Longina** *O vznešenu* (*Peri hypsous*). Toto dílo se

rozšířilo v novověku až v 17. století díky překladům do angličtiny od Johna Halla a francouzštiny od Nicolase Boileaua Despréauxe.¹¹ Právě Boileau byl pak autorem další významného díla věnujícího se vznešenu *Umění básnické (L'art poétique, 1674)*, i když ho ovšem do značné míry ztotožňoval s pojmem krásy. Obě tyto práce (Longinova i Boileauova) také zkoumaly především vznešeno ve vztahu k básnické tvorbě.

Postupně se však přesouvá použití pojmu vznešeno výrazněji i do popisu zkušenosti s přírodou,¹² a Britové (spolu s Kantem) na tom mají lví podíl. V Británii samotné najdeme první zmínky o vznešenu v práci Johna Dennise z roku 1704,¹³ v roce 1739 se objevuje nový anglický překlad Pseudo-Longina. Roku 1747 vychází *Essay on the Sublime* od **Johna Baillieho**, první pokus o rozbor této kategorie. Podle Baillieho je vznešeno vlastností uměleckých děl i přírody a spojuje ho zejména s velikostí a tu pak s jednotvárností i nekonečností. Podle něj rodí vznešenost pocit slavnostního klidu, spíše než by myslí otrásala.¹⁴

Zcela zásadní význam ale měla již zmiňovaná práce **Edmunda Burka** *Filosofické zkoumání* (1757, viz minulá hodina), která v podstatě ustavovala vznešeno jako pojem rovnocenný krásnu, se kterým tvořil základní dvojici estetických protikladů a kategorií. Jak již bylo řečeno, Burke odvozoval své pojmy z biologických kořenů člověka, snažil se je vysvětlovat psychobiologicky.

Podle Burka existují dva základní a protikladné typy libosti: existuje pocit pozitivní slasti (*pleasure*), která vzniká „jednoduše a bez jakéhokoliv vztahu“ a slast, potěšení (*delight*), které vzniká pominutím nějaké strasti, a existuje tedy ve vztahu k tomuto utrpení.¹⁵ Zatímco krásno odvozoval Burke z pudu rozmnožovacího, kde je slast veskrze pozitivní, vznešeno z pudu sebezáchovy, který je spojen s vášněmi způsobenými utrpením či nebezpečím, a tedy slastí z pominutí nepříjemných podnětů.¹⁶ Krásno je podle něj spojené s láskou a žádostivostí, a objekty, které tyto city vyvolávají, jsou charakteristické malými rozměry, hladkostí, měkkostí, něžností a plynulými přechody.¹

¹ Jakkoliv Burke spojuje krásno či vznešeno s určitým komplexem emocí či fyziologických reakcí, přesto stále klade důraz na určité smysly vnímatelné vlastnosti objektů, jako třeba právě velikost či drsnost. V Británii se ovšem postupně objevuje i proud myšlení, akcentující spíše naši subjektivní reakci, to, že

Naopak vznešeno je spojené s mocí, hrůzou, a objekty tyto pocity vyvolávající jsou velkých rozměrů, nejasné, temné, či naopak příliš jasné, s náhlými kontrasty a neuspořádané. Nejvyšším stupněm vznešeného je dokonce zhrození, jehož „vedlejšími účinky jsou obdiv, úcta a vážnost“.¹⁷ Není náhodou, že Burke řadu příkladů nachází (i když zdaleka ne výhradně) právě v přírodě. Zatímco květ rostliny je krásný, pohled na rozbouřený oceán či divoké hory je vznešený. Při pohledu na bouřící oceán pocítujeme hrůzu („celou mysl naplňuje výlučně objekt“) – a ta je „převládajícím principem vznešeného“.¹⁸ Vznešenost se ale týká nejen velkých zjevení přírody či lidského umu, jako jsou „obří pohanské chrámy“, ale i některých živočichů. U našich užitkových zvířat například můžeme hovořit dle Burkeho o kráse, nikdy však o vznešenosti. „*Tu najdeme v temném lese, v [...] divočině – v podobě lva, tygra, pantera nebo nosorožce.*“¹⁹

Právě pojem vznešena pak pomohl lépe popsat zážitek při setkání s divokou, chaotickou přírodou, především velehorami, které se v Evropě postupně staly přímo příkladem estetického objektu. Pojem vznešena – jakkoliv ho nelze omezovat na ocenění přírodních krás – se stane i díky Kantovu vymezení (ke kterému se dostaneme v další přednášce), zásadním pro popis estetického zážitku pro celé 19. století, a přestože ve dvacátém století se již víceméně z běžného užití ztrácí, vrátí se k němu ještě jednou postmoderna (Lyotard). Nicméně je škoda, že dnes již ze slovníku vymizel (považujeme ho za příliš patetický), protože umožnil diferencovat naše estetické zážitky, což se týká i dalších termínů.

naše pocity, včetně zkušenosti krásy, mohou být způsobeny zcela odlišnými podněty, které v nás spouštějí zcela individuální reakce založené na předchozích zkušenostech a asociacích, které jsou v podstatě na „objektivních“ vlastnostech nezávislé. Tento tzv. asocianismus, odvozený často od práce *Observations on Man* (1749) Davida Hartleye a reprezentovaný v estetice sklonku století např. Dugaldem Stewartem či Archibaldem Alisonem, s Burkem a dalšími silně polemizoval a posunoval zdroje estetického zálibení důsledně do subjektu.



William Gilpin: akvatinta z *Observations on the River Wye*, 1782.

Malebno

Dalším z významných pojmů bylo *malebno*,* které bylo dokonce podle environmentálních estetiků Carlsona s Lintottovou pro estetické ocenění přírody v té době významnější než krásno a vznešeno.²⁰ Byl to termín, který se stane dodnes používaným pojmem pro estetickou a *výtvarnou* kvalitu krajiny, krajinného či urbanistického celku (mluvíme o malebné krajině, vesničce v krajině, městečku, ne však o malebném člověku, románu či soše). Tento pojem – pocházející, jak jsme viděli, z Nizozemí – původně znamenal to, co odpovídá potřebám a pohledům malířství. Do angličtiny pronikl až na počátku 18. století poangličtěním francouzského *pittoresque* nebo italského *pittoresco*.²¹ V literatuře se jím rozumělo něco živého, malířského a v přírodě to, co se hodí k malování. Postupně se však *picturesque* začíná používat především pro estetické hodnoty přírody, byť nikdy ne výhradně. Předmětem pokusů o teoretické uchopení se tento pojem stane ale až na konci století.

Zasloužil se o to především již zmiňovaný duchovní, vzdělanec **William Gilpin**. Ten od osmdesátých let vydával cestopisné knížky doprovázené vlastními ilustracemi

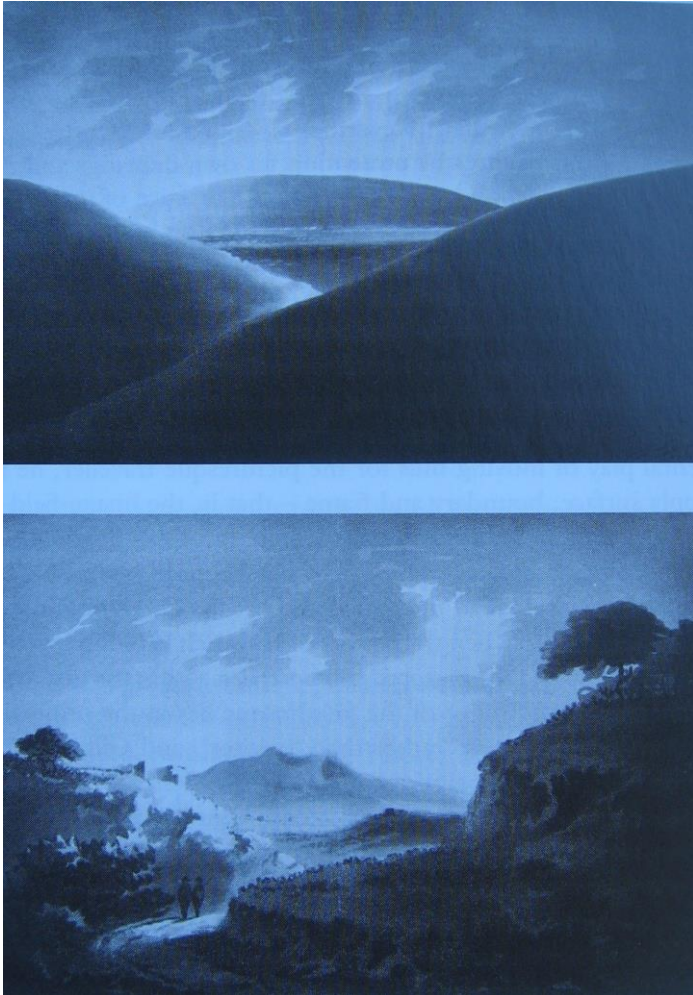
* Pojmu malebna jsem se věnoval v samostatné knížce *O malebnu. Estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha – Brno: Dokořán – Masarykova univerzita 2011; několik pasáží, zejm. u Uvedala Price, jsem převzal z této práce.

s názvem *Pozorování* či *Postřehy* popisující jeho předchozí cesty po Británii (nejpopulárnější *Observations on the River Wye*, 1782),* kde se už objevuje tento termín v novém použití, byť často ve spojení *picturesque beauty*, aniž by vše krásné muselo být současně i malebné. Gilpin měl k teoriím nechuť, přesto sepsal o malebnu i samostatné eseje (především *Three Essays: – on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and, on Sketching Landscape*, 1792), a dokonce téměř několikasetstránkovou práci o estetice lesní scenérie (*Remarks on Forest Scenery, and other woodland Views*, 1791).

Podle Gilpina je třeba odlišit objekty, které jsou prostě pěkné/krásné a „těší oko“ a malebné, které nás těší vzhledem k určitým kvalitám vhodným pro malíře. Malebností rozumí estetické kvality objektů, které na nás působí malířskými efekty. Zejména krajiny dramatičtějšího výrazu, neobvyklé, plné nepravidelných tvarů a zvrátů až drsnosti. Tedy terény, které najdeme například na obrazech Dugheta či Rosy. Především určitá drsnost, neuhlazenost a kostrbatost (*roughness*) je pro Gilpina základním poznávacím znakem malebna. Tuto *roughness* zdůvodňuje právě vhodností pro malířství – kostrbaté, nerovné objekty dovolují umělci „svobodný, výrazný dotek“. ²² to nabízí například rozeklaná skaliska obrostlá mechem a kapradím (ty jsou z rostlin vůbec nejmalebnější²³), kombinovaná se zakřivenými starými stromy a vůbec divokým porostem, zatímco hladce zaoblené kopce s krátkým trávníkem malebné nejsou (viz obr. na následující straně). Totéž platí o architektuře – pokud chceme udělat z krásné architektury malebnou, píše Gilpin, musíme ji obrátit v ruiny.²⁴ Malebné samy od sebe jsou pochopitelně různé chatrče a chalupy chudiny, stejně jako cikáni, žebráci (všimněme si, Gilpin často nazývá malebným to, co by se dalo později nahradit slovem romantický – on sám ovšem tyto pojmy rozlišuje²⁵). V každém případě představuje zájem o malebno zcela protichůdnou tendenci oproti dřívějšímu klasicizujícímu obdivování bukolických idyl. Jak píše Andrews ve své monografii o malebnu: „*oko vyhledávající malebno [...] je antigeorgické*“, ²⁶ je to oko

* Celým názvem: Gilpin, W.: *Observations on the river Wye, and several parts of South Wales, etc., relative chiefly to picturesque beauty; made in the summer of the year 1770.*

vyhledávající lidskou činností, uměním nedotčené kouty přírody, nebo naopak lidské formy zasažené destruktivními silami přírody, všeobecně řečeno, divoké a nepravidelné formy.



Krásná a malebná krajina, dvojice akvatint ze *Tří esejů* (1792) Williama Gilpina. Modelový příklad založený na určitém stejném geologickém profilu, který se ale ve druhém působení eroze a zvětrávání stejně jako pokryvem bujnější vegetací se stává malebným – objevuje se tak moment času, který pak rozvede i Uvedal Price.

Nejvýznamnější autorem, který psal o malebnu, byl ale literát, politik a současně majitel rozsáhlých pozemků s neobvyklým jménem **Uvedal Price** (1747–1829). Ten byl nespokojený s Gilpinovým výměrem malebna a snažil se oddělit tento pojem od pouhých odkazů na malování či umělecké zpracování scenérie, a navíc i dát jasnější distinkci vůči dalším dvěma hlavními estetickým pojmům. Ve svém díle *Esej o malebnu* (*An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful*, 1794) se pokusil vymezit malebno, jak název vypovídá, jako třetí základní estetický pojem

stojící uprostřed mezi krásou a vznešenem a ve svých dalších pracích se pokusil rozpracovat problematiku malebna i do dalších tematických okruhů, jako je jeho vztah k šerednosti, k různým typům umění atp. Zatímco Gilpin vycházel ve svém postoji k přírodě hodně ze zkušenosti s cestováním a byl opravdovým nadšencem *Picturesque Tours*, Price se inspiroval především zahradní architekturou a *landscapingem*. Díky tomu píše také každý své práce s poněkud jiným motivem. Zatímco Gilpin chce především obohatit zážitek z cestování krajinou o zkušenosti s „malířským vnímáním“, Price opakovaně píše, že mu jde nejen o vnímání přírody, ale i o zlepšení krajiny prostřednictvím zkušeností s uměním: „[...] tím základním, co jsem měl na mysli, je doporučit studium obrazů a principů malířství, jako nejlepšího průvodce po přírodě a jako prostředek ke zlepšení skutečné krajiny“.²⁷ Za tím stála především jeho zkušenost se zahradním uměním a ostrý nesouhlas s tradiční anglickou zahradou, především s dílem „Capability“ Browna. Malířské vidění by se mělo stát vzorem i v zahradní architektuře a úpravách krajiny, Price navrhuje „zaměstnat malíře místo zahradníka“.²⁸

Price nesouhlasí s Gilpinovým definováním malebna jako toho, co je vhodné pro zobrazení v malířství. To mu přijde jako příliš vágní a omezená definice (a svým způsobem tautologická). Je sice pravda, že objekty malebných kvalit jsou vhodné pro zobrazení, ale neplatí to naopak. Ne všechno, co je vhodné k zobrazení, má tyto kvality, jako například oceňovaná palladiánská architektura na obrazech Lorraina, která nebyla nijak kostřbatá či nepravidelná, přesto vhodná k zobrazení. Malebno má být samostatná kategorie, nezávislá i na malířství.²⁹ Jeho principy můžeme podle Price nalézt v přírodě a jsou zcela nezávislé na umění, nicméně jsou v dílech význačných malířů nejsnáze a nejpřínosněji studovatelné.³⁰ Jak již bylo řečeno, vychází z Burka, ale jak si všímá i Hipple, umenšuje význam fyziologické teorie,³¹ a v určitých ohledech není ve vztahu k Burkovým principům zcela důsledný. Pochopitelně, kriticky se vymezuje vůči Burkovi již snahou zavést jako třetí pojem vedle krásy a vznešenosti malebno – řada objektů vzbuzuje podle Price naše potěšení („*give great delight to the eye*“), aniž by byla krásná či vznešená.³² Co však je také Priceovou ambicí, co ho

odlišuje od tehdejšího používání pojmu a proč se tak vyhraňuje proti jeho definování skrze malířství, je vymezení malebna v takové úrovni obecnosti, aby se neomezovalo pouze na vizuální zážitky. Takový nově vymezený pojem má být použitelný i v rámci sluchových vjemů, a tedy i hudby,* ale i vjemů dalších smyslů.

Price se nejdříve pokouší ukázat odlišnost malebna od krásy. Ty se sice mohou vyskytnout v konkrétním objektu do jisté míry smíšené (stejně tak v kombinaci se vznešeností), jsou ale jasně odlišitelné, a to již proto, že malebno je založeno na vlastnostech, které jsou *diametrálně protikladné* těm, ze kterých se rodí krása. Zatímco podle Burke je nejzákladnější vlastností krásy hladkost (*smoothness*), málo proměnlivosti (*variety*) a složitosti (*intricacy*), postupná změna,³³ u malebna jsou to podle Price vlastnosti opačné. Dvě nejzákladnější příčiny podílející se na vzniku malebna jsou totiž drsnost (*roughness*) a náhlá změna, jež se posléze spojuje s nepravidelností.³⁴ Zde se bohužel dostává Price do jistého paradoxu, alespoň vůči Burkovu pojetí, protože malebno vymezuje jako nepravidelné vůči pravidelnému či symetrickému krásnu, nicméně Burke sám, jak jsme viděli, výslovně tyto charakteristiky s krásnem nespojuje.

Podobně se snaží Price vymežit malebno vůči vznešenu, které je podle něj založeno – již ve větší shodě s Burkem – především na jisté velikosti (*greatness*). Malebno dle něj není na takové kvalitě založeno vůbec a je nalézáno stejně na malých jako na velkých objektech. Zatímco vznešeno se zakládá na principech bázně a hrůzy a není spojeno s lehkostí či hravostí, malebno je založeno na změně a složitosti a vyskytuje se stejně tak v nejmajestátnější jako veselé scénérii. Jednou z nejzákladnějších příčin pocitu

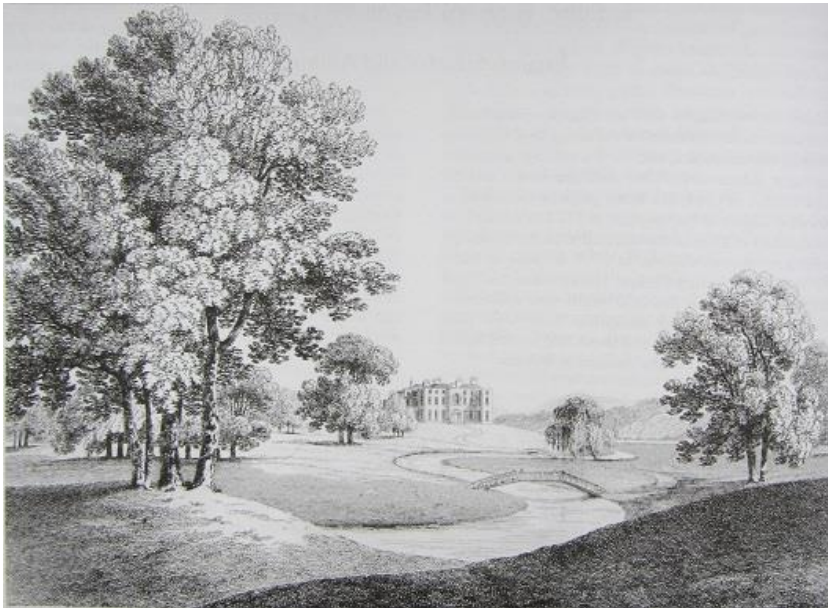
* Jakkoli Price v naprosté většině uvádí příklady ze zahradní architektury, malířství či architektury, ojedinele se objeví i příklady z hudby. Zatímco Händelovy sborové zpěvy jsou vznešené, různé věty ze Scarlattiho či Haydna jsou malebné. Pohyb, nečekané a přerývané přechody, jistá „divokost“ a zdání nepravidelnosti jsou vlastnosti, které mají analogie podle Price jak v krajinné scénérii, tak hudbě. (Viz Price, U.: „An Essays on the Picturesque“, in: M. Andrews (ed.), *The Picturesque. Literary Sources and Documents II. The Banks*. Mountfield: Helm Information, s. 84, srv. obdobně na s. 102.) K malebnu v hudbě viz zajímavá kniha Anette Richardsové *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2001. Ta také zmiňuje, že Angličané na konci 18. stol. používají pojmu *picturesque*, když např. referují o Haydnovi, a to jak kvůli sklonu k „piktorialismu“, tak k nesouvislým a překvapivým efektům (s. 5). Sama se zabývá kromě Haydnovy tvorby zejména dílem C. P. E. Bacha a Beethovena, s důkladnou znalostí i německého kulturního prostředí a zdejší teorie umění.

vznešena je nekonečnost, ta ale u malebna schází. Pokud chcete udělat z nekonečného oceánu malebnou scénu, je třeba ho nějak ohraničit, dát mu břehy. Stejně tak je příčinou pocitu vznešena jistá jednotvárnost, ta je však z definice velkým nepřítelem malebna.³⁵

Price ale nezůstává u jednoduchých opozic „konečných“ stavů a snaží se popsat vztah mezi krásnem a malebností na základě jejich relací či na procesu změny krásy v malebnost. Tento důraz na jistou *evolučnost* či dynamičnost je pro Price charakteristický a je paralelou k celkovému důrazu jeho myšlení na pohyb a proměnlivost. Kromě příkladů na řadě organismů³⁶ dává v krajině příklad rozeklaných náspů podél nějaké polní cesty v úvozu – pokud bude vzrůstat velikost těchto náspů a prostor mezi nimi, až se úvoz stane hlubokým údolím, plným zákrut, jeskyní, převislých skal atd., bude celek dávat dojem úžasu a velikosti, pak bude vznešeno smíšeno s malebností. A to, i když se vlastně nezmění *styl* scenérie, pouze její *měřítka*. Naopak když se svahy úvozu začnou vyhlazovat a stávat se pozvolnými, bude se mísit malebno s krásou.³⁷ Krajina se stává malebnou, jak se v ní pohybujeme ve škále od jarní, svěží přírody ke krajině plné srázů a ruin. Naopak vznešenost od malebna se liší jako stejnost od změny (*variety*), velikost od malosti či pocit hrůzy od pocitu zaujetí, zajímavosti. Čím více se setkáváme se znaky vzbuzujícími překvapení, údiv, tím více se malebnost stává vznešenější.

Do diskuse k malebnu se pak přidávají další, především Priceův soused a přítel, bohatý sběratel a politik **Richard Payne Knight** (1751–1824) se svou knižně vydanou básní *The Landscape: A Didactic Poem in Three Books. Adressed to Uvedal Price*, která vyšla r. 1794, několik měsíců před Pricem.³⁸ Ta představovala především tvrdý útok na klasický Brownův anglický park jako stejně tak umělý a geometrizující a navrhoval mnohem zásadnější rozvolnění parku směrem k větší „divokosti“ (viz obr. níže). Na Priceovo i Knightovo dílo pak odpověděl významný zahradní architekt **Humphry Repton** (který mimochodem dříve podnikl s Pricem cestu za malebnem k řece Wye) ve *Sketches and Hints of Landscape Gardening*³⁹ (1796), který se naopak pustil do obrany klasického parku a vznikla tak slavná *picturesque controversy*, kde později

každý vydal ještě několik děl a v podstatě se jednalo spíše o trojstrannou diskusi než pouze dvě strany sporu.



Dvojice rytin Thomase Hearnova ilustrující Knightovu *Landscape* (1794). Nahoře typická úprava terénu v Knightem kritizovaném anglickém „Brownovském“ parku s typickou serpentýnou, hladkými břehy vodních ploch, zastříženým trávníkem a skupinami stromů sesazenými do skupin. Dole je stejný terén ve smyslu teorie malebna, kde je dána svobodná ruka přírodě, vegetace roste bujně a terénní nerovnosti nejsou zahlazovány. Rozdíl dotváří i odlišný stavební sloh domu a konstrukce můstku.

Malebno však neplní jen stránky knih, ale stane se významným motivem řady aktivit, které již naznačoval předchozí text. V první řadě se stane centrem vzednutí zájmu o britské terény, píše se dokonce o *picturesque movement*, kdy tzv. *picturesque hunters*

vyrážejí do terénu „lovit“ pohledy na malebné scenérie, které si zaznamenávají do zápisníků či je zachycují akvarely. Stejně tak ovlivní zahradní architekturu i architekturu samotnou a urbanismus, kde znamená jistou revoluci v odporu vůči symetrii a pravidelnosti jak v plánu jednotlivých staveb, tak v celkovém rozvrhu měst.⁴⁰

Hussey považuje periodu malebna (dle něj 1730–1830) za svébytný proud v rámci britské kultury, doslova *interregnum** mezi klasicizujícím a romantickým obdobím, popřípadě za *preludium* romantismu.⁴¹ V tom je následován dalšími autory (Hunt, Andrews), stejně jako je kritizován (Hipple).⁴² Řada autorů zabývajících se romantismem zařazuje teorii malebna i reakci *picturesque eye* v podstatě pod romantický přístup, ať je to například Heringman⁴³ či naši autoři Hrbata s Procházkou⁴⁴ (v logické návaznosti na časté zaměňování obou adjektiv už samotnými romantiky). Přesto si dovolíme přiklonit se v souvislosti s oceněním přírody na stranu zastánců svébytnosti malebna. Jakkoli jsou obdivované scenérie v podstatě velmi podobné, jako divočejší terény, rozeklané skály, ruiny opatství či hradů, z lidí pak putující skupiny Romů a žebráků,⁴⁵ reakce je na ně značně odlišná – v případě lovce malebna se hodnotí „nezajímavě“ výtvarné kvality objektů či kompozice, v případě romantiků jde naopak o silnou emocionální reakci, duchovní či náboženské zážitky, vcítění do přírodních lidských osudů, akcentace plynutí času apod.

* Sám výraz *interregnum*, mezivládí, je samozřejmě nadnesený a v určitých ohledech zavádějící, protože předpokládá nějakou mezeru mezi romantismem a (neo)klasicismem. Ve skutečnosti se oba dva proudy přelomu století dokonce vyskytovaly vedle sebe, řada umělců přecházela z jednoho do druhého a alespoň ve výtvarném umění byla jejich pomyslná nadvláda, když už jsme u mocenské metaforiky, vystřídána až realismem.



Humphry Repton: *Malebný most přes úzkou část vodní nádrže*, z *Red Book pro Farney Hall, Shropshire*, 1789. Významný zahradní architekt dodával svým klientům tyto tzv. Červené knihy, kde navrhoval různé změny parků a krajiny kolem sídla. Ačkoliv v mnoha věcech polemizoval se zastánci *picturesque taste*, zde namaloval typicky malebnou scénu v tehdejší slova smyslu.

Je jistým paradoxem, že ačkoliv se koncept malebna pak rozšíří i na kontinent, až na velké výjimky (Sulzer) se nestane předmětem estetických pojednání, byť neustále funguje ve spojení s oceněním výtvarných kvalit přírody a turisté stejně jako výtvarníci se na tento pojem stále odvolávají.⁴⁶ Nicméně i pojetí toho, co se za malebné považuje, se promění. I dnešní použití pojmu v češtině o této proměně leccos napovídá, obdobu najdeme ale i v němčině, kde z jednoho pojmu (*picturesque*, *pittoresque*) se staly vlastně dva termíny/adjektiva, na jedné straně *pitoreskní* (*pittoresk*), na druhé *malebný* (*malerisch*). První se pak používá spíše ve smyslu, v jakém můžeme nalézt i adjektivum groteskní (*pitoreskní stromy, skály apod.*), druhý ve smyslu utěšený, líbivý apod. (*malebné Třeboňsko*), a tedy v jistém protikladu k tomu, jak bylo malebno ve své době chápáno.

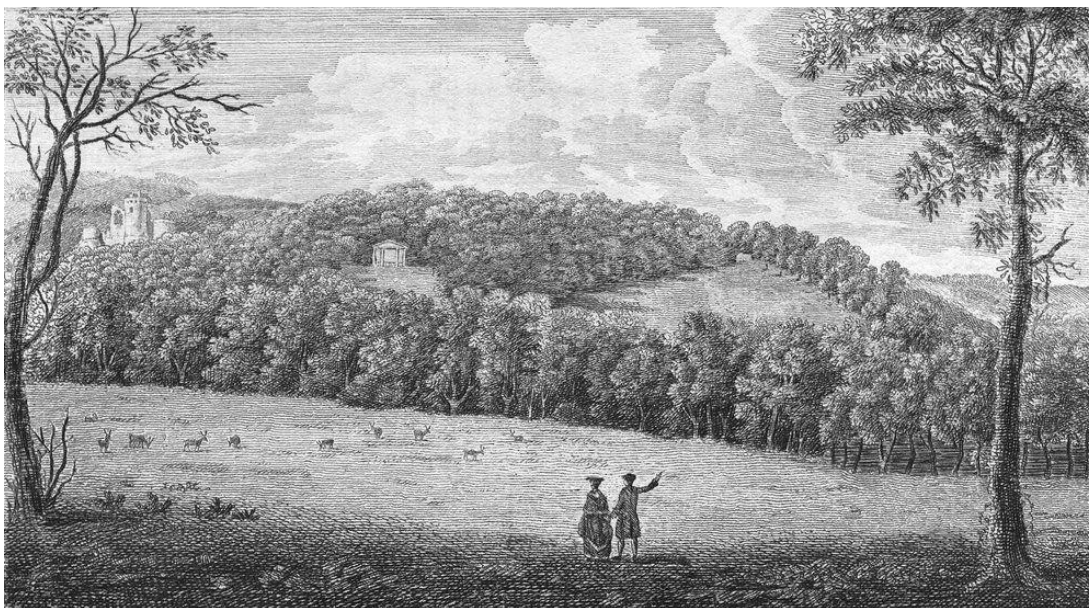
Významnou roli při úvahách o estetickém zálibení všeobecně pak v Anglii sehrál pojem proměnlivosti, změny (*variety*).⁴⁷ Ten byl důležitý třeba i při posuzování ruin, z nichž se estetický zájem přenesl na hory, ale pochopitelně i při estetickém postoji vůči zahradní architektuře i krajinným celkům. Tento termín měl velký význam jak v poetické tradici (Dyer, Thomson),⁴⁸ tak ve vlastní estetice. Již na začátku století je

krása založená mimo jiné na *variety* pro zmiňovaného Josepha Addisona (1712)⁴⁹ – ale též na novosti, velikosti, živosti barev a symetričnosti a uspořádání prvků. Důležitá je i pro Francise Hutchesona (1725),⁵⁰ pro kterého je krása uprostřed *variety* a *uniformity*, ale pak i na konci století pro Williama Gilpina a jeho malebnost.⁵¹ Právě v druhé půli 18. století (Shenstone, Gilpin, Price) se *variety* stala důležitá, protože jak se estetické preference přestaly opírat o rozumové příčiny (a tedy pravidelnost i účelnost), důraz byl kladen především na nepravidelnost, změnu – zdůrazňuje Malcolm Andrews.⁵² A svůj význam si tento termín udržel i v 19. století.

Zahradní architektura mezi uměním a volnou přírodou

Ve výtvarném umění spjatém s přírodou sice Britové nemají v 18. století nějaké zásadní zástupce (snad s výjimkou Gainsborougha a výtečného akvarelu), bohatě si to však vynahrazují v originálním a mimořádném příspěvku v zahradní architektuře. Pokud lze zahradní architekturu považovat za indikátor estetických preferencí i vztahu k estetické hodnotě přírody té které doby, pak pro Británii 18. století to platí dvojnásob. Ocenění volných přírodních scenérií vedlo ke vzniku svébytného, anglického parku,* v mnoha ohledech protikladného francouzskému. V Anglii měl ovšem odpor k formalizované přírodě dlouhou tradici. Již Francis Bacon ve svém eseji o zahradách (1625) považoval zastřihávání keřů do geometrických obrazců za dobré pro malé děti a chválil zahradu ve zvlněném terénu porostlou keři a barevnými kvítky. Byť zastřihávání trávníku, plotů či sem tam nějaké pyramidy také schvaluje.⁵³ Nepravidelné zahrady oproti pravidelným zahradám navrhuje i jeho přítel Henry Wotton (1624).⁵⁴ Po určité odmlce pak najdeme obdobný obdiv k nepravidelné zahradě na sklonku 17. století u politika a esejisty Williama Templea v jeho *Zahradách Epikurových* (*Upon the Gardens of Epicurus*, 1695).

* Někdy se též používá termínů angločínská či sentimentální, ale i krajinářská zahrada. Dáváme zde přednost jednoznačnějšímu termínu zahrada anglická. Přestože o základní inspiraci čínskými zahradami není pochyb, v konkrétních prvcích je to diskutabilní – někdy mají s Čínou společné totéž, co různé „čínské“ rokokové pokoje s čínskými interiéry. Se sentimentalitou je to také poněkud složitější.



Anonymní rytina parku v Hagley, Worcestershire, kol. 1780 (majetek autora). Obrázek zachycuje jak pohled na střídající se travnaté a lesnaté plochy spolu s různými *folies*, doplňkovými stavbami, tak stádo zvěře, pravděpodobně jelenů, protože pozemky zahrnovaly i *deer park*. Spojení estetických kvalit s užitkem vedly v průběhu 18. století k myšlence tzv. *ferme ornée*, ozdobné farmy, kde se měl kombinovat hospodářský i okrasný rozměr parku. Ačkoliv název je francouzský, byla to především britská idea a jeden z jejích hlavních protagonistů byl básník William Shenstone, který vlastnil pozemky v Leasowes hned naproti Hagley. U nás je nejlepším příkladem takového parku zámecký areál Veltrus, největší území spravované NPÚ, kde najdeme nejen pole, ale i daňčí oboru, lesíky, stejně jako celou řadu vodních ploch a staveb (a kam jezdíme většinou v říjnu s enviro na exkursi).

Na počátku století tato kritika sílí, jak jsme mohli vidět v citovaných pasážích u Shaftesburyho i u Addisona. Protože příroda podle druhého jmenovaného převyšuje umění, nemá se proto logicky řídit příroda podle umění, ale naopak. Addison kritizuje současné zahradníky, kteří „*místo aby se přírodě přizpůsobovali, mají rádi odchylky, jak je to jen možné. Naše stromy rostou v kuželech, koulích a pyramidách [...]*.“ A píše, že neví, jestli je sám ve svém názoru, ale že by dal přednost pohledu na „*strom v jeho plné bujnosti [luxurianty] a rozptylu větví a větviček*“, než když je osekán do „*matematického útvaru*“, stejně jako kvetoucí sad je nekonečně nádhernější než malé labyrinty těch nejdokonalejších parterů.⁵⁵ A za příklad dával zahrady čínské, které napodobují (podle něj) přírodu volnou. Addison také jako jeden z prvních přímo vyzýval k přeměně celých panství na díla umění podobná krajinomalbě. Vyslyšel ho brzy básník Alexandr Pope, který nezůstal u teorie (publikoval o zahradní tvorbě i článek v *The Guardian*, 1713), ale přímo zahradu s rozvolněným půdorysem vytvořil r.

1719 ve své usedlosti v Twickenhamu. Charakteristické je, že tvůrci této etapy byli především vzdělaní laici (lord Cobham, lord Burlington), brzy se objeví ale skuteční profesionálové, jako například zahradní architekt Charles Bridgeman (1690–1738). Během dalších dekád kolem poloviny století (cca 1730–1760) pak vznikaly zahrady nového typu, představující promyšlené formy anglického krajinářského parku. Zahradní architekti se osvobodili od nadvlády architektury, opustili osově dispozice baroka a zahrady skutečně směřovaly k tomu být „malířské“, bez převažujících odkazů na emblematicku. Jak píše Andrews, zatímco v první fázi byla zahrada vnímána jako moralizující kniha nebo malba, v pozdější fázi se stávala galerií třídimenzionálních maleb ze 17. století.⁵⁶ (Pope: „*All gardening is landscape painting.*“) Ve skutečnosti spíše čtyřdimenzionálních, dodává Kerstin Walterová, protože se počítalo s časovým aspektem, s postupnou percepcí v čase (dodejme, že u zahrad byl už při vzniku zamýšlen určitý směr pohybu, a tedy návaznost jednotlivých scén). Specifika vnímání anglických zahrad stojí za povšimnutí. Zatímco francouzská zahrada vede vnímatele jistým hierarchickým prostorem, s určitým kulminačním bodem, často z horních oken zámku, u krajinářské zahrady má oproti tomu pohyb diváka vlastní hodnotu a je pro vnímání rozhodující.⁵⁷

Nejvýznamnější zahradní architekt této fáze byl architekt ale i teoretik William Kent (1685–1748), který již své zahrady komponoval skutečně jako scény, spojující anglický venkov s ideální krajinomalbou. Kent nevycházel již primárně z architektonického, půdorysného plánu, ale dělal si skici, které pak realizoval v daném prostoru. Zde je významné, že nyní již nebyla předmětem úpravy pouze zahrada, ale celá okolní krajina – nešlo už jen o *gardening*, ale o *landscaping*.



Scenérie Claude Lorraina byly pro Brity doslova měřítkem krajinné krásy stejně jako inspiračním zdrojem pro utváření anglických parků. Zde příklad architektonického prvku - Pantheonu, který byl sice odvozen ze slavné stavby, ale i díky Lorrainovu vlivu pak byl opakován na řadě míst. Zde Lorrainův obraz *Aeneas na ostrově Délos* (1672), a pak obdobná stavba v parku ve Stourheadu (foto Lukáš Lattenberg) a v zahradách v Chiswicku (foto Karel Stibral).

Během další fáze anglických zahrad (zhruba druhá půle století až do 90. let) byly již rozsáhlé soukromé pozemky skutečně proměněny na krajinářské zahrady, anglická zahrada se také rozšiřuje do širších vrstev společnosti a dalších zemí.

Charakteristickým tvůrcem byl Kentův následovník, Pricem a Knightem později kritizovaný Lancelot „Capability“ Brown (1716–1783), který se podílel na vzniku asi 170 anglických parků a zahrad. Brown již jen omezeně používal architekturu a sochy s ikonografickým obsahem a vlastně se odvolával nejen na poezii, ale i na malířství a vytvářel specifická díla zahradního umění.

Jistou alternativou k Brownovi a významným inspiračním zdrojem byly však již zmiňované zahrady čínské, o kterých přiváželi cestovatelé zprávy, které byly pak reflektovány i filosofy či umělci. Čína byla tehdy módní, interiéry evropských zámků se plnily nejen čínským porcelánem, ale i celými „čínskými“ pokoji a zahrady pak „čínskými“ pavilónky a pagodami. V samotné Anglii tento trend významně reprezentoval v druhé polovině století svým dílem architekt William Chambers, který jednak vydal o čínských zahradách dvě vlivné práce (1757, 1772),⁵⁸ polemizující s Brownem, a jednak se podílel i na architektuře řady zahrad (např. Kew Garden). Pokud bychom měli shrnout základní rysy anglického parku, tak je to terén, kde se (kvůli ideálu volné přírody) klade důraz na nepravidelnost, různorodost tvarů, nepravidelné plochy volných travnatých prostranství se střídají s lesíky, jednotlivými stromy či vodními plochami a případnými stavbami. Již Alexander Pope psal o důležitosti kontrastu, kdy se střídají například plochy světla a stínu, důležitá byla překvapivost. Park nebyl často uzavřen zdí či plotem, ale důmyslnými živými ploty a příkopy (ha-ha příkopy), aby se výhledy otevřely do okolní krajiny. Mizí terasy a zcela rovné plochy dřívějších zahrad a terén je nepravidelný a zvlněný. *Bosquety* francouzského parku se mění ve *wilderness*, divočinu, kterou střídá trávník umožňující široké a různorodé výhledy. Vše je doplněno klikatícími se cestami, chrámky, později i umělými ruinami, skalkami a čínskými pavilónky.

Toto krajinářské zahradnictví pak velmi silně ovlivní celou anglickou krajinu, která místy i díky rozvíjejícímu se průmyslu často nemá využití zemědělské, ale stává se

estetickým objektem. Celé krajinné úseky jsou přetvářeny již ne z důvodů užitkových, ale estetických a uměleckých.

V posledních dekádách 18. století se ale tento trend začíná proměňovat a projektanti zahrady začínají uplatňovat v návaznosti i na estetiku malebna v parcích prvky napodobující „divočinu“, začleňující hustě zarostlé lesy, nepříliš upravené cesty atp. Takový typ zachycuje již v roce 1770 Horace Walpole ve své eseji *History of the Modern Taste in Gardening*, když popisuje mimo jiné Painshill Charlese Hamiltona, kde taková divoká a malebná část napodobuje hustě zarostlé alpské údolí.⁵⁹



Zajímavý vliv měla na zahradní architekturu i čínská zahradní tvorba, která navázala na zájem Evropy o Dálný východ. Zde „čínská“ pagoda v Kew Garden, tehdy u Londýna, dnes již v jeho rámci, od jednoho z hlavních protagonistů přenášení čínských zahradních forem do Evropy, Willima Chamberse. Ten studoval čínské zahrady a umění dokonce ve vlastní Číně, kde byl v letech 1740-1749 jako zaměstnanec švédské Východoindické společnosti (Foto K. Sti).

Na sklonku století se pak objevuje poslední výrazná osobnost mezi anglickými architekty – Humphry Repton (1752–1818). Ten sice polemizoval s protagonisty teorie malebna, současně však ve své tvorbě jeho principy nejen využil, ale obohatil je i o další prvky. Současně se vrátil ale také v okolí domu k formálnímu zahradnímu designu, k balustrádám, trelážím i květinové zahradě, charakteristickým i v 19. století,

zároveň využíval i čínské motivy, americkou zahradu či arboretum a předznamenal tak prvky, které pak rozvinulo naplno 19. století na celém kontinentu. A na ten se nyní podíváme především z hlediska promýšlení estetického ocenění přírody ve filosofické literatuře.

(Použito revidovaného textu z: K. Stibral: *Estetika přírody. K historii estetického oceňování krajiny*. Č. Kostelec: P. Mervart 2019)

Poznámky:

¹ Podobná situace byla i v našich zemích, viz např.: Hojda, Z.: „Kavalírské cesty“ v 17. století a zájem české šlechty o Itálii, in: *Itálie, Čechy a střední Evropa*. Praha: Videopress MON1986, s. 216–239; Kubeš, J.: *Náročné dospívání urozených. Kavalírské cesty české a rakouské šlechty (1620-1750)*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov 2013.

² Tamtéž, zejm. část II., „The Picturesque tours“, s. 85–241.

³ Tamtéž, s. 3–4.

⁴ Tamtéž, s. 28.

⁵ Tamtéž, s. 40.

⁶ Tamtéž, s. 12, 40.

⁷ Tamtéž, s. 4.

⁸ Tamtéž, kap. „Travelling 'knick-knacks'“, s. 67–82.

⁹ Tamtéž, s. 28.

¹⁰ Tamtéž, s. 44.

¹¹ Eco, U.: *Dějiny krásy*. Praha: Argo 2005, s. 278.

¹² Tamtéž, s. 281.

¹³ Morawski, S.: „O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII wieku“, in: *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*. Warszawa: PWN 1961, s. 99–104.

¹⁴ Tamtéž, s. 101–102.

¹⁵ Andrews, M.: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press 1989, s. 41.

¹⁶ Tamtéž, s. 42–43.

¹⁷ Burke, E.: *O vkuse, vznešenom a krásnom*. Bratislava: Tatran 1981, s. 57.

¹⁸ Tamtéž, s. 57–58.

¹⁹ Tamtéž, s. 85.

²⁰ Carlson, A. – Lintott, S.: „Introduction. Natural Aesthetic Value and Environmentalism“, in: tíž (eds.): *Nature, Aesthetics, and Environmentalism. From Beauty to Duty*. New York: Columbia University Press 2008, s. 4.

²¹ Andrews, M.: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press 1989, s. vii.

²² Tamtéž, s. 57.

²³ Gilpin, W.: *Forest Scenery* (ed., intr. F. G. Heath). London: Sampson Low 1879, s. 296.

²⁴ Andrews, M.: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press 1989, s. 58.

²⁵ Tamtéž, s. 105.

²⁶ Tamtéž, s. 64.

-
- ²⁷ Price, U.: „A Response to Gilpin“, in: M. Andrews (ed.): *The Picturesque. Literary Sources and Documents II. The Banks*. Mountfield: Helm Information 1994, s. 70.
- ²⁸ Price, U.: „Essays on the Picturesque“, in: tamtéž, s. 76.
- ²⁹ Tamtéž, s. 82.
- ³⁰ Price, U.: *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful*. (Díl II., reprint dle vyd.: London: J. Mawman 1810). London: Lightning Source Ltd. 2010, s. vi (na obálce ani patitulu neuvedeno, že se jedná o druhý díl).
- ³¹ Hipple, jr., W. J.: *The Beautiful, The Sublime and The Picturesque In Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press 1957, s. 212.
- ³² Price, U.: „Essays on the Picturesque“, in: M. Andrews (ed.): *The Picturesque. Literary Sources and Documents II. The Banks*. Mountfield: Helm Information 1994, s. 83.
- ³³ Burke, E.: *O vkuse, vznešenom a krásnom*. Bratislava: Tatran 1981, s. 103–104.
- ³⁴ Price, U.: „Essays on the Picturesque“, in: M. Andrews (ed.): *The Picturesque. Literary Sources and Documents II. The Banks*, Mountfield: Helm Information 1994, s. 85.
- ³⁵ Tamtéž, s. 94–95.
- ³⁶ Tamtéž, s. 93–94.
- ³⁷ Tamtéž, s. 96.
- ³⁸ Knight, R. P.: „The Landscape: A didactic Poem“, in: M. Andrews (ed.): *The Picturesque. Literary Sources and Documents II. The Banks*. Mountfield: Helm Information 1994, s. 142–198; srv. též Knight, R. P.: „From Analytical Inquiry into the Principles of Taste“, in: tamtéž, s. 326–351.
- ³⁹ Viz souborné vydání Repton, H. – Loudon, J. L.: *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton, Esq.* London: J. C. Loudon 1840, dostupné na: <http://books.google.cz/books>, cit. 31. 7. 2012.
- ⁴⁰ Viz Macarthur, J.: *The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities*. Abingdon – New York: Routledge 2007; Pevsner, N.: *Visual Planning and the Picturesque*. (ed. M. Aitchison) Los Angeles: Getty Publications 2010.
- ⁴¹ Hussey, Ch.: *The Picturesque. Studies in a Point of View*. London: F. Cass et Co. 1967, s. 4.
- ⁴² Hipple, jr., W. J.: *The Beautiful, The Sublime and The Picturesque In Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press 1957, s. 190.
- ⁴³ Heringman, N.: *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*. Ithaca – London: Cornell University Press 2004, např. s. 47–48.
- ⁴⁴ Hrbata, Z. – Procházka, M.: *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum 2005, o malebnu zejm. s. 222–230.
- ⁴⁵ Price, U.: „Essays on the Picturesque“, in: M. Andrews (ed.), *The Picturesque. Literary Sources and Documents II. The Banks*. Mountfield: Helm Information 1994, s. 87.
- ⁴⁶ Např. Herold, E.: *Cesty malebné po Čechách: s četnými obrázky I.–II.* Praha: Jeřábková 1861 (vydáno znovu 2007).
- ⁴⁷ Andrews, M.: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press 1989, s. 17, 56.
- ⁴⁸ Tamtéž, s. 17.
- ⁴⁹ Např. Addison, J. – Steele, R. et al.: *The Spectator III* (ed. G. Smith). London – New York: Dent – Dutton 1967, No. 412, s. 279.
- ⁵⁰ V díle Hutcheson, F.: *Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony and Design*, cit dle: Paulson, R.: „Introduction“, in: W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*. New Haven – London: Yale University Press 1997, s. xxviii.
- ⁵¹ Andrews, M.: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press 1989, s. 17.
- ⁵² Tamtéž, s. 56.
- ⁵³ Bacon, F.: „O zahradách“, in: *Eseje*. Praha: Odeon 1985, s. 149–151.
- ⁵⁴ Wotton, H.: *Elements of Architecture*. London: J. Bill 1624, s. 109, cit dle: Pevsner, N.: *Visual Planning and the Picturesque* (ed. M. Aitchison). Los Angeles: Getty Publications 2010, s. 108–109.

⁵⁵ Např. Addison, J. – Steele, R. et al.: *The Spectator* III (ed. G. Smith). London – New York: Dent – Dutton 1967, No. 414, s. 286.

⁵⁶ Andrews, M.: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press 1989, s. 51.

⁵⁷ Walter, K.: *Das Pittoreske: die Theorie des englischen Landschaftsgartens als Baustein zum Verständnis von Kunst der Gegenwart*. Worms: Werner 2006, s. 23–24.

⁵⁸ Celým názvem: Chambers, W.: *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils: to which is Annexed a Description of their Temples, Houses, Gardens, &c.*, 1757; týž: *A Dissertation on Oriental Gardening*, 1772.

⁵⁹ Walpole, H.: *History of the Modern Taste in Gardening*. New York: Ursus Press 1995, s. 46.