



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA ARCHITEKTURY

FACULTY OF ARCHITECTURE

ÚSTAV PAMÁTKOVÉ PÉČE

DEPARTMENT OF MONUMENT CARE

CELISTVOST JAKO VÝCHOZÍ PŘEDPOKLAD PRO CHÁPÁNÍ VÝZNAMU ZPROSTŘEDKOVANÉHO ARCHITEKTONICKÝM JAZYKEM

WHOLENESS AS A BASIC ASSUMPTION FOR UNDERSTANDING OF MEANING PROVIDED
BY ARCHITECTURAL LANGUAGE

DIZERTAČNÍ PRÁCE

DOCTORAL THESIS

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

Ing. arch. Filip Kinnert

ŠKOLITEL

SUPERVISOR

doc. PhDr. Martin Horáček, Ph.D.

BRNO 2023

Zadání dizertační práce

Ústav: Ústav památkové péče
Student: **Ing. arch. Filip Kinnert**
Studijní program: Architektura a urbanismus
Studijní obor: Architektura
Vedoucí práce: **doc. PhDr. Martin Horáček, Ph.D.**
Akademický rok: 2022/23

Název dizertační práce:

Celistvost jako výchozí předpoklad pro chápání významu zprostředkovaného architektonickým jazykem

Zadání dizertační práce:

Nalézt analogie k pojetí celistvosti Christophera Alexandra v kontextu současné vědy, umění, filosofie, architektury a argumentovat jeho relevanci jako kritéria hodnocení architektury. Bude přidána část empirického výzkumu: vztah vizuální complexity a materiality.

Seznam literatury:

ALEXANDER, Christopher. The Nature of Order: An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe. Berkeley, California: Center for Environmental Structure, 2002. ISBN 0972652906, 9780972652902, 0972652914, 9780972652919, 0972652922, 9780972652926, 0972652930, 9780972652933, 0972652949, 9780972652940.

NEUBAUER, Zdeněk. Hodnoty a hodnocení. Edice Svazky úvah a studií. Praha: Václav Petr, 1942.

NORBERG-SCHULZ, Christian. Principy moderní architektury. 1. vyd. Praha: Marlvern, 2015. ISBN 978-80-7530-032-4.

PALLASMAA, Juhani. The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture. Chichester: Wiley and Sons. AD Primers, 2011. ISBN 978-0-470-71190-3.

SALINGAROS, Nikos A. Sjednocená teorie architektury: forma, jazyk, komplexita. Brno: VUTIUM ve spolupráci s Barrister & Principal Publishing, 2017. ISBN 978-80-214-5345-6.

VALENA, Tomáš. Vztahy: O vazbě k místu v architektuře. Praha: Zlatý řez, 2018. ISBN 978-80-88033-05-9.

Termín zadání dizertační práce: 17.6.2021

Citace dizertační práce:

KINNERT, Filip. Celistvost jako výchozí předpoklad pro chápání významu zprostředkovaného architektonickým jazykem [online]. Brno, 2023 [cit. 2023-03-23]. Dostupné z: <https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace/detail/136622>. Dizertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, Ústav památkové péče. Vedoucí práce Martin Horáček.

Prohlášení:

Čestně prohlašuji, že jsem tuto dizertační práci s názvem „Celistvost jako výchozí předpoklad pro chápání významu zprostředkovaného architektonickým jazykem“ vypracoval samostatně pod vedením školitele doc. PhDr. Martina Horáčka, Ph.D. Veškerá literatura a ostatní prameny, které jsem v práci využil, jsou řádně citovány a uvedeny v seznamu použité literatury. Prohlašuji, že jsem jako autor této dizertační práce neporušil autorská práva třetích osob (§11 Autorského zákona 121/2000 Sb.).

Poděkování:

Rád bych tímto poděkoval Fakultě architektury a VUT v Brně za prostor a prostředky, které mi umožnily studovat a dokončit tuto práci. Děkuji Martinu Horáčkovi za vedení a podporu. Děkuji všem svým blízkým, kteří mě podporovali i těm, kteří mé kroky zpochybňovali. Především díky své rodině, Karolíně a Ester, dále pak kamarádovi Eduardu Fiedlerovi za podporu a společnou cestu a Jakubovi Frankovi za jazykovou revizi. Velký dík patří Oru Ettlingerovi za to, že mě seznámil s předmětem studia, konzultoval mé další směřování a za jeho přínos programu *Building Beauty*, kterého jsem se mohl alespoň částečně účastnit.

Klíčová slova

Architektura; teorie architektury; filosofie architektury; architektonický jazyk; celistvost; teorie živých struktur; teorie center; genius loci; fenomenologie místa; architektonický obraz; organizovaná komplexita; biofilní design

Abstrakt

Je možné dnes vnímat významuplnost míst a architektonických forem bez symbolického odkazování? Je možné hovořit o duchu místa a životě ve věcech bez kýčovitěho sentimentu? Tato práce přistupuje k architektuře jako k uměle budované součásti životního prostředí, a zabývá se tím, jak se my lidé k tomuto kontextu vztahujeme nejen jeho dotvářením, ale i naplňováním vnitřní potřeby smyslu. Jistý způsob myšlení a vnímání orientovaný hlavně na užitnost, nás zaměstnává a vzdaluje přemírou abstraktních konceptů, což nám znemožňuje, se s naším prostředím bytostně propojovat. S tím souvisí i ztráta oduševnělých míst, neschopnost taková místa nově vytvářet nebo se s nimi identifikovat.

Výchozím bodem pro tuto práci je studium teorií architekta a teoretika Christophera Alexandera, jehož pojetí *celistvosti* překonává zdánlivé vydělení z přírody, nebo oddělení subjektu od objektivní skutečnosti. To nám umožňuje nově přistupovat k životu a životnímu prostředí jinak než jako k mechanismu. Z této polohy pak studium architektonického jazyka spočívá v rozpoznávání významů architektonických forem, které náleží rovinně arbitrárního kulturního kódu a těch, které se na nic neodkazují, ale přece nám zprostředkují smysl a jsou hodnotami samy o sobě. Druhé zmíněné významy, které jsou vlastní prožitku subjektivity, nám pomáhá zvědomovat např. umění. Jsou nám však přístupné v každodenní zkušenosti, v našem způsobu bydlení a tvorbě míst, díky zkušenosti domova.

Na této cestě rozpoznávání si pomáhám díly předních představitelů fenomenologického proudu v architektuře a také odborníky v oblasti filosofie, umění a vědy, kteří v rámci svého oboru poznání došli ke stejnému či analogickému základnímu předpokladu *celistvosti*. Induktivní metodou, srovnáním a logickou argumentací dokládám jejich ideovou spřízněnost a doplňuji je o vlastní pozorování na konkrétních příkladech. Celek této práce pak nabízím jako příspěvek do diskuse o sjednocené teorii architektury. Za další přínos studované látky považuji příležitost citlivě navazovat na bohatost architektonického dědictví bez striktního vymezování se tzv. „novotvarem“ a úzkostlivého napodobování forem „historických“. Převážně teoretickou práci doplňuji i o vlastní empirický výzkum, v němž poukazuji na to, že některé nevizuální charakteristiky mohou mít stejnou nebo větší důležitost v hodnocení míry *celistvosti (života)* než vizuální komplexita forem. Tím zpřesňuji některé závěry předních badatelů, kteří se věnují kvantitativnímu zkoumání *celistvosti*.

Key words

Architecture; architectural theory; philosophy of architecture; architectural language; wholeness; theory of living structures; theory of centers; genius loci; phenomenology of place; architectural image; organized complexity; biophilic design

Abstract

Is it possible to perceive places and architectural forms as meaningful but without symbolic references? Is it possible to talk about the spirit of a place and life in things without kitschy sentimentality? This thesis approaches architecture as a built environment, and studies how we humans can relate to the context of the natural environment not only by means of interventions but also by satisfying the urge for meaning by mutual co-creation. A certain way of thinking, mainly oriented toward utility and abstract concepts, makes it impossible for us to viscerally connect with our environment. This appears as a part of the environmental crisis, the loss of sense of place, and the inability to create new soulful places.

The theoretical basis for this thesis is theories by Christopher Alexander. His idea of *wholeness* overcomes the apparent alienation from nature, or the division between the subject and so-called "objective reality" and allows us to approach life and the environment in another way than as a mere mechanism. From the perspective of *wholeness*, the study of architectural language consists of recognizing the meanings of architectural forms as references on the one hand and, on the other hand, meanings of forms that express value by themselves. The latter belongs to the experience of our own subjectivity. Such meanings are expressed for example by art, but they are present in everyday life, and they can be reflected in the order of things, or in places thanks to our own experience of home – a place *par excellence*. In this endeavor for recognition, I search for support in the works of researchers of the phenomenological approach to architecture, and experts in the fields of philosophy, art, and science, who seem to work with the same assumption of *wholeness*. Using induction, comparison, and logical argumentation, I point to the correlations between the approaches, and I use their terminology as complementary in my own observations and examples.

I offer this thesis to the discussion on the unified architectural theory. I also see opportunity in a vision of sensitive continuity on the richness of the architectural heritage without showing off the "ever new" architectural forms and, on the contrary, scrupulous imitation of "historical" forms. The mainly theoretical work is added with empirical research, in which I point out that some non-visual characteristics of structures can be of the same or even greater importance in evaluating the degree of *life (wholeness)* than the visual complexity. In doing so, I question some of the conclusions of the leading researchers in the field who investigate the concept of *wholeness* quantitatively.

OBSAH

PŘEDMLUVA	7
ÚVOD	10
Kontext současného stavu poznání a teoretická východiska	10
Architektonický jazyk	11
Celistvost v teorii Christophera Alexandera	11
Organizovaná komplexita Nikose Salingarose	12
Pojetí celistvosti v architektuře	12
Pojetí celistvosti v umění	13
Pojetí celistvosti ve vědě	14
Celistvost, vizuální komplexita a materialita	14
Shrnutí přínosu práce	15
1. KONTEXT SOUČASNÉHO STAVU POZNÁNÍ A TEORETICKÁ VÝCHODISKA	17
Úvod do zkoumání architektury	17
1.1 Vědecko-filosofická východiska	19
Revize soudobého způsobu poznávání	22
Pár slov k hodnotám a hodnocení	23
Shrnutí	25
1.2 Architektonický jazyk	26
Různé výklady architektonického jazyka	26
Shrnutí a formulování teze	37
1.3 Celistvost v teorii Christophera Alexandera	40
Od vzorce k centru	43
Celistvost	45
Od celistvosti k živé struktuře	46
Rozvíjení celistvosti a 15 základních vlastností živých struktur	47
Vlastnosti živých struktur na příkladu tradičního roubeného domu	48
Zjišťování, odhadování života ve struktuře	56
Reflexe Alexanderova pojetí celistvosti v kontextu Neubauerovy ontologie subjektivity	58
Dvojí chápání celistvosti	61
1.4 Organizovaná komplexita Nikose Salingarose	64
Strukturální řád	64
Biofilie	65
Evidence-based design	66
Architektonický život	66
Strukturální krása a fraktalita	66
1.5 Shrnutí tezí	68
2. POJETÍ CELISTVOSTI V ARCHITEKTUŘE	70
2.1 Přímluva za živou architekturu	70
Projekt modernity	71
Jednoduchý mezi bezduchými králem	72
Ne-místa	73
Oduševnělé místo	79

2.2 Celistvost v krajinné tvorbě – krajinný ráz a fenomenologie	81
Krajinný ráz	81
Obraz krajiny v představě měšťáka ateisty	84
Dva příklady soudobých intervencí v krajině zemědělské a křesťanské	90
Srovnání	93
Shrnutí	94
3. POJETÍ CELISTVOSTI V UMĚNÍ	95
Umění v architektuře	96
3.1 Umělecký obraz a symbol	97
3.2 Architektonický obraz	102
imago mundi	105
Významuplnost struktury v hudební skladbě	107
3.3 Rozvíjení celistvosti a konkretizace charakterů na příkladech věže a sloupu	109
Věž	109
Sloup	116
3.4 Shrnutí	118
4. POJETÍ CELISTVOSTI VE VĚDĚ	120
4.1 Implikátní řád Davida Bohma	120
Diskuze Alexanderova pojetí celistvosti a Bohmova implikátního řádu	123
Shrnutí	124
4.2 Rozdělený mozek a rozdílné světy dle Iaina McGilchrista	125
dvě hemisféry, dva soubory hodnot	126
svět pravé hemisféry	127
svět levé hemisféry	128
prvořadost pravé hemisféry a celistvosti	128
Cítění jako zdroj hodnot	130
Diskuze architektonického jazyka v kontextu dominantní levé hemisféry	130
Metafora a mýtus byly nahrazeny symbolem nebo ještě hůře – konceptem.	133
Rozvíjení celistvosti v kontextu poznatků o rozděleném mozku	137
Dodatek	138
4.3 Několik jmen pro další výzkum	139
Carl Gustav Jung	139
John Vervaeke	139
Gregory Bateson	140
Rupert Sheldrake	141
5. CELISTVOST, VIZUÁLNÍ KOMPLEXITA A MATERIALITA	142
5.1 Výzkumná otázka	142
5.3 Materiály a metody	146
5.4 Metody a výsledky	149
5.4.1 Analýza fraktální dimenze	149
5.4.2 Salingerův „architektonický život“	151
5.4.3 Alexanderův test sebe-zrcadlení	152
5.5 Omezení	156
5.6 Diskuze	157
5.6.1 <i>biofilie</i>	157

5.6.2 <i>materiálová autenticita</i>	158
5.6.3 <i>celistvosť a materialita</i>	159
5.7 Shrnutí	160
ZÁVĚR	161
Závěrečné shrnutí	161
Summary	164
SEZNAM PRACÍ AUTORA SE VZTAHEM K TÉMATU	168
BIBLIOGRAFIE	169
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	179
SEZNAM OBRÁZKŮ	181
SEZNAM TABULEK	186

PŘEDMLUVA

V této předmluvě odhaluji osobní motivace pro předloženou práci, které do jisté míry určují i zvolený postup a formu výkladu. Upozorňuji zde na omezení a předsudky, kterých jsem si vědom, a které rovněž spoluutvářejí kontext teoretických východisek.

Mé studium doktorského programu se věnuje teoretické oblasti architektury, kterou vymezuje téma „architektonický jazyk“. Než se pustím do této užší problematiky, rád bych čtenáře obeznámil s vlastním postojem ke studiu tohoto nejvyššího stupně vysokoškolského vzdělání titulovaného zkratkou PhD. Zkratka vychází z lat. *philosophiæ doctor*, kde *philosophiæ* se překládá jako „láska k moudrosti“ a předpokládá jak prohloubení poznatků v určitém úzkém výseku poznání, tak i schopnost komunikovat v obecné rovině. Jistá míra interdisciplinarity naplňuje ideál univerzity, která by měla:

1. Zprostředkovat univerzální nadhled, a nikoliv jen specializované a na praxi orientované vzdělání;
2. Zapojit studenty do procesu objevování pravdy skrze svobodnou výměnu názorů [...], a
3. Předávat (tradovat) kulturní a občanské hodnoty, na nichž stojí náš civilizační okruh.¹

Filosof Petr Dvořák označuje „hledání pravdy“ jako cíl a smysl univerzitního vzdělání.² Tento ideál jsem objevoval ve svém studiu i v této práci a výsledek tak odpovídá snaze o naplnění této šíře na úkor „praktické vědy“.

Vzhledem k současnému stavu architektonického vzdělání, kdy není obecně přijímaná žádná teorie architektury ani slohový konsenzus, tedy systém normativních hodnot, je interpretace architektury či hodnocení kvality závislé pouze na posuzování účelu a osobního či kolektivního úsudku tvůrce, mentora či odborné veřejnosti. To se týká hodnocení architektonických soutěží, oceňování architektů a děl, věnování pozornosti v médiích a na školách architektury. Na jedné straně vnímám existenci jakési ideální představy architekta – umělce, který sebe ani své dílo neponíží na rovinu, na které by je musel obhajovat. Z této pozice dílo mluví samo za sebe a je na klientovi či veřejnosti, zdali jej přijme. Na druhé straně jsou zde rozmanité role architekta řemeslníka, teoretika, úředníka, propagátora, *influencera*, kritika, aktivisty, *placemakera*, a stále více manažera, obchodníka atp. Pomineme-li ideální (utopickou) polohu umělce, ve které pouze on sám ví, zdali je dílo dobré, pak ve všech ostatních polohách panuje společenská diskuze. Diskuze probíhá formou architektonické kritiky, otevřených dopisů, recenzí na stránkách odborných i popularizačních časopisů nebo na akademické půdě. Beze slov však diskuze stále probíhá ve formě aktuálních tendencí, módních trendů ovlivňujících tržní prostředí, již zmíněné soutěže, oceňování autorů a jejich děl. Smysluplná diskuze vyžaduje usměrnění, prostřednictvím hodnotících kritérií a dotazování se po hodnotících kritériích dává vzniknout teorii architektury nebo alespoň vzbuzuje potřebu hledat v ní oporu.³ Předložená práce je mimo jiné i tímto hledáním hodnot v architektuře i pokusy o její interpretaci.

¹ Z rozhovoru s Petrem Dvořákem. Srov. Hanuš 2020, s. 34.

² Srov. Tamtéž.

³ Hanno-Walter Kruft definuje teorii architektury jako „každý celkový nebo částečný, písemně zachycený systém architektury, který se opírá o estetické kategorie.“ Srov. Kruft 1993, s. 13.

Hledání začalo seznámením s knihou *The Nature of Order*⁴ od Christophera Alexandra, která na první pohled konkretizovala a formulovala mé vlastní zkušenosti a intuice. Osobní hluboká fascinace a s ní související *bias* dospívá v této práci k opracování a díky srovnávání s jinými pohledy na architekturu a životní prostředí také k integraci v širším rámci. Architektonický jazyk jako pojem se u mnoha jiných badatelů zdál v prvním plánu příznačnou metaforou pro práci s významem architektonických forem. Jazyk vzorců a jazyk forem, jak je formuloval Christopher Alexander a dále i Nikos Salingaros však implikují mnohem hlubší obsah než jen atraktivní analogii k mluvené řeči. Postupným objevováním hodnot a kvalit, založených na zkušenosti těla a uspořádáním obývaného prostředí mě zavedla k revizi toho, jakou důležitost přikládáme svým společně sdíleným subjektivním zkušenostem a tomu, co nazýváme objektivní skutečnost.

Tváří v tvář ničení přírodního prostředí a drastické redukci rozmanitosti přírodních ekosystémů i kultur se doptávám po vnitřních příčinách, skrytých v kultuře a myšlení moderního člověka, který se čím dál více izoluje od přírody. Architektura jako uměle budované prostředí, které nedozírnou měrou nevědomě ovlivňuje myšlení a cítění nás uživatelů, tak stojí mezi člověkem a přírodou jako brýle i zrcadlo. Z tohoto hlediska se ptám, jak architektura prohlubuje či překlenuje propast mezi člověkem a přírodou. Osobní obavy a pochybnosti o kvalitě nově vytvářeného prostředí sílí spolu s nově nabytou důvěrou ve vlastní cítění a zkušenosti z projekční praxe. I z tohoto důvodu vnímám jako užitečné se architektonické tvorbě věnovat z tohoto formativního pohledu – jakési epistemologii architektury. Jinými slovy studovat, jak způsob bydlení, navrhování, schvalování, stavění a mluvení o architektuře zpětně ovlivňuje vnímání našeho prostředí i nás samotných.

Jazyk, který je v psané podobě i prostředkem vyjádření, je mi nástrojem, ale rovněž i soupeřem, se kterým se v zápasu o jasné sdělení mnohdy zaplétám do předem prohrané bitvy. Jak již samotný název práce naznačuje, není explicitního popisu, který by vyjádřil implicitní význam bez oběti na srozumitelnosti. Vlastní rozpaky mezi formální přesností vyjádření a čtivostí jsou patrné i po mnoha revizích. Jednotný styl práce by však neodpovídal rozmanitosti úhlů pohledů, takže nechávám na čtenáři, zdali mozaikovitost předložené práce shledá závadnou. Práce je psaná architektem pro architektky a vychází z potřeby pochopit základní vztahy člověka a prostředí. Z povahy studované látky jsem nucen čtenáře vést do mnohdy příliš obecné roviny, která se může zdát příliš vzdálená architektuře. Hájím se však tím, že mým prvotním i konečným cílem je představit hledisko, kterým lze na architekturu nahlížet a obohatit tak společnou diskuzi o smyslu architektonické tvorby jako dotváření životního prostředí. Cituji zde také odborníky z oblastí poznání, ve kterých nejsem vzdělaný, ani řádně sečtělý. Pro široký záběr a z toho vyplývající stručnost a obecnost mi zbývá jen doufat, že se mi daří alespoň dotknout se podstaty a že mi odborníci z daných oblastí odpustí nutnou povrchnost při studiu i výkladu látky.

Pojetí *celistvosti*, jak bude představeno z pohledu Christophera Alexandra v kontextu architektury, ale také ve fyzice či umění, je dle citovaných filosofů plodem postmoderní zkušenosti, která nás vyzývá k revizi našich dosavadních postojů. Vedlejším produktem této práce a naplněním osobního přání je představit koncepci *celistvosti* jako protiváhu k náladám všudypřítomného relativismu, rozpadu hodnot a nihilismu tzv. post-faktické doby, které se rovněž odráží v nejpalčivějších otázkách dnešní doby, například v globální ekologické krizi, ve ztrátě důvěry v demokracii, ve vědecký či umělecký způsob poznání atp. Proto si také

⁴ Alexander 2002–2004, v českém překladu vyšla první kniha pod názvem *Podstata Řádu* v roce 2020.

dovoluji se v části 1. *Kontext současného stavu poznání* věnovat více filosofické reflexi současného stavu než výčtu soudobých architektonických tendencí.

Rádoby filosofický nadhled udržuji v průběhu celé práce, a to z důvodu pochopení jednotlivých pojmů i celkového sdělení, které mohou být velice jednoduše nepochopeny, pokud jsou nahlíženy v kontextu vědeckého obrazu světa. Pojmy „vědecký obraz světa“, „převládající světonázor“ nebo „mechanistický model skutečnosti“, se kterými se čtenář bude setkávat, již samy o sobě mohou zavádět proud myšlenek na scestí. Používám ho však ve většině případů pouze jako pojmenování myšlenkového rámce, ve kterém probíhá výuka základního a středoškolského vzdělání. Jde o kulturní rámec, který je napříč různými sférami společnosti obecně přijímán jako „objektivní pohled“ a funguje tak jako vztažný. Skrze něj pak nahlížíme např. na křesťanství z pohledu religionisty jakoby z vnějšku, jako na jedno z náboženství. Jiným příkladem může být výuka biologie, kde se žáci učí pojmenovávat a kategorizovat části a procesy ekosystémů a organismů, učí se poznávat projevy života, nikoli hledat odpověď na otázku, co je to život. Na těchto příkladech snad ozřejmují, že v rámci mechanistického modelu je snadné a užitečné zacházet s každou myšlenkou jako s objektem, se kterým lze dále manipulovat. Tento způsob nahlížení na svět je tak efektivní a v praxi natolik přesvědčivý, že se skutečnosti mimo tento rámec modelování zdají být iracionální. Pojetí *celistvosti* je možná dokonce více racionální než mechanistický model, nachází se však mimo tento rámec. V zájmu srozumitelnosti se snažím potenciální obtíže překračovat tím, že vycházím z onoho námi sdíleného rámce a uvádím jej do opozice vůči pojetí *celistvosti*. Navzdory tomuto protikladnému výkladu, jsem přesvědčen, že oba mohou fungovat zcela kompatibilně a komplementárně, protože pojetí *celistvosti* náš vědecko-materialistický pohled přímo zahrnuje. Citovaní vědci a filosofové, kteří vycházejí z pojetí *celistvosti*, tak rozhodně nevnímají vědecký způsob nahlížení na svět jako špatný, ale jako na nutně omezený. Nebezpečí, kterému čelíme tkví v tom, je-li toto omezené vidění světa dominantní, či dokonce jediné přijatelné.

Doktorské studium, jehož je tato práce zakončením, doprovázela a silně ovlivnila zahraniční spolupráce s programem *Building Beauty*, především konzultace s docentem Orem Ettlingerem a také vlastní tvorba v rámci navrhování, a ještě více díky drobným realizacím.

ÚVOD

Tato dizertační práce je souborem relativně samostatných studií – kapitol, z nichž některé byly publikované. Text jako celek si klade za cíl nalézt analogie k pojetí celistvosti Christophera Alexandra v kontextu současné vědy, umění, filosofie, architektury a argumentovat tak jeho relevanci jako kritéria hodnocení architektury. Tomuto cíli odpovídá metoda indukce a logické argumentace. Jednotlivé kapitoly však náležejí vlastním metodickým rámcům z hlediska stanovených tezí i diskutovaných autorů. Následující úvod tedy shrnuje přehled dílčích metod, cílů a vlastního přínosu ke studiu problematiky a jeho členění odpovídá struktuře celé práce.

Architektonická tvorba, ostatně jako jakákoli jiná tvorba, má svůj způsob vyjádření a zprostředkovává nám specifické poznání. Zároveň je rozkročena do multioborového řemesla-umění, kde každé má zase svá specifika, které tvorbu i výsledné budované prostředí ovlivňují. V této práci mě zajímá právě to specifikum architektonické tvorby, které, jak si troufám tvrdit, umožňuje používat slova „architektura“ i v přeneseném významu. Když řekneme např. *architektura počítače*⁵, nebo *architektura myslí*⁶, *architektura duše*⁷, *architektura jazyka*⁸, máme na mysli obecně uspořádání, předpokládáme nějakou vnitřní smysluplnou strukturu, řád. Toto specifikum architektura sdílí s tím, co obecně nazýváme jazyk. Slavný výrok Galilea o matematice jako jazyku přírody vypovídá něco o metaforické povaze přirozeného jazyka a zároveň o moci spoutávat naši zkušenost do exaktních modelů pomocí formálních jazyků. Vnitřní smysl, který může mít povahu přísné logiky věci i poetiku zahalenou tajemstvím, to je dvojí povaha vlastní jak architektuře jazyka, tak i jazyku architektury. Exaktní i poetický, to jsou dva způsoby našeho nahlížení na svět, dvě různé formy pozornosti, které vidí totéž, ale každá jinak. Struktura a její významy v architektuře jsou v této práci popisovány pomocí pojmu *architektonický jazyk* a ten je nahlížen především skrze pojetí *celistvosti* architekta a teoretika Christophera Alexandra.

Kontext současného stavu poznání a teoretická východiska

Pro uvedení tohoto textu do současného stavu poznání si dovoluji začít objasněním širších hledisek, se kterými k problematice přistupuji. Opírám se při tom o filosofy, kteří vymezují samotné vědecké poznání v širším rámci, jako je např. Thomas Kuhn a zároveň takové, kteří otevřeně pracují s ontologickým předpokladem *celistvosti*. Z českého prostředí jde především o filosofa a biologa Zdeňka Neubauera, jehož originální interpretace moderní epochy a aktuální postmoderní situace z pohledu vědce, filosofa a křesťana mi pomáhá v průběhu celé práce nahlížet otázky a teze v kontextu našeho samozřejmého – a tedy do jisté míry nevědomého – způsobu myšlení. Obdobný pohled sdílí i britský fyzik a filosof Henri Bortoft, který studoval pod vedením Davida Bohma, během jeho formulování hypotézy *celistvosti* v rámci teoretické fyziky.⁹ Vyjma filosofie vědy věnuji pár odstavců i hodnotám a hodnocení z pohledu Zdeňka Neubauera, jehož kategorie pak užívám i v dalších kapitolách. Výběrem autorů a jejich předpokladů se v této i ostatních kapitolách držím obecného cíle práce – hledání analogických přístupů k pojetí *celistvosti* Christophera Alexandra.

⁵ Zlidovělé pojmenování dle koncepce Von Neumannova modelu z roku 1945, používané dodnes. Srov. Goldstine 1980.

⁶ Např. v práci psychiatra Jiřího Horáčka. Srov. Horáček a Kesner 2016.

⁷ Např. v pracích vycházejících z díla Carla Gustava Junga. LaChance 2006.

⁸ Např. Chomsky 2000.

⁹ Viz Kapitolu 4.

Architektonický jazyk

Problematika *celistvosti v architektonickém jazyku* by se dala obecně charakterizovat jako hledání smysluplnosti architektonické formy. Cílem této kapitoly je formulovat pojem architektonický jazyk v užším slova smyslu, tedy jako rámeček, ve kterém se můžeme ptát po hodnotách jiných než účelových a klást si otázky jako například: Můžeme o architekturu uvažovat jako o významuplné struktuře? Jaká je povaha významů, kterými s námi architektonické formy komunikují?

V tomto oddílu předkládám formou literární rešerše stručný výčet různých přístupů a tendencí v architektonické teorii a tvorbě dvacátého století, které se přímo zabývají nebo jen dotýkají souvislosti řeči a jazykovědy s architektonickou tvorbou. Pomocí indukce a logické argumentace poukazují na povrchní i hlubší strukturální podobnosti architektonické tvorby s jazykem a způsobem našeho myšlení. V závěru tohoto oddílu formuluji teze týkající se pojmu architektonický jazyk, které se opírají především o teorie obsažené v tetralogii *The Nature of Order*¹⁰ a které jsou následně zkoumány v dalších kapitolách:

- 1.) *Architektonický jazyk zprostředkovává významy, protože je přístupný našim smyslům skrze formy a jeho vnitřní struktura je analogická ke struktuře světa a našeho vnímání.*
- 2.) *Architektonický jazyk jako způsob vztahování se ke skutečnosti není jen kód nebo šifra k přenosu informace, ale také doslova „in-formace“, tedy sebe-utváření, zprostředkující vnitřní smysl struktury. Tuto vnitřní souvztažnost forem s naší subjektivitou nám může zprostředkovat umělecký obraz.*

Celistvost v teorii Christophera Alexandra

V tomto oddíle stručně představuji teoretickou koncepci Christophera Alexandra především na základě díla *The Nature of Order*¹¹ a jeho předchozích pracích jako např. *A Pattern Language*¹². V průběhu celé práce se ke klíčovým pojmům a konceptům z tohoto oddílu obracím souhrnně jako k *teorii center, teorii živých struktur*, nebo ještě obecněji jako k *pojetí celistvosti*.

Tyto koncepce a na ně navazující práce Nikose Salingarose mají ohlas i v česko-slovenském prostředí. Historik, teoretik architektury a vedoucí této práce Martin Horáček v rámci recepce Alexanderova díla dokládá vliv na uvažování o tradicionalismu dvacátého století a také impuls pro tzv. *vědeckou teorii architektury*¹³. Slovenská teoretička architektury Monika Mitášová ve své habilitační přednášce klasifikuje *pattern language* jako jeden z mála pokusů o zobecnitelnou teorii architektury ve dvacátém století a „open source“ nástroj navrhování.¹⁴ David Eyer ve své dizertační práci užívá Alexanderovu metodu v kontextu *baubiologie*.¹⁵ V zahraničí má Christopher Alexander mnoho příznivců, i když je jeho přístup na okraji zájmu oproti většinovému způsobu navrhování a stavění. Díky manželce a spolupracovnici Maggie Moore Alexander a dalším jeho kolegům byl založen v roce 2017 mezinárodní postgraduální studijní program *Building Beauty*, který v Alexanderově pojetí vyučuje architektky i ne-

¹⁰ Alexander 2002–2004.

¹¹ Tamtéž.

¹² Alexander et al. 1977.

¹³ Horáček 2013.

¹⁴ Mitášová 2014.

¹⁵ Eyer 2016.

architektky.¹⁶ Kontakt s tamními lektory udržuji od počátku svého studia a v rámci mezinárodní spolupráce jsem se v roce 2022 účastnil jednoho z kurzů nazvaného *Self and Wholeness*.

Vlastním přínosem v tomto oddílu je interpretace *patnácti základních vlastností živých struktur* na příkladu dřevěného roubeného domu na českém území a dále diskutování pojetí *celistvosti* v kontextu *ontologie subjektivity* filosofa Zdeňka Neubauera. V této diskuzi argumentuji, že Neubauerovo překonání předsudku objektivitě přispívá k lepšímu pochopení Alexanderova pojetí *celistvosti*.

Organizovaná komplexita Nikose Salingarose

Práci polyhistora věnujícího se teorii architektury Nikose Salingarose v této práci nelze opomenout. Úsilí bývalého Alexanderova spolupracovníka a v jistém smyslu pokračovatele se ubírá cestou shromažďování empirických studií a vedení vlastních výzkumů, které podporují některé teze vycházející z Alexanderovy *teorie živých struktur*. Ze souborů jeho prací je třeba zmínit jeho knihy formulované jako učebnice *A Theory of Architecture*¹⁷ a *Unified Architectural Theory: Form, Language, Complexity*¹⁸ vydané také v českém jazyce, editované Martinem Horáčkem¹⁹. Jedno z jeho nejvlivnějších děl, *Anti-Architecture and Deconstruction*²⁰ má formu manifestu a je souborem statí kritizujících modernistické a postmodernistické tendence v architektuře. Další popularizačně-naučná je kniha, na které spolupracoval s Michaelem Mehaffym a nese název *Design for a Living Planet: Settlement, Science, and the Human Future*.²¹

V tomto oddíle jsou představeny Salingarosovy původní i převzaté klíčové pojmy jako například *organizovaná komplexita*, *strukturální řád* a teze o *biofilním designu*, *fraktalitě* v architektuře, nebo *designu založeném na důkazech*²², kterými se pokouší exaktně popsat a kvantitativně zkoumat některé aspekty Alexanderovy koncepce *celistvosti*. Tento oddíl, kromě uvedení do současného stavu studované problematiky, slouží zároveň jako úvod k páté kapitole, ve které diskutuji a kriticky nahlížím jeho přístup v kontextu vlastní empirické studie.

Pojetí celistvosti v architektuře

Tato kapitola je věnovaná pojmu „místo“ a obsahuje dvě studie v samostatných oddílech. V obou případech se držím stanoveného cíle, kterým je poukázat na analogické přístupy k pojetí *celistvosti*.

V prvním oddílu cituji zčásti svůj článek *Přímluva za živou architekturu*²³, ve kterém objasňuji ideovou spřízněnost mezi pojetím *celistvosti* a evropským proudem **fenomenologického přístupu k architektuře**, zastoupeným především autory jako jsou Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, nebo i českými autory působícími v zahraničí – Tomášem Valenou nebo

¹⁶ Viz URL: <https://www.buildingbeauty.org/>

¹⁷ Salingaros et al. 2006.

¹⁸ Salingaros et al. 2013.

¹⁹ Salingaros 2017.

²⁰ Salingaros et al. 2008.

²¹ Salingaros a Mehaffy 2015.

²² Angl. evidence-based design (EBD).

²³ Kinnert 2020.

Daliborem Veselým. Větší část textu je věnovaná krizi prostředí, formulované fenomenology jako „ztráta místa“ nebo antropology pomocí pojmů „non-place“²⁴ nebo „placelessness“²⁵. V souvislosti s pocitem odcizení je diskutován i příběh moderní architektury podle teoretika Aarona Betskyho. Cílem tohoto oddílu je zkoumání teze o ztrátě kvalit, či neschopnosti vytvářet kvality nově budovaného prostředí, které by umožňovaly uživatelům se orientovat a identifikovat – tedy bydlet.²⁶ V celku dizertační práce tento oddíl představuje hlubší rozbor problému a vyzdvižení relevance studované problematiky v rámci soudobé architektonické praxe i teorie.

Druhá část kapitoly se věnuje architektonické disciplíně většího měřítka, konkrétně **ochraně a tvorbě krajiny**. Vycházím zde z originální koncepce Jiřího Löwa o ochraně krajinného rázu²⁷, která se pokouší popsat, uchopit a ochránit kvality prostředí, které nám zprostředkovávají jedinečnost lokality a místa z pohledu člověka. Teze tohoto oddílu zní, že pro vnímání a hodnocení krajinného rázu je nezbytný fenomenologický přístup, který koreluje i s pojetím *celistvosti a jazykem vzorců* Christophera Alexandra. Pro argumentaci tohoto tvrzení stručně představuji strukturu krajiny dle Löwa a dále poukazuji na významové překryvy s Alexanderovými pojmy jako například *transformace zachovávající strukturu, posilování center*, nebo zmíněný *jazyk vzorců*. Tyto objevy jsou konkrétněji zkoumány na příkladu drobné sakrální architektury na našem území. Na dvou soudobých intervencích v krajině je také objasněno, jak místo nabývá významuplnosti primárně díky tomu, že se stává součástí celku a teprve sekundárně se stává předmětem projekcí významů symbolických.

Pojetí celistvosti v umění

Cílem této kapitoly je obhájit své tvrzení, že celistvost uměleckého obrazu, jak ji popisují umělci a teoretici umění, je analogická k *celistvosti*, kterou popisuje Christopher Alexander ve svých teoriích. Úvaha, jejíž hlavní myšlenku zde budu rozvíjet, byla přednesena na konferenci *Architektura v perspektivě* v Ostravě v roce 2019 a je otištěna ve sborníku pod názvem *Architektonický obraz jako nositel významu*²⁸. Argumentaci zakládám na rozlišení mýticko-poetické povahy významů básnického obrazu a lineární povahy významu symbolu – znaku. Pomáhám si při tom citacemi prací autoritativních autorů na poli filosofie jazyka, myšlení a estetiky, jako například Hanse-Georga Gadamera, Ernsta Cassirera, nebo z českého prostředí Miroslava Petříčka. Důležité jsou pro mě i vhledy samotných umělců jako např. Andrej Tarkovskij, Paul Klee nebo Jan Švankmajer, kteří dokázali tvorbu reflektovat i teoreticky a mají co říct k tématu obrazotvornosti.

V další části se obracím opět na teoretiky fenomenologického přístupu k architektuře, kteří mýticko-poetické významy architektonických forem popisují pomocí pojmů, jako je *architektonický obraz*²⁹ nebo *imago* a *imago mundi*³⁰. Dále pak diskutuji korelaci významů jejich pojmosloví s pojetím *celistvosti* Christophera Alexandra.

²⁴ Augé 1995.

²⁵ Relph 1976.

²⁶ Srov. např. Norberg-Schulz 2010.

²⁷ Löw a Míchal 2003.

²⁸ Kinnert 2019.

²⁹ Pallasmaa 2011.

³⁰ Norberg-Schulz 2010; 2015.

V závěrečné části se pokouším o vlastní interpretaci architektonické formy. Na příkladech věže a sloupu, chápané fenomenologickým jazykem jako na *obraz* a jazykem Christophera Alexandra jako *centrum* či *vzorec*, přibližuji jejich společnou podstatu – kvalitu *celistvosti*. Popisují při tom proces *transformace zachovávající strukturu* (Alexander) a *konkretizace charakterů* (Norberg-Schulz) a pomáhám si při tom analogií k transformacím v hudební skladbě.

Pojetí celistvosti ve vědě

Cílem této kapitoly je formou rešerše představit pojetí *celistvosti* z pohledu autorit v oborech přírodních i humanitních věd a diskutovat relevanci pojetí *celistvosti* Christophera Alexandra ve vztahu k soudobým vědeckým hypotézám. Diskutuji zde blíže práci fyzika Davida Bohma a psychiatra Iaina McGilchrista, okrajově pak zmiňuji biologa Ruperta Sheldraka nebo biologa a antropologa Gregory Batesona či kognitivního vědce Johna Vervaeke. Pojmosloví se s přístupem každého z vědců liší, ale všechny spojuje idea *celistvosti*, jako jakési organizačně nadřazené, a přitom jemnější tvůrčí síle, která „in-formuje“ nižší – hutnější vrstvy v hierarchii poznávaného světa.

Tyto vhledy také srovnávám s tendencemi v architektuře. Způsoby organizace prostorově-hmotné skutečnosti a naší zkušenosti srovnávám s Alexanderovými principy v architektonické tvorbě. Vedle toho blíže diskutuji rozkol mezi myšlením a cítěním adresovaným fenomenology v předcházejících kapitolách a interpretuji jej na ilustrativních příkladech návrhů a realizací soudobé architektury.

Celistvost, vizuální komplexita a materialita

Poslední kapitolou je český překlad zkráceného článku vlastního empirického výzkumu publikovaného v časopise *New Design Ideas* pod názvem *Wholeness, Visual Complexity and Materiality*³¹. Výsledky tohoto výzkumu byly také prezentovány na doktorandské konferenci specifického výzkumu 10th ACAU 2021. Tato studie je umístěna na závěr dizertační práce z důvodu jejího úzkého zaměření a také protože se nejvíce dotýká praxe.

Studie si kladla za cíl objasnit některá omezení kvantitativního zkoumání *celistvosti*, především v podání Nikose Salingarose a Bin Jianga, kteří své závěry zakládají na předpokladu, že *celistvost* je objektivní fenomén nezávislý na pozorovateli v mechanistickém smyslu objektivity – jako kvantita. Oba badatelé prokázali silné korelace mezi *živostí (celistvostí)* a vizuálně reprezentovatelnou organizovanou komplexitou architektonických forem. Na základě kritického zhodnocení jejich závěrů vznáším výzkumnou otázku: **Je celistvost redukovatelná na vizuální komplexitu?** Tuto otázku pak zkoumám na příkladu vzorků materiálů a jejich obrazových reprezentací. Vzorky jsou vybrány na základě vizuální komplexity a tzv. *materiálové authenticity* a pro jejich srovnání jsou použity kvantitativní metody měření i odhadu vizuální komplexity a následně kvalitativní metoda Christophera Alexandra – *test sebe-zrcadlení*. Výsledky potvrdily pozitivní korelaci vizuální komplexity a *celistvosti* při srovnání obrázků, ale při kontaktu s reálnými vzorky materiálů se většina respondentů shoduje, že i materiály s nižší mírou vizuální komplexity mohou vyzařovat více *života (celistvosti)* než ty, které jsou zpracované průmyslově, nebo ty, které vizuálně komplexnějším povrchem napodobují jiné materiály.

³¹ Kinnert 2022.

Shrnutí přínosu práce

Stanoveným cílem práce bylo nalézt analogie k pojetí *celistvosti* Christophera Alexandra v kontextu současné vědy, umění, filosofie, architektury a argumentovat tak jeho relevanci jako kritéria hodnocení architektury.

Za jeden z hlavních přínosů této práce považuji poukázání na dříve nediskutované souvislosti mezi *teorií živých struktur* Christophera Alexandra a pracemi teoretiků fenomenologického přístupu k architektuře, jako jsou Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa nebo Tomáš Valena. Souvztažnost těchto koncepcí je induktivní metodou a logickou argumentací doložena v oddílech 2.1 a 3.2 a je doplněna vlastní interpretací architektonických forem „věže“ a „sloupu“ (oddíl 3.3). S touto ideovou spřízněností se pojí také fenomenologický přístup k tvorbě krajiny a ochrany krajinného rázu implicitně přítomný v koncepci Jiřího Löwa.³² Významové překryvy v pojmosloví těchto tří přístupů jsou doloženy v oddíle 2.2 na vlastní interpretaci míst tvořených drobnou sakrální architekturou v krajině. Tyto kapitoly nejsou syntézou zmíněných přístupů ani vyčerpávající srovnávací studií, ale mohou posloužit jako podnět pro další výzkum a přispět do debaty směřující ke sjednocené teorii architektury.

Jako užitečný shledávám přístup filozofa Zdeňka Neubauera, který se svou koncepcí *ontologie subjektivity* pomáhá s překladem Alexanderových tezí do českého jazyka a tím také přispívá hlubšímu pochopení.

Další protnutí *celistvosti* napříč obory nacházím v tom, co umělci a teoretici umění nazývají „celistvostí básnického obrazu“. V oddíle 3.1 skrz citace autoritativních autorů polemizují s tím, že v případě jejich popisu organické podstaty uměleckého obrazu jde o tutéž kvalitu *celistvosti*, kterou popisuje i Christopher Alexander.

Celistvost jako výchozí (ontologický) předpoklad se stále silněji ozývá i v rámci vědeckého způsobu poznání. Korelaci s pojetím *celistvosti* v práci významného fyzika Davida Bohma zmiňuje i sám Alexander. V části 4.1 tuto souvislost komentují blíže. Za důležité a objevné považuji diskutování práce psychiatra Iaina McGilchrista, jehož neurobiologický a psychiatrický rámec s přesahem do antropologie, filosofie a historie, nabízí jak pochopení současného stavu načrtnutého v kapitole 2.1, tak i pochopení okolností, za kterých lze vůbec vnímat *celistvost* a používat Alexanderovu „metodu“.

Jako konkrétní přínos ke studiu *celistvosti* předkládám výsledek vlastního empirického výzkumu. V kapitole 5 kriticky nahlížím snahy badatelů Nikose Salingarose a Bin Jianga, kteří své závěry o kvalitě *celistvosti* v architektuře či umění zakládají na kvantitativním zkoumání čistě vizuálních reprezentací. Dle závěrů z tohoto výzkumu upozorňuji, že *celistvost* nelze redukovat pouze na vizuální komplexitu. Přispívám tak zároveň i do debaty o *biofilním designu*, založeném na poznacích o lidské náklonnosti k přírodním a přírodu evokujícím formám.

Souhrnem a diskutováním existujících přístupů k *celistvosti*, přispívám porozumění napříč obory, které jsou stále specializovanější a svým pojmoslovím se zdánlivě vzájemně mýjí. I když jsem si vědom vzájemné nepřevoditelnosti terminologie jednotlivých směrů, věřím, že poukázání na jejich implicitní společnou podstatu, může přispět k jejich vzájemnému obohacení i korekci.

³² Löw a Michal 2003.

Druhá část stanoveného cíle, tj. argumentace relevance pojetí celistvosti jako kritéria hodnocení architektury je obsažena implicitně v cíli prvním a tím i v celé práci. Zde vycházím z obecné formulace architektury jako „umělé součásti životního prostředí“ (built environment), stanovené v oddílu 1.5. Tvrdím zde, že chceme-li dát architektuře smysl tím, že ji budeme vnímat jako součást kontextu životního prostředí, pak musíme opustit představu životního prostředí jako složitého systému – mechanismu a nalézt smysluplný vztah k životu jako takovému. Koncepce *celistvosti* v práci Christophera Alexandra poskytuje hledisko, v němž lze vnímat život jako tvořivý řád i jako kvalitu, která je přítomná i v neživých předmětech a v architektuře. Tato práce dokládá, že analogické přístupy jsou přítomny jako předpoklad v rámci uměleckého způsobu poznání a dnes stále častěji i ve vědeckých kruzích. Opíraje se o soudobé výzkumy uzavírám argument tím, že hledání hodnoty v tom, jak architektura život podporuje či oslabuje, je třeba rozšířit o konsenzuální úsudek založený na cítění, které na rozdíl od fragmentujícího myšlení oddělujícího subjekt od objektu dokáže *celistvost* vnímat.

1. KONTEXT SOUČASNÉHO STAVU POZNÁNÍ A TEORETICKÁ VÝCHODISKA

Úvod do zkoumání architektury

Architektura jako obor lidské činnosti si stále drží svou výjimečnou pozici mezi uměním a řemeslem.³³ Rozdílná míra důrazu kladená na jeden či druhý aspekt je výsledkem nekončícího dialogu. Obecně je však přijímáno, že pokud se jeden z nich vytratí úplně, přestáváme mluvit o architektuře. V architektonickém výzkumu, který se na akademické půdě prudce rozvíjí od osmdesátých let, se přirozeně projevuje snaha nutnou dichotomií mezi technikou a uměním rozlišovat a systematizovat. V článku časopisu *Journal of Architectural Education* z roku 1990 Julia Robinson rozlišuje tyto dva způsoby poznání (angl. *systems of inquiry*) „vědecký“ (angl. *science*) a „mýtický“ (angl. *myth*).³⁴ Pojem mýtus je dnes častěji používán v přenesených významech a mnohdy již ztratil kořeny významu původního. Přiblížme si tedy význam mýtu jako narativního obrazu slovy filozofa Zdeňka Neubauera:

Příběh či vyprávění se řecky zove *mythos*. Na úsvitu západního evropského myšlení se *logos* (racionální výklad) a *mythos* (vyprávění) spolu rozešly. To samo bylo dobré: jejich rozlišení a rozchod vedlo ke vzniku pojmového myšlení – nejcennějšího plodu západní civilizace. Od těch časů však mezi nimi trval rozkol a spor. *Logos* sváděl s mýtem neustálý zápas. [...] Přitom boj mezi mýtem a logem byl marný: *logos* se nemohl vymanit z mýtického substrátu, na němž spočívá, z něhož vyrůstá, od něž bere svůj smysl; tím méně byl s to redukovat *mythos* na jeho racionální jádro. *Logos* má podobu vědění – svou průkazností se blíží pravdě, *mythos* je naproti tomu blízký přirozenému myšlení – svou přesvědčivostí se blíží zkušenosti.³⁵

Rozlišení těchto aspektů pak vede ve výzkumu architektury k rozdílným metodám. Pro vědecký přístup (*logos*) je charakteristická kvantitativní metodologie, redukcionismus a diskurzivní způsob myšlení. Pro mýtus, či poetický přístup je přílehavější kvalitativní metoda, holistický pohled, imaginace. Tyto dva přístupy s sebou nesou jisté předpoklady (angl. *paradigm assumptions*), které jsou zdánlivě neslučitelné, ale v praxi jde o komplementární přístupy, které se mnohdy ve výzkumu kombinují.³⁶

Question	Quantitative	Qualitative
<i>Ontology:</i> What is the nature of reality?	Reality is objective and singular, apart from the researcher.	Reality is subjective and multiple as seen by participants in a study.
<i>Epistemology:</i> What is the relationship of the researcher to that being researched?	Researcher is independent from that being researched.	Researcher interacts with that being researched.
<i>Methodology:</i> What is the process of research?	Deductive process: cause and effect.	Inductive process: Mutual simultaneous shaping of factors.

Tab. 1: Rozlišení způsobů poznání ve vztahu k základním předpokladům o povaze reality.³⁷

³³ *Mezi uměním a řemeslem* je i název sborníku konference k desátému výročí založení oboru Architektura na Fakultě stavební VUT v Brně, 2015. Viz Horáček 2016 ed.

³⁴ Srov. Groat a Wang 2013.

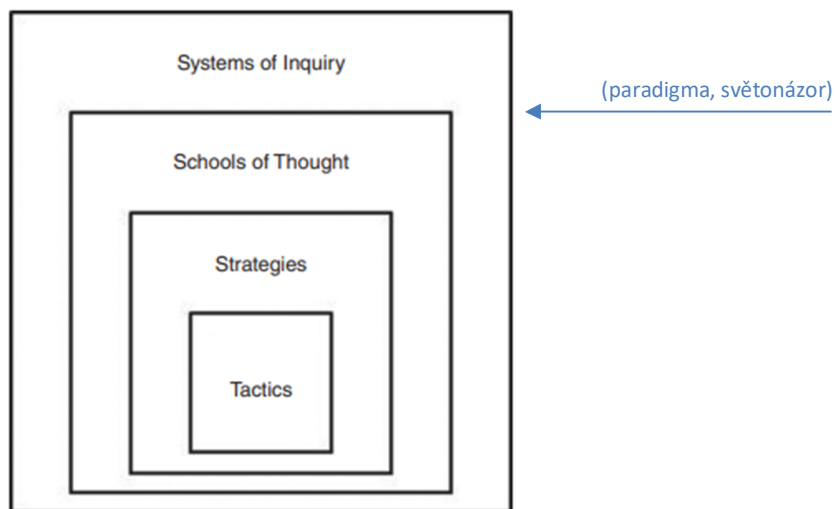
³⁵ Neubauer 1994, s. 51.

³⁶ Groat a Wang 2013, s. 71–74.

³⁷ Thousand Oaks 1994 cit. dle Groat Wang 2013, s. 71.

O nutné všestrannosti architekta tvůrce není v architektonickém diskurzu pochyb. Je tomu tak známo již od prvních teoretických spisů, např. Vitruvius Polio ve svých *Deseti knihách* „požaduje [...] také znalosti geometrie, filozofie, dějin, lékařství a také astronomie a hudby. Nikoliv znalost jednotlivostí v celé jejich hloubce, ale znalost, jež by architektům zajistila komplexní, syntetickou univerzálnost.“³⁸ Inherentní mezioborovost dosahující nezměrné šíře a dvojí umělecko-technická stránka jsou specifika architektury, na kterých se snad mohou shodnout architekti, teoretici i umělečtí historici. Další specifikace poznání architektury se pak stává předmětem individuálních výkladů, které se na jednu stranu větví v plodnou rozmanitost přístupnou dialogu, ale na druhou stranu se tříští do zdánlivě neslučitelných postojů.

Každý výzkum i každý architektonický návrh je nutně ohraničen jistým rámcem, souborem předpokladů, představ o světě a způsobů nahlížení. Tento světonázor neboli *epistéma*³⁹ náleží své době a do jisté míry nevědomě ovlivňuje jak výběr tématu studia, tak i volbu metodologie. Ve vědeckých kruzích se ujal pojem paradigma Thomase Kuhna jako „struktura představ, hodnot, postupů atd., které jsou společné členům daného společenství.“⁴⁰ Přestože panuje shoda, že u těchto pojmů nejde o synonyma, nelze vyloučit překrývání významů a jejich záměnu. Pro zjednodušení budu používat pojem „světonázor“, kterým mám na mysli myšlenkově-hodnotový rámec, v němž konkrétní tvrzení dávají smysl. Jak jsem již zmínil v předmluvě, pojem „vědecký obraz světa“, „převládající světonázor“ nebo „mechanistický model skutečnosti“ používám pouze jako označení myšlenkového modelu tzv. objektivní reality, ve kterém probíhá výuka základního a středoškolského vzdělání a který vychází z okleštěné verze Descartova myšlenkového modelu.



Obrázek 1: Schéma hierarchie kontextů vědeckého způsobu poznání.⁴¹

³⁸ Vitruvius Polio cit. dle Drápal in Zelinský et al. 2010, s. 92.

³⁹ Foucault 1970.

⁴⁰ Kuhn 1997, s. 48.

⁴¹ Groat a Wang 2013, s. 10.

1.1 Vědecko-filosofická východiska

Studium *celistvosti*, jak jej posléze představím z pohledu Christophera Alexandra, vyžaduje uvést do současného stavu poznání na velmi obecné rovině. Jde totiž o hledisko, které se dle předchozího schématu vědeckého bádání (Obrázek 1) nachází na úrovni někde mezi *Systems of Inquiry* a *Schools of Thought*. Citacemi renomovaných filosofů vědy, jako byli Henri Bortoft, Zdeněk Neubauer nebo Thomas Kuhn stručně představím, jak moderní věda⁴² se svou metodou získala výsadní postavení při výkladu skutečnosti a jak se s odmítáním svých metafyzických východisek sama dostává do nesnází. Filosofický náhled na způsob vědeckého poznávání bude mít význam pro naše přemýšlení o architektuře, protože umělecko-technická podstata a snaha o její teoretické zobecnění rovněž podléhají jistým základním předpokladům. Jednak si připravíme půdu pro objasnění východisek architektonické teorie a tvorby Christophera Alexandra v oddíle 1.3 a za druhé se ve čtvrté kapitole budeme zabývat konkrétními vědeckými hypotézami, které jsou formulovány i na úrovni paradigmat.

Podstata vědecké metody spočívá v Descartově myšlenkovém modelu, ve kterém subjekt – rozum přistupuje ke světu kvantifikovatelných entit pomocí smyslů a přímého pozorování, které je rozšířené o experiment.⁴³ Výrok, že tato věda je empirická, protože předpokládá dosažení vědění z vnějšího světa skrze pozorování, se ukázal být mylný či přinejmenším zavádějící. Moderní filosofie vědy ukazuje, že samotné vědecké poznání je vždy součástí širšího kulturně-historického rámce, která toto pozorování a nabyté vědění ovlivňuje. Vědecká praxe může sama fungovat nanejvýš racionálně a systematicky, ale při pokládání zásadních otázek závisí na zkusmých řešeních, náhlých vhledech a osudových rozhodnutích.

Kulturní rámec působí zdánlivě nepřímo, ale determinuje výběr tématu na základě toho, co je považováno za důležité. Pro výklad působení kulturního kontextu používá filosof a fyzik Henri Bortoft příklad kopernikovské revoluce.⁴⁴ Mikuláš Koperník se v obhajobě změny hlediska z geocentrického na heliocentrický odkazuje k Hermu Trismegistovi, k Sofoklovi, a dalším, kteří ke Slunci vzhlížejí jako k reprezentaci Boha, pro nějž není adekvátnějšího místa než střed světa, kolem kterého se vše otáčí. Renesanční vlna novoplatonismu tak znovu uplatnila základní ontologický předpoklad, že skutečná povaha reality není přístupná smyslům, ale spočívá v idejích, které jsou reprezentovány matematikou a geometrií. Matematizace fyziky a celé hnutí Koperníka, Keplera a Galilea tak bylo důsledkem všeobecného prosazení a přijetí renesančního ideálu o harmonii a symetrii vesmíru, jehož řád je přístupný rozumu.

Zmíněný Peter Henri Bortoft byl britský badatel a učitel na univerzitě Schumacher College, kde vedle např. Frijota Capry a Stanislava Grofa vyučoval fyziku a filosofii vědy. Své zaměření na holistické pojetí vědy získal při postgraduálním studiu kvantové fyziky na Birkbeck College pod vedením Davida Bohma.⁴⁵ Argumentace Bortofta ohledně empiričnosti vědecké metody směřuje k samotné podstatě našeho vnímání a usuzování. V aktu pozorování totiž rozlišuje dva zásadní rozdíly. Zrakový vjem, česky nedokonavě „dívání“ (angl. *sensory experience*), je z kognitivního hlediska pasivní proces, během kterého náš nervový systém detekuje informace pomocí smyslů a zpracovává je v našem vědomí ve „viditelný“ obraz. Naproti tomu „vidění“ (angl. *cognitive perception*) je aktivní proces, během kterého dochází k rozpoznání, interpretaci toho, na co se díváme. Uvidět tedy znamená více než dívat se. Uvidět znamená ve viditelném rozpoznat (angl. *sense impression*) formy a vzorce, které jsou nám již známy nebo jsou nám přístupné skrze známé vzorce. Tuto skutečnost si můžeme ověřit na optických klamech např. na obrázcích níže.

⁴² Myšleno novověká přírodověda (novověk – angl. modern era).

⁴³ Srov. Descartes 1992.

⁴⁴ Srov. Bortoft 1996.

⁴⁵ Více o Davidu Bohmovi ve čtvrté kapitole.



Obrázek 2 (vlevo): Obraz rozličných skvrn uspořádaných do kruhu.

Obrázek 3 (vpravo): Změť skvrn ukrývající hlavu muže.

Ve chvíli, kdy nám někdo prozradí, že se ve změti fleků skrývá hlava žirafy nebo muže, je pro nás jejich vidění snazší. Jakmile však figury zahlédneme a rozpoznáme, je těžké znovu nabýt nevinnosti oka, které neví a nevidí. Podobně to můžeme zažívat s noční oblohou. Známe-li některá souhvězdí, je obtížné je vidět jako náhodnou konstelaci hvězd a nevidět je jako vzorec.

Psychologický výzkum Jane Abercrombie⁴⁶ odhaluje, jak věnování pozornosti samotnému procesu pozorování a usuzování vede k lepším výsledkům. To se podařilo například ve studii, kdy studenti medicíny měli posuzovat rentgenové snímky ruky sedmiletého dítěte a dospělého člověka. Studenti mezi osmnácti a dvaceti lety zprvu nebyli schopni odlišit ve svých závěrech fakta od svého úsudku. Abercrombie poukazuje na *bias* všech účastníků, kteří k problematice přistupují s „vědeckou“ představou devatenáctého století, uvnitř které fakta jsou jednoduše součástí objektivní reality, a tedy přístupná pozorování. Konfrontace studentů s jejich subjektivními představami projektovanými do jejich pozorování vedla k odporu a rozhořčení. Navíc nebyli schopni udržet dvě alternativní hypotézy zároveň a být jim otevřeni během pozorování. Obecný závěr byl podpořen i množstvím dalších studií o nevědomě selektivní mysli, která fakta zkresluje tím, že ignoruje všechny informace, které nekorespondují s výchozí představou. Tento příklad je rovněž uveden v Bortoftově knize *Wholeness of Nature* a funguje i zde jako upomenutí na to, že dotazování po základních předpokladech může změnit to, co vidíme.⁴⁷ Mimo jiné nás také upozorňuje na fakt, že vědecký způsob skutečnost nezmapuje objektivněji, bude-li mít k dispozici přesnější měřicí přístroje.

Thomas Kuhn ve své známé práci *Struktura vědeckých revolucí*⁴⁸ používá historickou a sociologickou analýzu pro představení koncepce vývoje vědy založené na střídání kumulativních a revolučních fází. Během kumulativní fáze, kterou nazývá *normální věda*, se neklade za cíl objevit něco zásadně nového, ale vědecký program se soustředí na vyčerpání vnitřních možností paradigmatu. V tomto rámci mohou vznikat protichůdné teorie, navzájem se vylučující, ale je jim stále společné jisté nazírání světa, společné hodnoty, postupy a cíle. Revoluční fáze změny paradigmatu tedy není pouhé vyvrácení teorií, nýbrž ztráta důvěryhodnosti dosavadní *normální vědy*. Pro Kuhnovo pojetí revoluční fáze vědy je zásadní diskontinuita, kdy po sobě jdoucí „paradigmata uplatňují zcela jiné metody, pojmy, dochází k novému vymezení základů vědy.“⁴⁹ „Paradigma získává své postavení proto, že při řešení

⁴⁶ Srov. Abercrombie 1989.

⁴⁷ Bortoft 1996.

⁴⁸ Kuhn 1997.

⁴⁹ Kuhn 1997, cit. dle Parusniková 1989, s. 46.

některých problémů, které skupina odborníků považuje za kritické, je úspěšnější než paradigma s nimi soupeřící.“⁵⁰ S rozšířením filosofie vědy, s novými poznatky a navzájem se vylučujícími přístupy vrcholí metodologický spor mezi Thomasem Kuhnem a Karlem Popperem, který se mimo jiné snažil rozřešit Imre Lakatos. Nejdůležitější okruhy otázek, které tento spor řeší, jsou problematika růstu vědění, problém hodnocení celků teorii (paradigmat) a motiv metafyziky ve vědě.⁵¹

Spor Kuhna a Poppera tak reprezentuje filosofickou reflexi vědy, která tak odhaluje své limity. Věda přestává být garantem pravdy a ztrácí tak svoji výlučnou roli při „správném“ výkladu skutečnosti. Stává se ovšem garantem racionality a dovolává se opory v dotazování se po hodnotách, které by vědecké praxi daly smysl.⁵² Této reflexi se věnoval významný český filosof, biolog a profesor Univerzity Karlovy, Zdeněk Neubauer. Ve své knize *Přímluvce postmoderny*⁵³ vyslovuje tezi, že věda je náboženstvím novověku. V příměru je autor obezřetný a používá spíše latinské *religio*, které neimplikuje Boha či bohy, ale zahrnuje v sobě i neteistická náboženství, jako je buddhismus. *Religio* lze považovat za obecně sdílený, tradicí rozvíjený vztah mezi lidmi a skutečností. „Religio zakládá a udržuje svět.“⁵⁴ „Každému světu – starověku, středověku a novověku – odpovídá určitá kosmologie (– ‚světosloví‘) [...] Každý svět užívá jiných symbolů a jiných hodnotových systémů – jiných pojetí skutečností a pravdy.“⁵⁵ Ustanovuje-li dnes věda převládající světonázor, kterým chápeme svět, křesťanství je pak *religio* středověku a antické pohanství *religio* starověku. Pro všechny tři také platí období přechodu, tedy helenismus, renesance a dnes analogicky postmoderna, pro která jsou charakteristická oslabením vlivu a společenské role, zproblematizování jejich smyslu a nastupující konflikt mezi starým a novým řádem epochy.⁵⁶

Pro novověk tedy platí, že křesťanství již neurčuje nebo nezakládá vztah člověka ke skutečnosti, ale stává se soukromým vyznáním, postojem, názorem. Novověká věda je pověřena posláním vykládat svět. „[O]na určuje, jak pojímům ‚pravda‘ a ‚skutečnost‘ rozumíme. [...] Byl-li pro antickou obec svět kosmem – božským řádem, a pro křesťany stvořením a příběhem spásy, pak novověk chápe svět jako fakticitu, danost, objektivní realitu.“⁵⁷ Filozof Radim Palouš pak spatřuje symbolický okamžik stanutí člověka na měsíci, jako historický mezník konce novověku a počátku nové doby globální civilizace – „světověk“.⁵⁸ Podstata postmoderní situace pak spočívá v situaci globálního, multikulturního světa, kde kosmologie zajišťující obecně přijímaný výklad skutečnosti přestává být samozřejmostí a znovu se stává úkolem. Samotný název „postmoderna“ značí, že jde o období přicházející po moderně (novověku), která je jaksi završená či překonaná a na druhou stranu otevřena výkladu.⁵⁹

⁵⁰ Kuhn 1997, s. 35.

⁵¹ Srov. Parusniková 1989.

⁵² Srov. Neubauer 1994.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž, s. 11–12.

⁵⁵ Tamtéž, s. 10.

⁵⁶ Tamtéž, s. 9.

⁵⁷ Tamtéž, s. 14–15.

⁵⁸ Palouš 1990.

⁵⁹ Neubauer 1994, s. 59.

Revize soudobého způsobu poznávání

Co jsou tedy ony novověké hodnoty, na kterých spočíval výklad pojmů „pravda“ a „skutečnost“?

„Jednou z typicky novověkých hodnot je objektivita. [...] Vědecky poznávat ‚skutečnost‘ znamená poznávat ji ‚objektivně‘, tj. jako něco co má povahu nezávislé předmětnosti, oddělené od poznávajícího subjektu.“⁶⁰ Tento „metafyzický trik“ provedl René Descartes, když zjistil, že některé „zvláštní obsahy naší mysli čili ‚ideje‘ se vyznačují tím, co nazýval *realitas objectiva*, doslova ‚věcná předmětnost‘. Mají tu podivuhodnou vlastnost, že s nimi lze souběžně zacházet i jako s představami, i jako s pojmy. To znamená, že lze tyto ideje v myšlení kombinovat a sestavovat jak pomocí prostorové obraznosti, tak pomocí logického kalkulu.“⁶¹ Převádět zkušenost na tento druh idejí je dovedností a úkolem vědy. Takto se skutečnost stala přístupná „inženýrskému myšlení“ a věda získala důvěru a stala se zdrojem „jistého, definitivního, bezpečného, spolehlivého, obecně platného a závazného vědění.“⁶² Vědecké poznatky se v novověku staly vzorem pravdy a skutečnost pro člověka objektivní realitou, na člověku nezávislou daností.

Další novověkou hodnotou je pokrok. Moderní doba je tak označovaná jako „epocha kultu pokroku“.⁶³ Slovo moderní je přeneseně používáno jako něco, co je nové, odvážné, avantgardní, něco, co překročilo tradici, co se snaží předběhnout dobu. Pokrok, který je ztělesněním přechodnosti a proměnlivosti, nutně nepopírá objektivní danost skutečnosti, ale vytváří napětí, v němž moderní člověk nutně chce věřit, že vše pokrokové a moderní jde objektivně a zákonitě správným směrem, tedy že vše nové je lepší než to staré a překonané.⁶⁴

Postmoderní zkušenost je dle Neubauera zpochybnění těchto hodnot, doslova „zpytování svědomí moderní doby“.⁶⁵ „Není-li ‚moderní‘ nutně lepší a tím méně tím nejlepším možným, není-li pokrok postupem na přímé cestě nutnosti [...] vzniká pochybnost, zda je modernost vůbec hodnotou. Proč by mělo převládnout a vytlačit dřívější, navyklé, ověřené, vyzkoušené?“⁶⁶

Mnohem závažnější je zpochybnění vědeckého pokroku, a tedy vědy jako takové. V této situaci již nemůže přežívat přesvědčení, že poznání je jedno a že vědecká práce je mapování bílých míst. „Není tomu jen proto, že by věda nebyla dost systematická a metodická (tj. soustavná a postupná), nýbrž prostě proto, že skutečnost není objektivní, není otevřenou knihou, text čekající na ‚přečtení‘, čitelný, jednoznačný a bezrozporný.“⁶⁷ Neubauer upozorňuje, že pokud se neosvobodíme od pojetí skutečnosti jako objektivní reality – jinak předsudku objektivity – budeme propadat postmoderní skepsi a nihilismu. „Bytostná konečnost všech imanentních pravd nepopírá možnost pravdivého, skutečného, definitivního poznání a nikterak nás nezbavuje povinnosti takové poznání přísně, namáhavě a poctivě odlišovat od všeho nepravdivého, neskutečného a předběžného“⁶⁸ Neubauerovo východisko nás tedy vyzývá k převzetí zodpovědnosti za pravdu a skutečnost, tedy myslet bytí jinak než jako objektivní – na nás a na našem poznání, uznání a svědectví nezávislé.

⁶⁰ Tamtéž, s. 17.

⁶¹ Tamtéž, s. 59.

⁶² Tamtéž, s. 60.

⁶³ Tamtéž, s. 61.

⁶⁴ Tamtéž, s. 62.

⁶⁵ Tamtéž, s. 68.

⁶⁶ Tamtéž, s. 65.

⁶⁷ Tamtéž, s. 66–67.

⁶⁸ Tamtéž, s. 71.

Dnešní rozčarování plodí jak konzervatismus, tak i radikální liberalismus (progresivismus) a jakákoli debata napříč roztržštěnou společností je doprovázena všudypřítomným relativismem. O závěru epochy a možnosti jejího výkladu svědčí také práce sociologa Zygmunta Baumana, který toto období závěrečné fáze moderny nazývá *tekutá modernita*⁶⁹. Na politické rovině se můžeme setkat také s charakteristikou tzv. *post-faktické* či *post-pravdivé doby*. Toto stírání hranic, zpochybňování řádu jako takového, je však nevyhnutelným důsledkem hlodajícího červa nihilismu, který byl přítomen od počátku novověkého (mechanistického) pojetí skutečnosti – předsudku objektivitivy.⁷⁰ Na druhou stranu se mýtické myšlení znovu vrací zadními dveřmi v podobě pseudověd a konspiračních teorií a věda (logos) se stává znovu úkolem. Zdeněk Neubauer říká, že v naší postmoderní zkušenosti (nebo *tekuté modernitě*, chcete-li) je možné smíření protikladů logu a mýtu. Spočívá v uznání toho, že se pojmové myšlení vydělilo z mýtu, jako substrátu, ale stále na něm závisí a čerpá z něj smysl. Mýtus naproti tomu potřebuje uznat logické a analytické myšlení jako svého vyslance a vykonavatele.⁷¹

Filosofie vědy nám odhaluje, že každá poznaná pravda je jen pravdou toho, co nám umožňuje spatřit, a tím vždy zakrývá to ostatní. Ve čtvrté kapitole se budeme mimo jiné věnovat také neurobiologické podmíněnosti našeho omezeného vnímání a usuzování. Nejsou to jen hodnoty kulturního rámce, které ovlivňují vědecké poznání, ale jak jsme si ukázali, působení je vzájemné. Způsob myšlení a nahlížení na svět formuje kulturní hodnoty, které se projevují i v nově budovaném prostředí a je relevantní o tomto působení vést diskuzi ve vztahu k architektuře.

Pár slov k hodnotám a hodnocení

Na poznávání smyslovou zkušeností se zpravidla všichni shodneme. „Teprve filosofie na určitém vyšším stupni svého vývoje *pochybuje* o realitě předmětů daných smyslovou zkušeností, o ‚objektivitě‘ poznatků na ní vybudovaných.“⁷² Naproti tomu, když vyslovíme hodnotící soud, zasahujeme do vnějšího světa aktivně, tvořivě. Jakékoli hodnocení vychází z citové nebo volní sféry člověka a je tedy subjektivní. „[T]eprve vyšší duševní úroveň dochází k představě „objektivních hodnot“.⁷³ Představa objektivních hodnot vychází z dalekosáhlé shody napříč společností. Pokud něco hodnotíme, přisuzujeme většinou hodnocené věci určitou kvalitu – krásný, ošklivý. Použitá přídavná jména jsou tedy popisná i hodnotící zároveň a mnohdy si to ani neuvědomujeme. Budeme-li tedy odporovat předsudku objektivitivy a rezignaci post-pravdivých nálad, budeme mluvit o hodnotách a hodnocení jako o našem tvůrčím potenciálu a přebírání odpovědnosti za naši společně sdílenou skutečnost.

Některé hodnoty jsou dány biologicky, kde se pudy a instinkty projevují jako zážitky citové a volní. Na biologicky podmíněné reakce navazují teleologické (účelové) úsudky, na kterých je vybudována celá technická civilizace. Hodnoty, které Neubauer řadí do třetí kategorie a nazývá je *hodnotami ve vlastním smyslu*, nejdou vysvětlit biologicky ani egoistickým chováním jednotlivce, a přece nám přinášejí uspokojení.⁷⁴ Jsou jimi hodnoty dobra a krásy, vyvolávající představu o hodnotách nezávislých na člověku a jeho zájmech, tedy objektivních hodnotách.

⁶⁹ Bauman 2002.

⁷⁰ Srov. Neubauer 1994; 1999.

⁷¹ Tamtéž. Více také v oddílu 4.2.

⁷² Neubauer 1942, s. 6.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž, s. 7.

Pokud přiřkneme nějaké věci hodnotu tím, že onu věc shledáme vzácnou, a tedy cennou, pak je to uměle vytvořená hodnota. Stejně uměle vytvořená je hodnota užitná, která je závislá na onom užívání. Objektivními hodnotami nazýváme ty, které nejsou závislé na aktu hodnocení. Teprve poté, co se pokoušíme je formulovat, nabývají formy hodnocení.

Otázka, která provází lidstvo od nepaměti, tedy zůstává: „Odkud pramení hodnoty?“ Neubauer představuje schéma tří možných pojetí hodnot, kam se mohou zařadit všechny názory, které byly nebo budou vysloveny:

1. Hodnoty jsou objektivní a absolutní – jsou jakési objektivní dokonalosti a hodnotit znamená hledat tuto dokonalost. „Tomu, kdo věří v absolutní hodnoty, ale nedovede si představit dokonalost bez citu a vůle, nezbyvá, než umístiti pramen hodnot do bytosti myslící a chtějící t. j. Boha.“⁷⁵ Ostatní názory se dají zařadit do filosofického idealismu.
2. Existují jen hodnoty subjektivní a relativní – jsou jen ustálenými a zobecněnými obsahy citových a volních reakcí a jsou tedy lidským výtvořem. Společenský řád, tradice, normy a konvence jsou tímto zobecněním. Shoda o těchto hodnotách se omezuje na kulturní prostředí, ale i to může v lidech dočasně vyvolávat dojem absolutních hodnot dobra a krásy.⁷⁶
3. Hodnoty nejsou ani ryze objektivní, ani ryze subjektivní – jsou výrazem objektivního řádu či zákonitostí, jak člověk reaguje na okolní svět. V tomto pojetí je duševní reakce dvojitá: biologicko-egoistická a vyšší hodnotící.⁷⁷

Principy, kterými jsme schopni objektivizovat, či racionalizovat akt hodnocení jsou dva: norma a účel. Buďto můžeme obhájit hodnocený objekt jako možný prostředek k dosažení cíle, nebo je hodnotícím kritériem dohodnutá norma, předpis, zákon či příkázání. V architektuře lze patrně víc než jinde vidět provázanost účelnosti a krásy, ale jak píše Neubauer, „vždy se cítilo, že tu jde o směřování dvou sfér zásadně si cizích“.⁷⁸ O hodnotách *ve vlastním smyslu*, tj. dobru a krásu mluvíme tam, kde jsme vyloučili užší vztah k lidskému egoismu, a tak pro ně můžeme použít pouze normu. Hodnota krásy v sobě navíc nemá schopnost splynout s hodnotami účelovými v té míře jako je tomu u hodnoty dobra, a můžeme ji tak přisuzovat jistou izolovanost, dokonce i nepraktičnost.

Historik a teoretik architektury Martin Horáček, který se ve své knize *Za krásnější svět*⁷⁹ opírá rovněž o neurobiologii ve vztahu k architektuře, píše, že dle pozorování dat z magnetické rezonance se na soudech o krásu účastní stejné oblasti mozku jako na úsudcích o morálních otázkách.

Jako se jeden člověk může radovat z krásy svého domu rovněž z toho důvodu, že jeho součásti (například plastová okna) pořídil levně, tak jiného může potěšit nová krása fasády z pohledového betonu, nebo dokonce mnohoznačný poststrukturalistický jazyk recenzního textu o ní – protože genetický hardware a individuální zkušenost jednoho i druhého přivedly v dané jedinečné situaci k danému a jedinečnému způsobu interakce s vnějším světem, respektive k vyjádření souhlasu s jeho podobou. Usilujeme o harmonii já a ne-já, ačkoli to všichni netvrdíme.⁸⁰

⁷⁵ Neubauer 1942, s. 9.

⁷⁶ Srov. tamtéž, s. 10.

⁷⁷ Srov. Tamtéž, s. 11.

⁷⁸ Tamtéž, s. 25.

⁷⁹ Horáček 2013.

⁸⁰ Tamtéž, s. 71.

Kdybychom uplatnili toto hodnocení „krásy“ na nějaký výsek přírodního prostředí, například lesa, pak by jednoho mohla potěšit parková úprava obory a viditelně pečlivá starost o kompozici krajiny, kdežto jiného by mohl těšit pohled na les bez lidského zásahu. Pro jednoho zanedbaný, pro druhého ponechaný inteligenci přírodního ekosystému.

Vrátím-li se zpět k Neubauerovu schématu, pak mohu tvrdit, že jsme se v předchozích příkladech evidentně nevyvlékli z pout egoismu, který si nárokuje uplatňovat svou představu na okolní svět. Horáčkův dodatek: „Usilujeme o harmonii já a ne-já, ačkoli to všichni netvrdíme.“ dle mého názoru ukrývá odpověď na palčivou otázku rozpaků ohledně krásy v dnešní době. Řeknu-li hned, že „se mi něco líbí, protože... to odpovídá mojí představě (podobá se mi to), pak je dost pravděpodobné, že jsem neopustil své názory a že v soudu o libosti či nelibosti jsem zůstal v rovině egoismu. Zkreslení, nebo lépe omezenost, vyplývá z onoho „já“, myšleného jako individuální ego, které potřebuje být potvrzeno a uznáno.

Vznáším-li tedy hodnotící soud o souhlasné podobě vztažené ke svému egu (představa „já“ nebo také „malé já“), pak se snadno stává, že se s představami jiných lidí neshodnu. To odpovídá názoru z druhého bodu Neubauerova pojetí o relativních a pomíjivých hodnotách jako kulturních konstruktech a názoru, že krása je ryze subjektivní dojem. Pro názory formulované v bodech 1 a 3, které usilují o hledání objektivních hodnot či objektivních zákonitostí, je hledání krásy hledáním hloubky naší zkušenosti. Hloubky, která přesahuje naše představy o sobě, odpovídá uvědomění si té části naší bytosti, která je stejná, když se narodíme a zůstává neměnná v průběhu života. „Já“, které si obléká měnící se názory a vyvíjející se osobnost. Zkušenost (nikoli představa) „bytostného Já“ (Self) jakési jiskry duše, božského světla, pak může sloužit jako vztažný bod pro hledání shody napříč společnostmi, a tedy „objektivních hodnot“.

Shrnutí

Tímto stručným a obecným úvodem jsem se pokusil čtenáři nabídnout hledisko a oporu, které se mohou projevit jako nápomocné v kapitole 1.3, která představí koncepci *celistvosti* Christophera Alexandra. Pro nepřipraveného čtenáře nemusí být samozřejmé nahlížet na vědecké poznání zvenčí, jako na něco, co podléhá kulturnímu vývoji, podobně jako umělecké nazírání či náboženská dogmata. Ze stejného důvodu vnímám jako důležité nabídnout alespoň nějakou charakteristiku doby, ve které se nacházíme, i kdyby to mělo posloužit pouze pro obhajobu aktuálnosti či relevance této práce a jejího potenciálního přínosu.

Otázky po hodnotách v architektuře jsou diskutovány i v rámci zvoleného tématu *jazyka architektury* v dalších oddílech. Problematika hodnot či absence hodnot jsou konkretizovány fenomenologicky jako „krize prostředí“ spojená se „ztrátou míst“ a určením hlubších duchovních příčin odcizení našemu prostředí. Pojetí *celistvosti*, jako ontologický předpoklad, že celek předchází částem, je z určitého pohledu paradoxem, který není analytickému myšlení jednoduše přístupný. Cílem této kapitoly bylo mimo jiné poukázat na to, že vědecká metoda založená na myšlenkovém experimentu odděleného pozorujícího subjektu od pozorovaného objektu je a od počátku byla problematická. Dnes je však, více než kdy předtím, třeba čelit tomu, že se za oponou vědeckého vysvětlení světa vytratil smysl a hodnoty *ve vlastním smyslu*, které na druhé straně máme příležitost nově objevovat a znovu zpřítomnit.

1.2 Architektonický jazyk

Architektonický jazyk jako obecnější rámec, který vymezuje tuto dizertační práci, je jako pojem používán vágně a v různých kontextech tak může být vykládán různými způsoby. Ve stručném přehledu se pokusím pojem představit v různých podobách a v závěru vymezit kontext, ve kterém je používán v této práci.

Různé výklady architektonického jazyka

Představa architektury jako jazyka sahá až k Vitruviu a jeho tezi, že slohy poskytují pravidla pro uspořádání částí.⁸¹ Leon Battista Alberti pro popis architektury aktivně využíval rétoriku, jak dokládá např. Caroline van Eck.⁸² V encyklopedii filosofie Stanfordské univerzity se pod heslem „filosofie architektury“ nachází také odstavec věnovaný „jazyku architektury“, kterému badatelé přisuzují základní podobnosti s jazykem a tedy, že architektura postavená či nikoli, je navržena z prvků, které se dají kombinovat dle pravidel (syntax), jsou schopny tvořit významuplné celky (sémantika) a podléhají kontextuálním omezením a realizaci (pragmatika).⁸³ Kromě těchto strukturálních paralel s lingvistikou by se stavění a architektura daly přirovnat k přirozenému jazyku jako kulturnímu fenoménu tradovanému, postupně se vyvíjejícímu a bytostně konzervativnímu.⁸⁴ Schopnost uchovávat informace ve své vlastní struktuře pak z jazyka dělá jakousi strukturální paměť, přístupnou pomocí etymologického klíče, který nám může odhalit genealogii forem (morfogenezi).

V rámci dějin umění i dřívějšího architektonického kurikula byl architektonický jazyk zaměnitelný s pojmem tvarosloví nebo tvaroznalství. Tradičně chápané tvarosloví bylo definované např. Bohuslavem Syrovým jako „souhrn tvarů a názvu článkování architektur; je možno rozeznávat tvarosloví podle různých architektonických slohů, jako např. tvarosloví egyptské architektury, tvarosloví klasické, románské, gotické apod.“⁸⁵ Tento přístup funguje dobře pro popis a klasifikaci, nejdále však k nalézání vztahů v rámci uzavřeného systému, např. slohu. Architektonický jazyk chápaný jako encyklopedický výčet prvků – slovník – je užitečný analytický nástroj, ale samotná znalost obsahu slovníku nám ještě neumožňuje jazykem hovořit.

Architektura jako prostorově hmotná skutečnost je reprezentovatelná jazykem deskriptivní geometrie a matematiky, což může být dalším možným výkladem architektonického jazyka. Reprezentace probíhá exaktně v rovině matematického znaku – symbolu, např. svislá čára reprezentuje hranu budovy a jejich délky jsou v přesném poměru stanoveného měřítka. Tyto nástroje nám umožňují projektovat trojrozměrné objekty na plochu papíru nebo virtuální plochu CAD softwarů a zpětně zobrazit na plochách obrazovek. Exaktní modely trojrozměrné hmotné skutečnosti čím dál více získávají formu digitálních databází informací o jejich parametrech.⁸⁶ Tyto abstrakce nanejvýš užitečné pro plánování, prezentaci, výrobu, výstavbu, jsou dnes natolik přesvědčivé, že mohou i zastínit nedostatky vyplývající z nepřevoditelnosti jistých kvalit hmotné skutečnosti. Nakonec i převládající způsob komunikace a prezentace přispívá k tomu, že se na architekturu pohlíží mnohdy primárně jako na vizuální dílo.

⁸¹ Srov. Vitruvius Polio 2009.

⁸² Van Eck in Clark a Crossley eds. 2000, s. 72–81.

⁸³ Srov. Fisher 2016.

⁸⁴ Srov. Pérez-Gómez 2006, s. 143.

⁸⁵ Syrový 1961, s. 222.

⁸⁶ BIM – Building Information Modeling.

V kontextu této práce nám postačí jen upozornit, že formální jazyk geometrie a matematiky je prostředek k reprezentaci, nikoli jazykem architektury.⁸⁷ Přesto se však neubráníme užívání přeneseného významu slova „geometrický“ při popisu skutečných (fyzických) tvarů, forem anebo míst. Nakonec matematika a geometrie (s astronomií) je dodnes v přírodních vědách a filosofii vnímána coby platónská (ideální) dimenze našeho světa a stejně tak byla využívána jako ryze praktický nástroj. Nelze opomenout ani důležitost matematiky a geometrie při zakládání a obhajobě kosmologií od antického Řecka po teorii velkého třesku. Pozoruhodně nápadnou blízkost architektury k matematice sdílí i hudba, ke které se budu v příměrech obracet i v dalších kapitolách.

Hudbu, podobně jako architekturu dotýkající se lidské duše, by analytická mysl ráda redukovala na organizovanou souslednost založenou na vzájemných poměrech. Ať už jde o poměry harmonické, nebo disonantní, jde v obou případech o významuplnou strukturu, která může být zaznamenaná na papíře. To však ještě neznamená, že samotný přepis je hudbou nebo jejím jazykem. Podobně jako v případě fráze „matematika jako jazyk přírody“ jde o význam přenesený, nikoli doslovný. Skladatel Jacques Charpentier popisuje objev notového zápisu, který se z pouhé mnemotechnické pomůcky či elaborátu stal nástrojem kompozice.

Díky tomuto objevu přestalo být hudební dílo striktně hudebním a externalizovalo se v psané formě zvané partitura. Postupně se staletími vývoje kladl větší důraz na analyticko-syntetický aspekt při komponování a hudební tvorba přestala postupně být projevem čistě psychologicko-fyziologického kontinua a čím dál více se stávala tím, co na západě přetrvalo – záměrná, formální a explikativní konstrukce, která sama v sobě nachází svůj obsah a opodstatnění.⁸⁸

Tato tendence k externalizaci se v dnešní architektuře projevuje v krystalické podobě např. v teorii a praxi architekta Patrika Schumachera, hlavního architekta kanceláře Zaha Hadid Architects. Jeho aplikací Luhmannovy teorie systémů⁸⁹ abstrahuje tak komplexní problém, jakým je tvorba životního prostředí do tzv. „autopoetického systému komunikace“ (*The Autopoiesis of Architecture*)⁹⁰. Schumacher architekturu považuje za společný jazyk, a to díky sdílenému profesnímu jazyku typologie, způsobu zobrazování nebo formulací stanovisek v teoretických úvahách. Pro Schumachera se tak architektura, jako fenomén, objevuje až v renesanci, kdy se pomocí nákresů a teorií oddělila od pouhého stavění. Pouze díky externalizaci se architektura mohla osvobodit od zvykového (tradičního) opakování naučených řešení a rovněž být nezávislá vůči vnějším socio-filosoficko-politickým vlivům. Do tohoto teorií udržovaného auto-referenčního rámce tím pádem nezařazuje architekturu před renesancí, kterou označuje souhrnně pod pojmem *vernakulární*.⁹¹ Schumacher svou vizi také konkretizuje v mezinárodním stylu *parametricismu*, který je podmíněn digitálními technologiemi reprezentace a skriptování (algoritmické modelování) architektonických a urbanistických návrhů ve všech myslitelných měřítcích.

⁸⁷ Srov. Eco 1986, s. 73.

⁸⁸ Charpentier cit. dle Bailey 1992, s. 59. Orig.: “For in actual fact, from that moment on, a musical work was no longer strictly musical; it existed outside itself, so to speak, in the form of an object to which name was given: the score. The score very soon ceased to be the mere perpetuator of a tradition, to become the instrument of elaboration of the musical work itself. Consequently the analytical qualities of musical discourse took precedence in the course of centuries over its qualities of synthesis and the musical work ceased to be, little by little, the expression of an experienced psycho-physiological continuum – on the spot and the moment it is experienced; and it instead became what is more and more prevalent today in the Occident – that is a willful, formal and explicative construction which finds in itself alone its substance and its justification.”

⁸⁹ Luhmann 1995; 2012.

⁹⁰ Schumacher 2012.

⁹¹ Angl. *vernacular*. Podobně za „architekturu“ nepovažuje ani architekturu období gotiky.

Odhlédneme-li nyní od architektonické reprezentace a konceptualizace k prostorové a tvarově-materiálové výpovědi architektury, můžeme zde snáze nalézat spojitost s přirozeným jazykem. Ať už jde o metaforické asociace a projekce nebo sémiotiku architektonických forem, architektura jako systém znaků, se stala předmětem architektů a myslitelů druhé poloviny 20. století. Postmoderní architekt a teoretik Charles Jencks ve svém vlivném díle *The Language of Post-modern Architecture* upozorňoval na potenciál architektury zprostředkovávat významy a hodnoty společnosti.⁹² Byl přesvědčen, že architektura má svou inherentní sémantiku, byť jen díky užívání materiálů. I v době architektonického pluralismu, dávno po zavržení eklekticistních doktrín o stylové korektnosti, můžeme očekávat např. neosobní a chladné sklo a ocel u budov korporací a úřadů, kdežto dřevo a cihly u budov určených k bydlení. Jencks poukazuje na jakýsi *kulturní kód*, kterým „čteme“ budovy v rovině metafor. Ten je závislý na vzdělání a širších kulturních souvislostech.

Jencks rozlišuje dvě velké subkultury, jednu, v níž funguje moderní kód, založený na školení a ideologii moderních architektů, a druhou s tradičním kódem založeným na běžné zkušenosti normalizovaných architektonických prvků. Z toho důvodu může být tatáž budova interpretována velmi odlišně; zatímco jedni mohou vidět, harmonický, proporčně vyvážený, „čistý objem“, druzí ho stejně dobře mohou označit za „škatule“ či „králíkárný“.⁹³

Sám Jencks píše, že většina architektů tuto metaforickou rovinu shledává neužitečnou a příliš proměnlivou, než aby mohla být vědomě užívána. Jencks nebyl první ani jediný, který se zabýval architekturou v přímé analogii k sémiotice. Architekt a historik architektury Harry F. Mallgrave ve své knize *Modern Architectural Theory* vzpomíná Sergia Bettiniho, jako jednoho z prvních, kdo mluvil o architektuře ve smyslu znakovosti.⁹⁴ Podrobný popis pokusů o převoditelnost architektonické tvorby na jazykovědu sepsal např. Martin Donougho v článku *The Language of Architecture*.⁹⁵ V drtivé většině tyto pokusy dopadly smířením, že takové aplikace neslouží vysvětlení, jak budovy komunikují nebo co znamenají, ale jsou užitečné částečně pro popis či klasifikaci. Jakkoliv je svůdné uvažovat o architektuře prostřednictvím jazyka, bylo by scestné omezovat ji jen na rámec lingvistiky, stejně jako by bylo absurdní mluvit o jazyku mraků nebo výrazů tváře.⁹⁶

V neposlední řadě, jeden z nejvlivnějších sémiologů Umberto Eco diskutuje toto téma ve svém eseji *Function and Sign: The Semiotics of Architecture*⁹⁷. Poukazuje zde na možnosti sémiotického rozboru a popisu jednotek a mechanismů, jakými forma, funkce a další společenské hodnoty vyplývají jedna z druhé. Eco svou úvahu začíná a uzavírá tezí, že výpověď formy se může ve svém primárním denotativním významu stát znakem, ale zároveň být otevřena dalším konotacím proměnlivějších kulturních kódů. V závěru své stati apeluje na architektky, kteří jsou neustále zprostředkovateli jiných než architektonických hodnot, aby svou činností především pojímali celkovost, k čemuž jim sémiotický rozbor příliš nepomůže, protože architektura není navrhována v prvé řadě pro komunikaci, ale pro funkci. Na druhou stranu Eco dodává, že funkci architektury můžeme vnímat jako svého druhu komunikaci, což nám potvrzuje i fenomenologie.

⁹² Jencks 1977.

⁹³ Michl 2020, s. 190.

⁹⁴ Bettini 1958 cit. dle Mallgrave 2005.

⁹⁵ Donougho 1987.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Eco 1986.

Norský teoretik architektury Christian Norberg-Schulz, kterého budu diskutovat více v dalších kapitolách, si ve své snaze o *integrální teorii architektury*⁹⁸ klade otázku: „Co architektonická forma znamená?“ Sémantiku v kontextu architektury pak formuluje jako způsob, kterým formální a technická stránka architektonického díla manifestuje svou úlohu.⁹⁹ Obecně řečeno, jestli je forma adekvátní funkci a dobře zapadá.¹⁰⁰ Přestože je tento rámeček natolik obecný, že dokáže zahrnout všechna díla, styly a každý koncepční přístup si může dosadit své, klíčovou otázkou zůstává: Co je onou úlohou architektury, jejíž adekvátní formu architekt hledá? Norberg-Schulz tím zdůrazňuje, že pro výsledek je důležitější klást si správné otázky než dobře odpovídat na špatné otázky.¹⁰¹ V jeho pozdějších pracích se od strukturalistického hlediska přesouvá k fenomenologickému tázání. Klíčovou se pro něj stala otázka „Co znamená bydlet?“ a jak na tuto otázku odpovídají architektonické formy skrze naplňování potřeby orientace a identifikace.¹⁰²

K metaforické výpovědi v rámci kulturního kódu se vyjadřuje i Leon Krier ve své kritice modernistického mezinárodního stylu formulované např. v knize *Volba nebo osud*¹⁰³ a graficky vyjádřené v jeho skicích publikovaných také zvláště v knize *Drawing for Architecture*¹⁰⁴. Stavební typ se v rámci stavební kultury vyvíjí po staletí a každé jeho uplatnění potvrzuje, či zpochybňuje jeho platnost. Z toho principu tradování vyplývá i jistá srozumitelnost a dají se z něj vysledovat znaky společné všem kulturám, jež bychom mohli nazvat archetypální. Krierův konzervativní přístup k tvorbě moderní tradicionalistické architektury se tedy opírá o to, co je nám společné v rámci mýtu a archetypu. „Každý odněkud přichází a má potřebu někam patřit. Pakliže tato potřeba bude nenaplněna, bude nás to velmi oslabovat a zraňovat.“¹⁰⁵ Pomineme-li Krierův manifest jako utopickou vizi tradicionalistické architektury, můžeme si pro naše chápání jazyka architektury alespoň poznamenat, že skrz proměnlivý kulturní kód se může zjevovat jakási hodnota trvalá. Míněno, obytný dům je obytným domem, ulice ulicí a náměstí náměstím. Krier apeluje na to, že architektura je věc veřejná (*res publica*) a každá, byť soukromá, stavba je součástí sdíleného prostoru, kterému ukazuje svou tvář. Tvář architektury může být něco, co komunikuje a co vypovídá o celkovosti, charakteru a identitě, a to bez nutné analýzy sémantické výpovědi.

Jakýmsi ideologickým protipólem Leona Kriera a jeho bratra Roba je kritická teorie architekta a teoretika Petera Eisenmana, založená přímo na negaci znakovosti v architektuře. Eisenmanova agenda zároveň leží v odmítnutí esence čehokoli, v odmítnutí architektury založené na nějaké metafyzické koncepci světa či řádu, o kterou by se architektura měla opírat.¹⁰⁶ Jeho kritičnost tak v praxi znamená rozpojování vztahu znaku a označovaného. Například je-li sloup konstrukčním prvkem i znakem této struktury, pak sloup označuje sám sebe ve své *vnitřní* (konstrukční) *motivovanosti*, v analogii k denotativnímu významu slova. Má ovšem i konotativní významy, u Eisenmana nazývané *vnější motivace*, které získal konvencemi, např. v klasické architektuře (sloupy jako alegorie lidské postavy, stromu apod.). Eisenmanova snaha spočívá v záměrném rušení (*blurring*) těchto zažitých vztahů a v proměně architektury

⁹⁸ Norberg-Schulz 1965.

⁹⁹ Tamtéž, s. 167.

¹⁰⁰ Tamtéž. Orig.: „fit the particular task“

¹⁰¹ Tamtéž. Orig.: „Only by means of a full understanding of the tasks may we find the means relevant to their solution. It is more important for the result to put correct questions than to give correct answers to wrong questions.“

¹⁰² Norberg-Schulz 1974; 2010; 2015.

¹⁰³ Krier 2001.

¹⁰⁴ Krier 2009.

¹⁰⁵ Krier 2001, s. 179.

¹⁰⁶ Eisenman 2004.

v systém nemotivovaných znaků.¹⁰⁷ V tom spatřuje autonomii architektury, která se řídí svým vlastním kritickým diskurzem, vytváří svůj jazyk uvnitř ideálního eukleidovského prostoru objemů, ploch a linií. K tomu používá tzv. *diagram* jako tvůrčí a analytickou metodu. Tento diagram může mít podobu grafického či textového konceptu. V případě textové formy pak může pracovat např. po vzoru filosofů Jacquese Derridy (*dekonstrukce*) nebo Gillesse Deleuze (*fold*) a dosahovat forem, které nejsou motivované místem, funkcí, programem ani významem a naplňují tím požadavek nerozhodnutelnosti, tj. arbitrárnosti.¹⁰⁸ Tímto myšlením Eisenman předchází již zmíněný *parametricismus* v pojetí Patrika Schumachera, s nímž se vzájemně překrývají a doplňují. Přestože ve zkoumání jazyka architektury nejsou tyto přístupy příliš plodné, jejich programová negace znakovosti odhaluje a do jisté míry potvrzuje mechanismy fungování jazyka architektonických forem. V posledku jsou vliv i pozoruhodná popularita tohoto „kritického“ myšlení poplatná i obecným kulturně-sociálním tendencím přelomu tisíciletí, které spočívají v rozpuštění a relativizování veškerých hodnot, jak popisuje již zmíněný sociolog Zygmunt Bauman v knize *Tekutá modernita*¹⁰⁹.

Mluvíme-li o užívání kulturního kódu nebo jeho negaci, musíme se alespoň pozastavit u otázky stylu. Architektonickým stylem máme na mysli individuální či kolektivní jazyk, který je konkretizací typického a místně specifického v architektonickém díle či stavební tradici. Styl se také v určitých kontextech označuje jako architektonický jazyk a mluví se přeneseně o jeho gramatice, skladebnosti (syntaxi) či tvarosloví (morfologii). Popis stylů a slohů v tomto duchu je z části obsahem dějin umění a architektury, proto se o něm příliš rozepisovat nebude. Jestliže však dějiny architektury popisují to, co je stylotvorné z vnějších determinantů, jako jsou dobový a kulturní kontext, pak nás v této práci zajímá to, co je stylotvorné z hlediska vnitřních determinantů, tedy jakýsi vnitřní strukturální řád.

Otázce architektonických stylů jako „stylových idiomů“, se věnuje v Norsku působící emeritní profesor architektury a designu Jan Michl. Jeho kritický rozbor modernistické ideologie v architektuře a průmyslovém designu prostupuje celou jeho prací – v češtině jsou dostupné soubory jeho článků *Funkcionalismus, design, škola, trh*¹¹⁰ a *Co Bauhaus dal – a co vzal*¹¹¹. Pro naše hledání architektonického jazyka je přínosné jeho vnímání designu jako re-designu a také vnímání architektonického díla jako ryze přítomné skutečnosti. V této poloze lze totiž vnímat architekturu postavenou v dřívějších epochách jako architekturu různých idiomů (jazyků). V tom také tkví jádro kritiky modernistické koncepce architektury, která si nárokuje být bezvýhradným mluvčím své doby.¹¹² Dějinný determinismus či historicismus, v Popperově slova smyslu, přítomný v modernistické rétorice, zamezuje vnímat prostorově-hmotnou skutečnost jako relevantní kontext a uzavírá se do představy zpředmětněného času, který se zákonitě ubírá vpřed a kde tzv. pokrok je jeho zákonitým projevem. Přestože mnoho dnešních architektů by řeklo, že modernismus je dávno překonaný, drtivá většina příslušníků této profese považuje za samozřejmost, že architektura minulosti je něco, co pominulo a již se nebude a nemělo by se opakovat.¹¹³

¹⁰⁷ Srov. Eisenman 2007, kap. Blurred Zones.

¹⁰⁸ Srov. Eisenman 2007, kap. Autonomy and the Will to the Critical.

¹⁰⁹ Bauman 2002.

¹¹⁰ Michl 2012; 2020.

¹¹¹ Michl 2020.

¹¹² Srov. Tamtéž, s. 129–178.

¹¹³ Téměř každá dnešní architektonická soutěž udává požadavek na soudobý výraz – co je to soudobý výraz?

Michl se v této problematice odkazuje i na Martina Horáčka a jeho článek *The Problem of Expiration of Style and the Historiography of Architecture*¹¹⁴. Zde se Horáček zamýšlí nad architektonickými styly, které v modelu lineárně ubíhajícího času vznikají a zanikají a s každým novým vývojovým krokem se ten předchozí stane petrifikovaným předmětem zkoumání historiků. Možná jde o samotný smysl práce historika – kategorizovat a třídit informace, což přímo vyžaduje uzavírání do uchopitelných celků. Možná je to způsob myšlení západní civilizace, kladoucí důraz na analytický způsob pojmání skutečnosti.¹¹⁵ Martin Horáček i Jan Michl se kloní k modelu alternativnímu vůči historicistnímu výkladu, tedy uzavírání stylů do epoch. Naopak navrhují přistupovat ke stylům jako k „vynálezům bez data spotřeby“¹¹⁶, které mohou dalece přesahovat místo i období vzniku. (viz Obrázek 4)



Obrázek 4: Pohled na Katedrálu svatého Víta, Václava a Vojtěcha z Třetího nádvoří Pražského hradu není žádným portálem do minulosti. „Bylo by vůbec možné se srazit se stavbou, která stojí kdesi v minulosti?“¹¹⁷

¹¹⁴ Horáček 2015.

¹¹⁵ Viz kapitola 4.

¹¹⁶ Horáček 2015.

¹¹⁷ Michl 2020, s. 132.

Neopomenutelným příspěvkem do diskuze o jazyku architektury je významná studie *Image of the City* od Kevina Lynche¹¹⁸, jejíž východiska by se dala zařadit na pomezí fenomenologie a environmentální psychologie. Lynchův přístup čerpá z žité zkušenosti člověka, který obývá místo a abstrahuje vzorce, které jsou klíčové pro orientaci v něm. Jako obyvatelé míst si vytváříme mentální obraz našeho prostředí tak samozřejmě, že jej často zaměňujeme za skutečnost. Obraz vzniká naším pozorováním okolí způsobem, kdy neustále filtrujeme a vyhodnocujeme viděné na základě svých zájmů nebo jiných mnohdy nevědomých předpokladů.¹¹⁹ Takový ucelený obraz se rovněž stává filtrem, který se vyvíjí a zpětně také rozhoduje o tom, jaká budou naše rozhodnutí i během našich tvůrčích zásahů. Mentální obraz fyzického prostředí, jak jej subjektivně tvoříme, je pak rozložitelný na prvky, které mají obecnou platnost. V dialektickém protikladu k rigidní geometrické abstrakci: *bod, linie, plocha*, Lynch předkládá jinou abstrakci, která již v sobě zahrnuje vztahovost. Jsou jimi *uzel, cesta, oblast*, které dále doplňuje o *okraje a významné prvky*. *Cesta* vede odněkud někam. *Uzel* je ohnisko, kde se střetávají cesty, nebo může být místem, kde se koncentruje nějaká funkce či kvalita. *Oblast* se jeví v mentálním obraze jako dvojrozměrná (poměrně velká) plocha, jejíž obsah sdílí určité společné vlastnosti. *Okraje* mohou být lineární rozhraní dvou oblastí s různou kvalitou anebo přímo bariérou. *Významný prvek* pak může být jakákoli dominantna nebo výrazný bod vystupující ze struktury. Důležité je zdůraznit, že jazyk, jakým popisujeme tyto prvky ve struktuře, naprosto rozhodujícím způsobem určuje náš myšlenkový rámeček. Přemýšlet v rámci pojmů bodu, linie, plochy je užitečné v ideálním světě euklidovské geometrie, ale nikoli ve světě žité zkušenosti. Naopak pomocí pojmů *cesta* a *uzel* se již můžeme zorientovat. *Obraz města* působí v mysli neurčitě a zahrnuje v sobě jakési očekávání z potvrzení další zkušenosti nebo naopak obohacení o nově objevenou, dříve skrytou, tvář města. Vlastnost *imageability*, která je překládána jako *zjevnost, čitelnost* či *zřetelnost*, je v Lynchově podání schopnost města být srozumitelná pro pozorovatele, a zároveň dostatečně stimulující imaginaci. Jinými slovy, dobrá *imageability* předpokládá jistou rovnováhu mezi rozmanitostí a soudržností struktury města.¹²⁰

Pozastavím-li se u toho, co vytváří identitu či charakter, pomůže mi při tom fenomenologický přístup např. architekta Tomáše Valeny, který je shrnut v knize *Vztahy: O vazbě k místu v architektuře*¹²¹. Jazyk architektury je zde pojímán obrazně jako dialog mezi místem a architekturou. V tomto vztahu se zákonitě projevuje to, co je univerzální a to, co je jedinečné. Valena užívá pojmy *typus* a *topos* pro tyto komplementární aspekty architektonické formy. *Typus* zde zastupuje to, co je všeobecně závazné, co dává vzniknout strukturám, ale coby ideál či konvence samozřejmě podléhá vývoji a změnám. Naproti tomu *topos* vyjadřuje to, co je místně specifické, jedinečné a konkrétní. Dialektické poměrování těchto pojmů je užitečné v rámci analýzy a kategorické interpretace architektonického jazyka, avšak neméně důležité se jeví sjednocení obou v dialogu, jak sám Valena uvádí na příkladu rozhovoru:

[...] pokud je smyslem rozhovoru komunikace, pak musí obsah řečeného vyplývat nutně z vlastního myšlenkového systému na jedné straně a na druhé straně z reakce, z odpovědi na myšlenky partnera, pokud se ovšem nechceme při rozhovoru míjet. V této „řeči a odpovědi“ typu a toposu spočívá koneckonců „autonomie“, to znamená osobitost architektury jako umění vázaného k místu.¹²²

¹¹⁸ Lynch 1960.

¹¹⁹ Cizinec bude jistě prostředí vnímat jinak než domorodec.

¹²⁰ Lynch 1960.

¹²¹ Valena 2018.

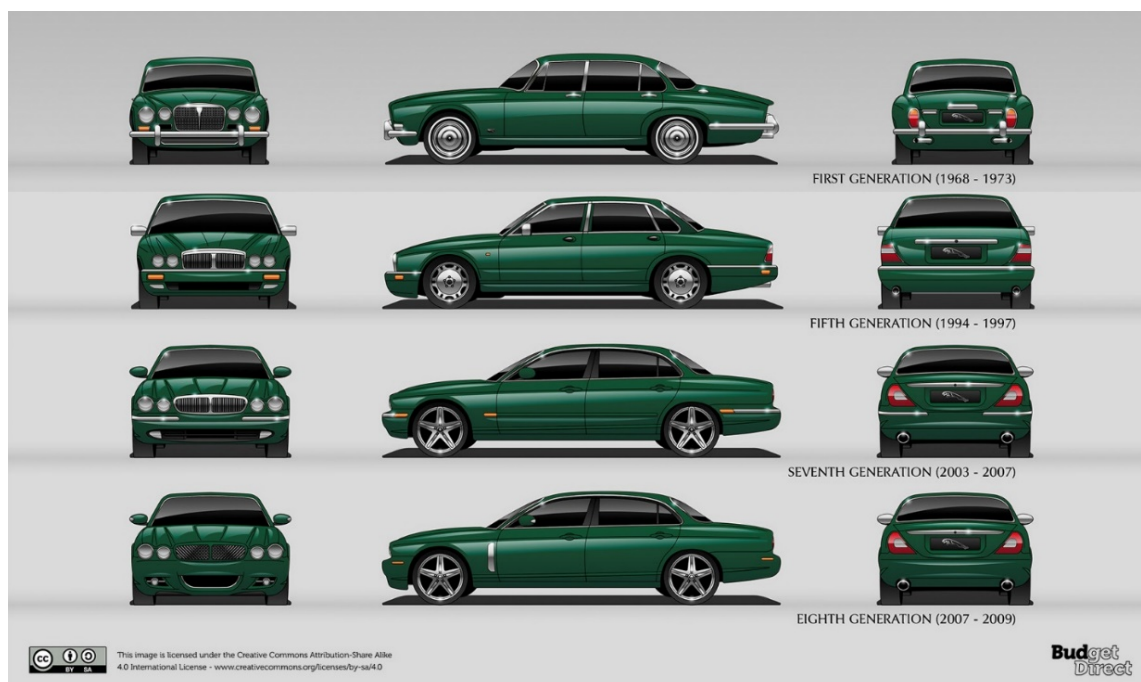
¹²² Tamtéž, s. 18.

V této poloze se skutečně blížíme něčemu, co je prostorově-hmotné skutečnosti vlastní, co je přístupné zkušenosti a co předznamenává svébytný jazyk architektury. Na druhou stranu se pomalu vzdalujeme možností tento dialog reprezentovat, modelovat či jen popisovat. Východiska fenomenologického postoje k architektuře jako významuplné struktuře budou rozebrána spolu s představením dalších představitelů tohoto proudu v druhé kapitole.

Matematik a polyhistor věnující se teorii architektury Nikos Salingaros ve své práci Sjednocená teorie architektury: forma, jazyk, komplexita¹²³, představuje koncepci architektonického jazyka, která se příliš neliší od Valenova pojetí *typus – topos*. To, co Valena nazývá *typus*, Salingaros označuje jako jazyk vzorců, vedle toho *topos* zde může být přirovnán k jazyku *forem*. Jazyk vzorců, který vychází z knihy Christophera Alexandra *A Pattern Language*¹²⁴, obsahuje konkrétní praktická řešení interakce člověka a jeho prostředí. Mohli bychom zde zahrnout celou typologii architektury, ale tím se jazyk vzorců ani zdaleka nevyčerpává. Vzorec může být střecha, lavička nebo taky náměstí. Vzorce jsou do jisté míry autonomní a přenositelné, ale to, co ze souhrnu vzorců dělá jazyk, je vždy konkrétní použití v kontextu, ve kterém spoluutváří koherentní strukturu – ve které dává smysl. Vedle toho je jazyk *forem* označení pro materiálové a tvarové konkretizace vzorců. Zde můžeme zařadit to, co označujeme jako styly, slohy či umělecký rukopis a nejen to. Jazyk *forem* zahrnuje i techniky a technologie stavění, zpracování materiálů apod. Např. vzorec střecha je ztvárněn v jiném jazyku *forem* u japonského paláce a jiném zase u horské chaty v rakouských alpách. Výstižnější příklad můžeme najít např. v průmyslovém designu. Vezmeme-li v úvahu vzorec automobil, pak můžeme sledovat, jak každý výrobce udržuje identitu své značky pomocí svého jazyka *forem*, a to i mezi specifickými typy karoserií jako je sedan, hatchback, kombi apod. (Viz Obrázek 5) I po desetiletích vývoje nových modelů jsme schopni na první pohled rozpoznat vozy např. Jaguar od značky Škoda. Ovšem stejně jako u rozlišování Valenova *typu* a *toposu* slouží i tento model popisu, interpretaci a naší debatě o jazyku jen do určité míry.

¹²³ Salingaros 2017.

¹²⁴ Alexander et al. 1977.



Obrázek 5: Evoluce jazyka forem karoserie automobilu Jaguar XJ nám umožňuje sledovat transformace zachovávající původní strukturu (identitu).

Jiným přínosem Salingerosovy koncepce je rozlišování tzv. adaptivních a neadaptivních jazyků architektury. Adaptivní označuje takové, jejichž *jazyk forem* odpovídá *jazyku vzorců* a je rovněž adaptivní lidskému vnímání. Naproti tomu neadaptivní jazyky jsou ty, jejichž *jazyk forem* je neadekvátní nebo v rozporu s *jazykem vzorců*. Těmito pojmy posouvá dřívější debatu o tradičním – srozumitelném – a moderním – nesrozumitelném – tvarosloví na novou úroveň.



Obrázek 6 (vlevo): je příkladem adaptivního jazyka forem vodovodního kohoutku, který je artikulovaným zakončením vodovodního porubí. Svou plasticitou vyjadřuje vztahy mezi částmi i vztah k lidské ruce na pohled příjemnou ergonomií páky.



Obrázek 7: (vpravo): je příkladem neadaptivního (nesrozumitelného) jazyka forem, který je neintuitivní či v jistém smyslu neergonomickým. Neartikuluje žádné vztahy mezi částmi ani nenaznačuje způsob použití. Slovy Petera Eisenmana bychom mohli říct, že tato forma splňuje požadavek nerozhodnutelnosti (arbitrárnosti) a stává se nemotivovaným znakem.

Mám-li se pokusit o syntézu již řečeného, aplikuji např. Krierovo hledisko, že obytný dům by měl být „obytným domem“, místnost „místností“ nebo dveře „dveřmi“. V případě adaptivního jazyka mluvíme o srozumitelné formě pro každý ze jmenovaných vzorců, když např. očekáváme, že dveře budou zřetelným přechodem mezi dvěma rozličnými kvalitami – interiérem a exteriérem, že okno nebude jen otvorem ve zdi, že dům bude vyjadřovat „domov“, nebo že místnost nám dopřeje pokoj. Pokusím-li se toto uplatnit na ideál modernistického domu, pak selžu, protože nemohu jinak než použít popis, jako např.: *kontinuální, volně plynoucí prostor, kde se stírá hranice mezi vnitřkem a vnějškem, kde nejsou dveře, ba ani stěny, jen plochy, hrany, hmoty, světlo, stín*. Těžko lze užívat pojmy jako *vzorec* a těžko u něj vůbec lze mluvit o *jazyku forem*. U takového domu je mnohem snazší se vyjadřovat pomocí výrazů: bod, linie, plocha. (např. Obrázek 8) Tyto tzv. *anti-patterns* vznikají dle Salingerose buď záměrně např. ve smyslu Eisenmanovy dekonstrukce, nebo jako produkt svévole či inženýrského myšlení. Kritikou těchto záměrně neadaptivních jazyků je Salingerosova práce veskrze protkána. Jeho útočná rétorika je nejcitelnější v knize *Anti-Architecture and Deconstruction: The Triumph of Nihilism*¹²⁵, která i s přispěním dalších autorů rozebírá filosofické pozadí dekonstruktivismu v architektuře a nebezpečí povrchního formalismu.



Obrázek 8: Kvadrantový dům, 2018, Polsko – autor Robert Konieczny, KWK PROMES.

Dovolím-li si při hledání podstaty architektonického jazyka zajít až na dřeň toho, co je architektuře vlastní, pak své místo zaujme ve studiu této problematiky „jazyk“ samotného stavění. Zkušenost fyzického aktu stavění, vyrábění čehokoli nebo používání nástrojů s sebou nesou hluboký subjektivní význam. Antropologické výzkumy nám odhalují, že ve vývoji kultury jsou „gesto“ a zručnost až posléze přenášeny na řeč, kdy se jazyk teprve přeneseně stává „nástrojem“ komunikace.¹²⁶ Tělesnosti a myšlení pomocí nástrojů je věnováno několik kapitol knihy *Myšlící ruka*¹²⁷ od finského architekta fenomenologického proudu Juhani Pallasmaa. Novější poznatky z oblasti neurobiologie nám poskytují poznatky o fungování mozku, např.

¹²⁵ Salingeros et al. 2008.

¹²⁶ Např. Armstrong et al. 1995

¹²⁷ Srov. Pallasmaa 2012, s. 97–101.

když manipulujeme s fyzickými předměty nebo přímo pracujeme s nástroji. *Propriocepce*¹²⁸ nebo také *polohocit* je smysl nezbytný nejen pro koordinaci pohybů. Ukazuje se, že náš mozek detekuje nejzazší konec používaného nástroje jako konec vlastního těla. Příslušný „nástroj jako prodloužení ruky“ je tedy intuice dnes již fakticky podložena.¹²⁹ Spadá zde rovněž pojem *svalová paměť* v souvislosti s učením se novým úkonům. Zpětně je mozek také obrazně přirovnáván ke svalů, který je třeba procvičovat. Pallasmaa popisuje kresbu jako akt prostorový a dotykový, ve kterém jsou oko, mysl a ruka zapojeny v jediném procesu myšlení a tvoření. Naproti tomu počítače přes všechny výhody zrychlení a přesnosti projekčních prací omezují více-smyslovou a synchronní schopnost představivosti na pouhý vizuální vjem. Počítačové kresby jsou nástrojem pro pozorovatele bez těla.¹³⁰ Zatím ani v éře pokročilých technik digitální reprezentace není tělesnost a práce s fyzickými modely a materiálem zastupitelná obrazovkou nebo VR rozhraními. Paradoxně tyto technologie aktivně pracují s *polohocitem* k dosažení co možná nejúplnějšího „ponoření“ (immersion) ruku v ruce například s vývojem protéz končetin.¹³¹

Mohli bychom říci, že architektonická tvorba byla až do renesance považována za manuální práci, protože byla neodlučitelně spojena se stavěním, a i poté byli architekti zručnými malíři a sochaři. Běžně bylo učňovské řemeslo součástí architektonického vzdělávání i ve dvacátém století (Bauhaus) a řemeslné dílny jsou stále součástí architektonických škol po celé Evropě. Ruční nářadí či svářečky jsou však postupně nahrazovány 3D tiskárnami a CNC obráběcími stroji či mechanickými rukama.

Ve vzdělávání architektů na Fakultě architektury VUT v Brně zastupovala významné postavení tradice stavby tzv. *struktivních modelů* Jaroslava Drápala, který převzal výuku základů architektury po profesoru Antonínu Kurialovi. Inspirován německým architektem Curtem Siegelm vyvinul vlastní metodu stavby pouze z papíru a lepidla.¹³² Toto „zasvěcení“ studentů prvních ročníků do architektonického řemesla mělo za cíl propojit pochopení *struktivní* podstaty vybraného architektonického díla a jeho vyjádření stavbou modelu. Materiálové omezení paradoxně nabízelo větší stimulaci pro tvůrčí invenci při ztvárnění podstaty a zároveň se tímto „osaháním“ stavby student připravil na přemýšlení a navrhování struktury v prostoru a hmotě. Za zmínku stojí také přístup japonské školy architektury, kde studenti prvních ročníků staví malý pavilon na dvoře své fakulty podle návrhů studentů druhého ročníku. Tímto způsobem si nejen zapojí potřebné neuronové dráhy spojené s propriocepcí, ale rovněž se naučí číst výkresy a mají větší pravděpodobnost vyladit nedostatky v dokumentaci, až budou další rok navrhovat pavilon pro své nástupce. Se zvyšujícím se podílem digitálních nástrojů v raném věku a s tím spojeným nebezpečím tzv. „digitální demence“¹³³ bude zapojení fyzického stavění ve vzdělávacím procesu možná zapotřebí více než doposud.¹³⁴

Drápalovská teorie a kompozice vyučovaná na FA se opírá rovněž o psycho-fyziologické předpoklady, které vychází z gestalt psychologie. Užití tvarových zákonů ke zvědomení našich podprahových mechanismů vnímání bylo vyučováno jak teoreticky, tak na cvičení kompozičních kategorií. Subjektivní i objektivní tvarové zákony vypovídají o jakési společné

¹²⁸ Viz např. heslo v *Encyclopedia of Neuroscience*, Taylor 2009, dostupné z URL: <https://doi.org/10.1016/B978-008045046-9.01907-0>

¹²⁹ Gandevia a Proske 2016.

¹³⁰ Pallasmaa 2012, s. 2.

¹³¹ A. Vega a Cobo 2021.

¹³² Hrubý et al. 2020; Drápal 2022.

¹³³ Např. Spitzer 2014.

¹³⁴ Např. dnes známý způsob ateliérové výuky tzv. *design and build*.

predispozici ke zrakovému vnímání a následnému zpracování vjemu, tj. utvoření celkového mentálního obrazu a jeho smyslu, tedy vidění.¹³⁵ V nejobecnějším popisu jde o naše do jisté míry vrozené a také naučené schopnosti rozpoznávat vzorce, především rozlišovat figuru a pozadí.

Mysl (mozek), která neustále detekuje vzorce z prostředí, je také podprahově vyhodnocuje jako prospěšné nebo nebezpečné, aby zajistila přežití organismu. Tato naše nevědomá část je neustále informována emocemi a pocity na základě chemických či hormonálních změn. Nepřetržitá zpětnovazebná smyčka mezi tělesností a vnímáním pak udržuje homeostázu.¹³⁶ Tyto změny vnímání na základě citového rozpoložení jsou tak běžné, že jim ani nevěnujeme pozornost. Architekti však patří mezi relativně malou skupinu lidí, kteří svému prostředí věnují více zvýšené pozornosti než jiní lidé. Poznatky z psychologie vnímání či environmentální psychologie se však z architektonické výuky paradoxně spíše vytrácejí, než že by byly podporovány.

Shrnutí a formulování teze

Jak píše Jindřich Chaloupecký, architektura počíná z obce a jakékoli nové a inovativní i revoluční přístupy myšlení a tvoření náleží obci v tom smyslu, že ve společenské debatě hledají své místo mezi lidmi, ve společném životě, v obci.¹³⁷ A proto ocitáme-li se v krizi, či na křižovatce, cítíme-li dezorientaci nebo dokonce bezvýchodnost, ptáme se přirozeně po tom základním, co je nám společné, po smyslu věcí, po hodnotách, a tudíž po ontologických předpokladech, podobně jako to činí vědecká obec.¹³⁸

Jazyk architektury, jak k němu přistupuji v této práci, není žádnou ucelenou teorií, ale jak jsme si ukázali v této kapitole, je jakýmsi intuitivním uchopováním architektury z různých stran tak doširoka rozkročeného a všeho se dotýkajícího kulturního fenoménu, jímž je i přirozený jazyk. Prošli jsme různé podoby tohoto teoretického úsilí od katalogizovaného tvarosloví, přes vizuální i teoretické reprezentace k metaforické výpovědi a znakovosti architektury.

Jazyk i architektura mohou být chápány v čistě utilitárním významu dorozumívání či záznamu, na druhé straně jsou však schopny dotýkat se lidské duše. Jazyk je způsobem, kterým sdílíme informace, ale je i způsobem, jakým přemýšlíme a tvoříme. Můžeme se tedy analogicky ptát, zdali je způsob, jakým stavíme, navrhujeme a bydlíme určující pro náš vztah k přírodě a k sobě samotným.

V závěru této rešerše jsme se dotkli něčeho, co jistě stojí u základů jazyka architektury, tj. jazyk stavění, který je úzce spjatý s naší tělesností. Bydlení a stavění jako existenciální zkušenost a tvůrčí odpověď hmotnému prostředí, ze kterého neustále vzcházíme a které dotváříme, se pro nás stává oním nejobecnějším předpokladem pro chápání *architektonického jazyka*. K tomuto pojmu budu přistupovat jako k jazyku v jeho nejobecnějším smyslu, totiž že: „Jazyk není jedním prostředkem komunikace mezi mnoha jinými; je tím, co každou komunikaci zakládá”.¹³⁹

¹³⁵ Viz Oddíl 1.1.

¹³⁶ Např. Damasio 2018.

¹³⁷ Srov. Chaloupecký et al. 1999, kap. Dvě kapitoly k filosofii architektury.

¹³⁸ Viz Oddíl 1.1.

¹³⁹ Eco 2015, s. 93.

Jak již doložili badatelé předem mnou, přenesení významu *jazyka* z lingvistiky či sémiologie je omezené, a proto se zdržuji převádění analytických metod lingvistiky na rozbor architektonického díla. Architektonické formy však shledáváme významuplné, ať už značí svou funkci nebo v nás vyvolávají pocit bezpečí a domova. Charakter, soulad prvků, zasazení do kontextu apod. však nelze redukovat na gramatickou správnost. V závěru zmiňované Donoughovy stati se střetává názor Richarda Wollheima a Ernsta Gombricha. Na jedné straně Wollheim tvrdí, že umění je z podstaty negramatické a ne-syntaktické, protože jinak by přišlo o svou svobodu tvorby, a na straně druhé musí Donougho uznat Gombrichův „cit pro řád“, bez kterého by ani žádná forma deviace, překročení či odklonu od normy nemohla existovat.¹⁴⁰

Kunsthistorici stále přeneseně mluví o jazycích architektury v rámci klasifikace slohů, stylů, škol, žánrů nebo autorského rukopisu. Z pohledu tvůrce a uživatele jsou ale styly či žánry vnímány také jako tvorbu i porozumění podmiňující, tedy generativní. Zde se projevuje již řečený zpětnovazebný mechanismus, který je poplatný jazyku i architektonické tvorbě. V této práci se tedy neptáme na architekturu z pozice lingvisty ani kunsthistorika specializujícího se na tvarosloví. Ptáme se na to, co je stylotvorné, co umožňuje vznik stylových idiomů, slohů, co umožňuje vůbec analogii jazyka použít. Ptáme se na jakýsi meta-jazyk, nejobecnější řád, který vůbec podmiňuje vznik významu.

Mexicko-kanadský historik architektury fenomenologického proudu Alberto Pérez-Gómez ve své knize *Built Upon Love*¹⁴¹ parafrázuje Platónovu Euthyphro, ve které Sokrates vzpomíná architekta Daidala. Sokrates mluví jazykem mluvené a psané slovo, se kterým se architektura nemůže poměřovat. Naopak naznačuje, že výpověď architektury se nachází v tom, co má s jazykem společné, ale co jazyku předchází a co jazyk umožňuje.¹⁴²

K tomuto výkladu si opět můžeme dovolit připodobnit komunikativnost architektury k hudbě. Pokud jsme schopni dorozumívat se řečí, pak je to proto, že nám dech, hlasivky a tělesné dutiny umožňují zvuk vydávat a strukturovat. Této organizaci zvuku do arbitrárního společného kódu naší řeči předchází řád, který stojí za organizací hmoty stejně jako organizací našich myšlenek a poznávacích procesů. V porozumění této jednotě a poznatelnosti je přínosné kybernetické a epistemologické východisko Gregory Batesona, které považuje tvar či podobu (pattern) za podstatu informace. Z tohoto hlediska je totiž možné poznávat materiální svět i mentální zkušenost bez dualistického redukování jednoho na produkt druhého.¹⁴³

Z výše zmíněných možností výkladu toho, co je význam a komunikace, vyplývá, že před jakoukoli znakovostí či kulturně podmíněným symbolismem projektovaným na architektonické formy je řád forem (vzorců, podob), který toto vůbec umožňuje. Z této polohy se pak doptáváme na dvojí povahu toho, co nám může zprostředkovat *architektonický jazyk*:

- 1) *významy – to, co můžeme na architektonické formě identifikovat a popsat; co s námi komunikuje a jak.*

¹⁴⁰ Donougho 1987.

¹⁴¹ Pérez-Gómez 2006.

¹⁴² Srov. tamtéž, s. 139. Orig.: “buildings are not identical to language, and an architect’s traces (at all scales and in all media) are not identical to writing. They are not a script that encodes the intricate references in spoken words.

Architecture operates instead at the limits of language: it establishes limits and opens up a space for linguistic forms of expression to take place.”

¹⁴³ Srov. Bateson 2006.

- 2) *mysl – stavění jako způsob vztahování se ke skutečnosti, kde architektonickým jazykem není myšlen kód nebo šifra pro přenos informace, ale také doslova „in-formace“, tedy sebeutváření, zprostředkující vnitřní mysl struktury.*

Pro osvětlení druhého bodu našeho přístupu k architektonickému jazyku mohu nabídnout citaci Norberga-Schulze z knihy *Genius Loci*: „Prostředí, které člověk vytvořil a v němž žije, [...] má strukturu a obsahuje významy. V těchto strukturách a významech se odráží způsob, jímž člověk pochopil přírodní prostředí a obecně i svou existenci.“¹⁴⁴

Předchozí citace Umberta Eca o ústřední funkci jazyka v kultuře ještě pokračuje výrokem R. Jakobsona: „Jazyk je samotným základem kultury. Ve vztahu k jazyku jsou všechny ostatní systémy podružné nebo odvozené.“¹⁴⁵ Do Jakobsonova tvrzení by si zcela pochopitelně mohl každý odborník dosadit svůj předmět zkoumání. Věřím, že pro fyzika může být základem kultury energie a hmota. Pro psychologa může být podstatou naší zkušenosti s hmotným prostředím vědomí a duševní procesy. Pro ty z nás studující architekturu z perspektivy, kterou architektura nabízí, je pak pochopitelné puzení vystupovat v hierarchii kontextů k těm nejobecnějším představám o řádu, kde se stírá hranice mezi smysluplností struktury, krásou, funkcí a samotnou hmotou či prostorem.

V oddílu 3.1 se odkazuji k dílu Marshalla McLuhana a jeho slavnému výroku „*medium is the message*“¹⁴⁶, který mimo jiné odhaluje, že použitá technologie není pouhý nástroj a médium není pouhý prostředek, ale že forma a obsah jsou v jistém smyslu neoddělitelné, a tudíž každý překlad z jedné formy do druhé je nutně transformací obsahu. Transformace spojené s různými způsoby navrhování a realizací staveb, užívání nástrojů, technologií a materiálů jsou v přeneseném slova smyslu překladem z jednoho jazyka do druhého. To, co bychom mohli nazvat přirozeným architektonickým jazykem, vzniká z bezprostřední zkušenosti s kolonizováním neosídleného území a zaopatřením základní potřeby bydlet. Z této zkušenosti pochází ona koherence mezi *jazykem vzorců* a *jazykem forem* v adaptivních jazycích – např. vernakulárních, které popisuje Christopher Alexander a Nikos Salingaros. Soudobá architektura je této koherenci na míle vzdálená a onu vzdálenost tvoří nikoli prostor nebo čas, ale moderní kultura (mindset), pěstující tento odstup. Moderní technologie možná zmenšily vzdálenosti ve fyzickém světě, ale svět symbolických forem naopak zmohutněl a stal se informační džunglí, ve které je obtížné navázat citový vztah s hmotným světem. Dlouhé řetězce výrobních postupů a byrokratizace komunikačních procesů jsou tak dlouhé a komplikované, že se jimi vzdalujeme prostředí i sami sobě. Je to kontext našeho každodenního života, ve kterém navrhujeme a skrze jeho optiku a limity dotváříme naše prostředí. Pozornost od jazyka stavění jako existenciální smyslové zkušenosti byla přeměrována na jazyk projektování, tj. deskriptivní geometrie, územního plánování, stavební fyziky, sociálního inženýrství, politiky apod. Důmyslné nástroje, jako jsou CAD, GIS nebo parametrické navrhování, které jsou blíže k programování než ke kreslení, se stávají kontexty, v jejichž rámci dnešní architekti přemýšlejí a tvoří. Můžeme doufat, že každý z použitých nástrojů (medium), vytvářející logicky svůj vlastní jazyk, čerpá smysl z jazyka stavění a že samotné projektování nebo algoritmem generovaný design jsou pouze nástroji, které mají dopomoci k realizaci stavby – spoluutváření životního prostředí. V oné obrazné vzdálenosti uvnitř labyrintu světa se stále častěji a snadněji stává, že prostředek je zaměňován s cílem. Podíváme-li se na tzv. „rostlá“ středověká centra měst, můžeme říci, že k nám čitelně a citelně promlouvají jiným jazykem než sídliště budovaná systémem proudové výstavby z prefabrikovaných panelů.

¹⁴⁴ Norberg-Schulz 2010, s. 50.

¹⁴⁵ Jakobson 1995, s. 28 cit. dle Eco 2015, s. 93.

¹⁴⁶ Do češtiny obtížně přeložitelná teze se překládá např. jako „poselství je médium“. Viz McLuhan et al. 2011.

1.3 Celistvost v teorii Christophera Alexandra

Tato kapitola se věnuje představení ústředního pojmu *celistvost* v koncepci Christophera Alexandra. Teorie tohoto angloamerického architekta a matematika rakouského původu jsou výchozím pramenem této práce a studia architektonického jazyka. Zkraje zmíním jeho dřívější práce, posléze navážu na předešlou rešerši o architektonickém jazyku a postupně představíme jeho klíčové pojmy a teze. V závěru tohoto oddílu započnu polemiku, kterou budu rozvíjet po celý zbytek dizertační práce.

Christopher Wolfgang Alexander se narodil ve Vídni roku 1936. Vychován byl v Anglii, kde získal bakalářský titul v architektuře a magisterský v matematice na Trinity College v Cambridge. Poté odešel do USA, kde absolvoval doktorská studia v oboru architektura na Harvardu. Roku 1967 založil Centrum pro environmentální studia (CES) v Berkeley v Kalifornii, kde také působil jako profesor na tamější univerzitě až do svého penzionování v roce 2002. Obdržel mnoho ocenění, mimo jiné zlatou medaili za výzkum od Amerického institutu architektů (AIA) v roce 1972. V roce 2006 byl oceněn Athénskou medailí jako jedna z nevlivnějších osobností pro hnutí *Nového urbanismu*. Christopher Alexander zemřel v březnu 2022 ve Velké Británii. Svým způsobem teoretického zobecnění dalece přesáhl obor architektury a urbanismu, a stal se tak paradoxně známější mezi programátory než architektky, přestože navrhl a postavil více než dvě stě budov na pěti kontinentech. Jeho kniha *A Pattern Language*¹⁴⁷, napsaná ve formě hypertextových odkazů, například inspirovala zakladatele první Wiki platformy Warda Cunninghama.

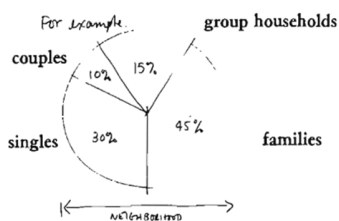
Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, Nikos Salingaros svou koncepci architektonického jazyka částečně zakládá na díle *A Pattern Language*. Ta je jakýmsi souborem *vzorců*, tj. opakujících se a ověřených (architektonických) řešení, které se vyvinuly a stále vyvíjejí, na úrovních regionu (urbanismu), budovy, či místnosti. Tato příručka, oblíbenější u laického než odborného publika, by mohla zůstat pouhým inventářem prvků, kdyby nebyla doplněna o neméně důležitou knihu *The Timeless Way of Building*¹⁴⁸. Ta totiž hlouběji rozebírá princip, který dělá ze souboru *vzorců* živý jazyk, a proto je také samotným Alexanderem uvedena na prvním místě v trilogii: *I. The Timeless Way of Building*, *II. A Pattern Language* a *III. The Oregon Experiment*¹⁴⁹. Třetí svazek trilogie pak představuje praktické uplatnění generativního jazyka *vzorců* v návrhu a realizaci kampusu University of Oregon. Obrázek 9, Obrázek 10 a Obrázek 11 jsou uvedeny jako příklady *vzorců*, které mohou zahrnovat různá měřítka, ale i abstraktnější fenomény spadající např. do oblasti sociologie.

¹⁴⁷ Alexander et al. 1977.

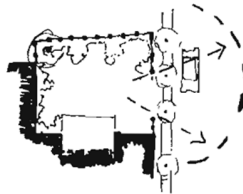
¹⁴⁸ Alexander et al. 1979.

¹⁴⁹ Alexander et al. 1975

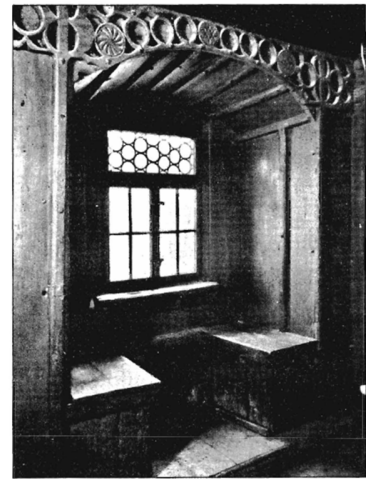
35 HOUSEHOLD MIX*



114 HIERARCHY OF OPEN SPACE*



180 WINDOW PLACE**



Obrázek 9 (vlevo): Vzorec 35 říká, že pro živé a efektivně fungující město je optimální vyvážený poměr věkových skupin, rodin a „singles“ domácností v každém sousedství.

Obrázek 10 (uprostřed): Vzorec 114 říká, že živá města jsou ta, která oplývají bohatstvím míst s různými kvalitami a různou intenzitou. Tato místa vznikají například citlivými přechody mezi veřejným a soukromým prostorem.

Obrázek 11 (vpravo): Vzorec 180 kout či záliv se sezením v okně je příkladem hierarchie míst pokračující v interiéru.

Alexander zdůrazňuje, že na vzorce nelze nahlížet jako na objekty, i když k tomu jejich pojmenování podstatnými jmény svádí. Jedině pokud je na vzorec nahlíženo jako na pole, může tento generativní jazyk sloužit k vytvoření skutečně živého prostředí. Podobně jako slova mohou být sepsána (s popisem jeho denotativního významu) v abecedním pořádku ve slovníku, teprve v jejich užití ve větách, reálných konverzacích a životních situacích nabývá významuplnosti, o kterou nám jde i v architektuře. Princip užívání jazyka vzorců spočívá ve vytváření individuálního jazyka vzorců pro každý konkrétní projekt, který může obsahovat i své vlastní jedinečné vzorce. Takováto obdoba stavebního programu, tzv. *project language*, je ideálně vytvářena kolektivně (participativně), jak Alexander zdokumentoval na případové studii *The Oregon Experiment* nebo později *Eishin Campus* popsané v knize *The Battle for the Life and Beauty of the Earth*¹⁵⁰.

Jednu z úvodních kapitol *A Pattern Language* Alexander věnuje poukázání na rozdíl mezi popisným a poetickým jazykem. Prózu uvádí jako příklad užití popisného jazyka ve smyslu jasného sdělení, kde význam věty je pokud možno bezrozporný. Takovému sdělení odpovídá sestava vzorců tvořící budovu či město, ve kterých každý element plní svou funkci. Přítomnost vzorců nebo jejich funkční logická návaznost však ještě nedělá dobré místo k životu. Budova či

¹⁵⁰ Alexander et al. 2012.

sousedství se stávají živými tam, kde vytváří organický celek, vždy jedinečný a neopakovatelný. K tomu nám pomáhá analogie užití jazyka v poezii, kde význam slova či věty může znamenat velmi mnoho ve svých konotativních významech a květnatých hierarchiích kontextů. Celek verše či básně je tak koncentrovaný a pregnantní sděleními dotýkajícími se duše.¹⁵¹ Tento obrazný či mýticko-poetický aspekt jazyka architektury je fenomenology popisován jako *architektonický obraz* a blíže je zkoumán v kapitole 3 této práce.

Trilogii ze sedmdesátých let předcházely ještě ranější práce, jako např. jeho dizertační práce *Notes on the Synthesis of Form*¹⁵², nebo *City is not a Tree*¹⁵³, přeložené ve zkrácené podobě i do češtiny v *Urbanistické čítance*¹⁵⁴. K těmto teoretickým pracím se nebudu blíže odkazovat, protože jsou v podstatě všechny implicitně obsaženy v tetralogii *The Nature of Order*, která je pro tuto práci hlavním pramenem. Za zmínku však stojí paralela mezi prvotními snahami formálně popsat problematiku designu jako hledání adekvátní formy (problem of *good fit*) v Alexanderově *Notes of the Synthesis of Form* a v knize *Intentions in Architecture* Norberga-Schulze.¹⁵⁵ V následujících kapitolách se pokusím argumentovat, že tito autoři, ač se vydali různými cestami, následují podobné cíle a nalézají i analogické způsoby chápání architektury a člověka, který nalézá své místo ve světě.

V českém překladu vyšla první kniha série *The Nature of Order* pod názvem *Podstata řádu: O stavitelském umění a podstatě univerza – Fenomén života*¹⁵⁶ Tato kniha nabízí teorii architektury, která se zakládá na poznání řádu přírodního prostředí a zákonitostí lidského vnímání, což není nic nového. Nový je spíše jazyk a vědecké poznatky, které znovu aktualizují tisícileté intuice a ověřené pravdy, které se díky modernistickému obratu v myšlení staly zčásti nesrozumitelnými, nerelevantními či neplatnými. Mezi teoretickými pracemi a manifesty dvacátého a dvacátého prvního století jde o jedinečný a převratný počín, který dává architektům (i ne-architektům) možnost těžit jak z tradičního, tak modernistického dědictví architektonické tvorby. Přestože se Alexander striktně vyhýbá vazbě na své současníky či dřívější teorie architektury, jeho pojetí je obecně v souladu s enviromentálními tendencemi šedesátých let a o kořenech jeho myšlenkové linie nám prozrazují více jeho kolegové nebo kunsthistorici. V českém prostředí např. historik a teoretik architektury Martin Horáček poukazuje na silnou vazbu na teorie konce devatenáctého století, jako je teorie vcítění Heinricha Wölfflina nebo vliv gestalt psychologie např. Rudolfa Arnheima, který považoval tzv. „centra“ za „základní kameny života či celku“.¹⁵⁷ Teoretička architektury Monika Mitášová ve své habilitační přednášce uvádí Alexanderův *A Pattern Language* jako příklad zvláštního typu jazyka vedle prací jeho současníků jako byli Norberg-Schulz s jeho symbolickým vyjádřením architektury v *Intentions in Architecture*, nebo Eisenman se svou anti-symbolickou studií architektury.¹⁵⁸

Alexanderův dlouholetý kolega a přítel Michael Mehaffy zmiňuje také blízkost myšlení Alexandera s Jane Jacobs, především vidí podobnost mezi studii *City is Not a Tree* a *The Death and Life of Great American Cities*.^{159, 160} Jane Jacobs v poslední kapitole upozorňuje, že jsme, jako

¹⁵¹ Alexander et al. 1979, s. xli.

¹⁵² Alexander 1964.

¹⁵³ Alexander et al. 2015. Toto druhé vydání obsahuje i komentáře současných autorů. První vydání je z roku 1965.

¹⁵⁴ Maier 2000.

¹⁵⁵ Norberg-Schulz 1965. Viz oddíl 1.2 a poznámka 101.

¹⁵⁶ Alexander 2020.

¹⁵⁷ Arnheim 1982 cit. dle Horáček 2013..

¹⁵⁸ Srov. Mitášová 2014.

¹⁵⁹ Jacobs 1961.

¹⁶⁰ Mehaffy in Alexander et al. 2015, s. 105.

společnost, učinili obrovský skok v měříku, v jehož rámci poznáváme svět. Od modelování newtonovské fyziky sedmnáctého století, kde dáváme do vztahu dvě proměnné a izolujeme je od tzv. *zanedbatelného vlivu* okolí, jsme přešli rovnou do obrovských objemů dat, které se chovají zdánlivě neuspořádaně, a proto nám nezbyvá než na ně uplatňovat statistické metody. Vynechali jsme tím velice důležitou, ale téměř nepostižitelnou oblast mezi těmito dvěma úhly pohledu, ve které se odehrává tzv. *organizovaná komplexita*. V této oblasti, kde se pracuje s více proměnnými, které jsou v hierarchickém vztahu, ale nikoli jako větvení stromu¹⁶¹, ale s mnoha přesahy, překryvy a propojeními (sít'), které lze modelovat jen stěží nebo spíš vůbec. Takovéto propletené sítě vztahů pak připomínají spíše clustery, které jsou identifikovány (resp. získávají svou identitu) na základě rozlišování silnějších (vnitřních) vazeb oproti vazbám slabším (vnějším). Tyto clustery Alexander nazývá *vzorce (patterns)*, později *centra (centers)*.

Problémy organizované komplexity byly však již v šedesátých letech s úsvitem kybernetiky, teorií systémů a teorií informací znovu aktuální. Nositel Nobelovy ceny za ekonomii Herbert Simon ve svém slavném článku *The Architecture of Complexity*¹⁶² poukazuje na fakt, že komplexní systémy pozorované v přírodě mají hierarchii, která není plně rozložitelná (nearly decomposable) na části. Úvahy o komplexitě a organizaci struktury však sahají např. přes středověké scholastiky karistotelovskému usouvztažení formy a látky. V Aristotelově koncepci, která posléze dostala název *hyléformismus* jde o tvrzení, že každá věc (jsooucn) se skládá z látky a formy, kde na rozdíl od platónského pojetí světa forem (idejí) a světa jevů (látky) jsou forma a látka svým způsobem neoddělitelné či svázané v rekurzivním vztahu. Vezměme si například budovu, která je postavena z cihel. Cihly jsou v tomto případě látka, která dostala formu budovy. Na nižší úrovni je naopak cihla formou, kterou dostala hlína (látka). Hlína je pak také jednou z forem, kterou mohou vytvářet minerály různé frakce (látka) a tak dále. Problematika vztahu částí a celku jako jednoho ze základních problémů poznání světa vůbec je ve filosofii a posléze i v matematice označována jako *mereologie*. Té se jako součásti metafyziky věnoval i Alexanderem hojně citovaný matematik a filosof Alfred North Whitehead. Dále pak Alexanderovo *centrum* jako pojmenování pro jednotku (část/celek) *živé struktury* nachází ekvivalenty například v podobě Leibnizových *monád* nebo třeba *holonů* Arthura Koestlera¹⁶³.

Od vzorce k centru

Pro stručné představení klíčových pojmů z knihy *The Nature of Order* začnu nejprve u jazyka vzorců. Kniha *A Pattern Language* popisuje tzv. *vzorce* od měřítka regionů a městských čtvrtí, přes menší urbanistické celky, samotné budovy až ke konstrukčním detailům. Fakt, že nejde o typologické druhy, ale o fenomény ukazují *vzorce* jako je např. *vzorec 65. Birth Places*. Tento vzorec popisuje místa dostatečně zastoupená v sídle, která jsou uzpůsobená pro porod stejně jako předporodní a poporodní péči. *Vzorce*, jako je tento, jsou popisovány v návaznosti na jejich možné či nutné spolupůsobící *vzorce* (ve formě hypertextových odkazů¹⁶⁴). Takový úspěšný vzorec *Birth Places – Místa zrození (65)*, pokud možno sestává ze společného *Místa pro setkání (129)*, stejně jako *Intimního místa pro pár (136)*, možností vyjít do *Zahrady (111)*, odstíněné od ulice možná také opatřené *Zdí (173)*.¹⁶⁵ Toto prolínání, překrývání, organické vzcházení

¹⁶¹ Odtud název „City Is Not a Tree“.

¹⁶² Simon 1962.

¹⁶³ Koestler 1967.

¹⁶⁴ Dále v textu uváděno v závorkách za vzorcem.

¹⁶⁵ Srov. Alexander et al. 1977, s. 327–330.

jednoho vzorce z druhého je podstatou úspěšného užití jazyka vzorců, a tedy úspěšného uplatnění příručky *A Pattern Language*.

Zatím jsme představili *vzorec* jako zobecnění empiricky pozorovaného jevu, regularity. *Vzorec* (*pattern*) jako typ či platónská idea (univerzální) se v prostředí objevuje pouze ve své jedinečnosti (lokální). *Vzorec* je možné vnímat hypoteticky i jako otevřenou otázku – architektonické zadání (program), kde každé architektonické řešení je konkrétní odpovědí na otázku vyššího řádu. Z tohoto hlediska, je zeď odpovědí na otázku spojenou se zajištěním odstínění zahrady od ulice, a to je zase odpovědí na poskytnutí intimního venkovního prostoru, což je odpovědí na obsahovou náplň vzorce *Místa zrození* (65. *Birth Places*) Ta jsou v neposlední řadě odpovědí na celospolečenskou otázku bezpečného a důstojného přivádění dětí na svět.¹⁶⁶

Tento hierarchický (vertikální) řád uspořádání částí a celků nezahrnuje pouze námi vnímatelná měřítká, ale můžeme jej zprostředkovaně sledovat na obě strany pomyslné vertikály. A to buď směrem k subatomárním jevům, nebo naopak ke galaxiím. V tomto myšlenkovém modelu je tak snazší vnímat strukturu světa méně jako částice interagující v inertním prostoru, ale naopak více jako všeobjímající pole, kde části (i částice) jsou projevem jeho pohybu. Podobně jako mořská hladina, kde každá vlnka je jedinečným projevem celkovosti této vodní masy a povrchu vodní plochy. Ve snaze o ještě větší univerzálnost dospěl Alexander od pojmu *vzorec* cestou ještě většího zobecnění k pojmu *centrum*, které může být jak částí, tak celkem.

Centrum je, podobně jako *vzorec*, rovněž potřeba vnímat jako pole a nikoli jako nějaký základní elementární blok, protože samo o sobě již je složeninou. *Centrum* nelze beze zbytku vysvětlit z hlediska jiných *center* a ani jej nelze redukovat na souhrn vztahů s okolními *centry*. Přesto všechny tyto pokusy uchopit *centrum* částečně poukazují k jeho podstatě – *celistvosti*. Přiznejme si, že ani v mechanistickém paradigmatu neumíme říct, co je to celek, ale intuitivně chápeme, co tím máme na mysli. V mžiku oka např. rozpoznáme siluetu ptáka, aniž bychom analyzovali jednotlivé znaky nebo části. Na rozdíl od mechanistického modelování, kde se tyto nepřekonatelné překážky v chápání celkovosti zanedbávají, jde v pojetí *celistvosti* o klíčový vhled do povahy skutečnosti. V souladu s koncepcí pole fyzika Ernsta Macha Alexander popisuje, že každé *centrum* (část) je ovlivňováno celým polem *center* (celek), a každá změna *centra* je pohybem celého pole *center*, v němž se nachází.¹⁶⁷ To můžeme sledovat např. při formování sloupu popsaném v oddílu 3.3 *Rozvíjení celistvosti a konkretizace charakterů na příkladech věže a sloupu*. Na jednu stranu bychom mohli říci, že přidáním paty či hlavice sloupu přidáváme funkční či estetickou hodnotu, ale ve skutečnosti se neodehrává pouhá adice, ale transformace celého pole *center*, které sloup tvoří. Podobně v nás analytické myšlení podněcuje názor, že ornament v architektuře je jakási navíc přidaná ozdoba. Namísto toho nejde z hlediska *celistvosti* o mechanické přidávání, ale o transformaci celku.

¹⁶⁶ Architektonické vzorce jsou konkrétní projevy mnohem obecnějších tendencí ve společnosti (vzorců). Např. k institucionální péči týkající se smrti nebo narození Alexander píše: „It seems unlikely that any process which treats childbirth as a sickness could be possibly a healthy part of a healthy society.“ Alexander et al. 1977, s. 328.

¹⁶⁷ Srov. Srov. Mach 1912 cit. dle Alexander I 2002, s. 107, pozn. 7.

Celistvost

Klíčovým pojmem, kterým Alexander pojímá architektonickou strukturu, stejně jako strukturu světa, je *celistvost* (*wholeness*). Přistoupíme-li v našem nazírání světa a architektury na představu polí, pak se popisování celků jako složenin z částí stane částečně nesrozumitelným, a nezbyvá nám než začít přemýšlet o tom, že celek předchází částem, tak jako vodní hladina předchází vlnce.

Jestliže se Descartes ve své metodě opíral o *ego cogito – ergo sum* (myslím, tedy jsem), pak se Alexander opírá o bytí (jednotu), kde existence (mnohost) je jeho projevem. Toto bytí nazývá *Self*, které je univerzální. Každé *centrum*, tj. jakákoli vnímatelná věc, vlnka, bytost, myšlenka má své vlastní *self*, které je odrazem onoho univerzálního *Self*. Jinými slovy je každé vnímatelné jsoučno je obrazem celého univerza do té míry, do jaké odráží onu univerzální jednotu (*Self*) ve své vlastní *celistvosti*.

Celistvost jako kvalitu Alexander označoval v dřívější publikaci jako *kvalitu beze jména*.¹⁶⁸ Z onoho rozpačitého označení je zřejmé, že se tato kvalita nedá dost dobře definovat, ale dá se různými způsoby opsat. Například můžeme říct, že *celistvost* je způsob, jak dobře věci zapadají do svého okolí, jak dobře stavba nebo nástroj plní svou funkci, jak si každá část zachovává jedinečnost a neopakovatelnost a zároveň zůstává nepostradatelná, tj. neoddělitelná od celku. Tuto organickou jednotu částí a celku Alexander nazývá jednoduše *život* (*život*).¹⁶⁹ *Život* se v Alexanderově pojetí neomezuje pouze na živé organismy, je jím myšlen tvořivý řád, který prostupuje celým vesmírem napříč měřítky, hmotou i prostorem. Zahrnuje tedy i neživou přírodu a lidské výtvoř. Toto myšlení se zařazuje do linie tradice navazující na polyhistory Pierra Teilhard de Chardin, Alfreda North Whiteheada, Henri Bergsona, Mikuláše Kusánského, Plotina i Platóna, kteří rozvíjeli herakleitovský princip bytí jako procesu stávání se tím, čím jsou.

Život center jako kvalita tedy vychází z *celistvosti* a v mnoha případech je Alexander i zaměňuje jako synonyma. To může být zavádějící, protože na některých místech Alexander definuje *celistvost* jako neutrální strukturu, v rámci níž probíhá diferenciacce a adaptace *center*, zatímco jinde je pojem užíván pro vyjádření míry *života* – hodnoty dobra a krásy ve struktuře.

Neutrální *celistvost* plodí charakteristiky, které neutrální ani zdaleka nejsou – charakteristiky, které jdou ve skutečnosti k samému zdroji správného a špatného.¹⁷⁰

Principy, na jejichž základě z *celistvosti* vychází *život*, jsou:

1. Centra sama obsahují život.
2. Centra si navzájem pomáhají: existence a život jednoho centra mohou posilovat život jiného.
3. Centra jsou tvořena centry (to je jediný způsob, jak popsat jejich skladbu).
4. Struktura získává život v závislosti na hustotě a intenzitě center, která se v ní vytvořila.¹⁷¹

Znovu zopakují, že přítomnost *života* v budovách či ve městě tady není myšlena jako přítomnost živých organismů, ale jako vlastnost struktury, zahrnující i architektonické formy – prostor,

¹⁶⁸ Alexander et al. 1979.

¹⁶⁹ Alexander 2020.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 110.

¹⁷¹ Tamtéž.

hmotu i tvar. Tuto strukturální kvalitu však přeneseně můžeme přirovnat k životaschopnosti a prosperitě přírodních ekosystémů, které vykazují vysokou míru soudržnosti a rozmanitosti ve vzájemné dynamické harmonii. Podobně jako život rostliny uprostřed lesa závisí na mikroklimatu, které ji poskytují okolní rostliny, houby, půda a organismy v ní, se dá říci, že i *živost* okna na fasádě je funkcí celkového uspořádání fasády. Projevy života v architektuře intuitivně vnímáme jako krásu, harmonii, koherenci, rozmanitost, eleganci, ergonomii apod.

Z čistě biologického hlediska (materialistické vědy) je i naše tělo procesem neustále vytvářejícím řád vysoké komplexity. Naše tělo dýcháním přijímá volné molekuly vzdušného kyslíku a v metabolických procesech je přeměňuje na součást komplexního systému lidského těla. Stejně tak vydechujeme oxid uhličitý, který je posléze vázán ve formě organické hmoty rostlin. I když jsme schopni porozumět zjednodušeným mechanismům transformací kyslíku během dýchání či fotosyntézy, a popsat jejich zdánlivou kauzální závislost, nejsme schopni ve stejném módu myšlení zahlédnout *celistvost*, tj. provázanost celku zahrnující všechny účastníky procesu. O (ne)samozřejmosti vnímání *celistvosti* Alexander píše v Dodatku 3 knihy *Podstata řádu*. Více se jí věnuji v této kapitole v části *Dvojí chápání celistvosti* a dále pak ve čtvrté kapitole, kde ji představuji na příkladu práce Iaina McGilchrista.¹⁷²

Od celistvosti k živé struktuře

Život jako tvořivý řád se projevuje na všech úrovních měřítek od pohybu kvantových vln při tvorbě subatomárních částic, přes pulzování atomů při tvorbě molekul a hmotných těles, až po pohyby planet a hvězd umožňujícím vývoj organismů na zemském povrchu včetně dějin lidské kultury. Pro pochopení architektonické struktury jako pole *center*, které se rozvíjí (diverzifikuje), můžeme použít již zmíněný předobraz živých organismů. Lidský plod stejně jako semínko stromu je v každém okamžiku svého vývoje *živá* jednotka – *centrum*. V každém okamžiku svého růstu a vývoje je toto *centrum* celistvé, avšak nikdy není hotové nebo dokončené, nikdy není izolované, protože jeho existence i jeho autonomie má spíše povahu vlnky na hladině než krychle v eukleidovském prostoru. Obecně přijímáme, že forma stromu je v latentní (ideální) podobě jako genetická informace přítomná již v semenu a je výsledkem bezpočtu generací před ním. Konkrétní dospělý jedinec je zase adaptací tohoto potenciálu (*typus*) v konkrétním prostředí (*topos*). Logické vyústění tohoto organického *rozvíjení celistvosti* (*unfolding wholeness*) je představa kontinua (pole), kde jedinec (*centrum*) není izolovatelný od svého prostředí (pole *center*), ale je provázaný s celkovou konfigurací napříč časem i prostorem. Alexander toto kontinuum souhrnně nazývá *živou strukturou*, kde *život* (*živost*) jako kvalita je pouze otázkou lokální intenzity (okno na fasádě).

Architektonická tvorba v rámci této koncepce usiluje o rozvíjení *celistvosti* již existující *živé struktury*, a to posilováním (*oživováním*) existujících *center* za nepřetržité adaptace na okolní *centra*. Tento proces Alexander nazývá *transformace zachovávající strukturu*¹⁷³. Děje se tak nejen na materiální úrovni, ale rovněž v rámci kultury a tradice. Úspěšná architektonická řešení (*vzorce*) se předávají z generace na generaci, přenášejí se a adaptují na různá prostředí, rozvíjí se, specializují se, ovlivňují další *vzorce*. *Vzorce*, které se napříč časem a prostorem tradují a opakují, sice mohou vzbuzovat dojem stálosti. Ve skutečnosti jsou však stále v procesu *stávání se tím, čím jsou*. Jsou v každém konkrétním užití adaptovatelné, zpochybnitelné, a i v tomto ohledu můžeme přeneseně říci, že jsou živé. Naopak jako neživé mnohdy působí uměle udržované tradice, byť v rámci ušlechtilé ochrany hmotného i nehmotného kulturního dědictví.

¹⁷² Viz Oddíl 4.2.

¹⁷³ Srov. Alexander I, 2002, orig. „structure-preserving transformations“; později používá spíše termín „wholeness-extending transformations“ – Srov. Alexander et al. 2015.

Rozvíjení celistvosti a 15 základních vlastností živých struktur

Formy vrcholných stavebních a uměleckých děl všech kultur a epoch dosahují takové míry *živosti*, že jsou věrným obrazem přírodního prostředí v tom, jak svébytným způsobem ztělesňují rovnováhu mezi rozmanitostí a soudržností. Obdobnou míru *života* však můžeme nalézt i v tom nejobyčejnějším příbytku. Vzájemné posilování *center* je proces tak přirozený, jako když prostřeme stůl a postavíme doprostřed vázu s květinami. V tomto gestu je nemožné najít hranici mezi estetickou libostí a praktičností.

Jak na přírodních, tak na umělých formách Alexander popisuje tzv. *patnáct základních vlastností živých struktur*. Protože jsou projevem procesu rozvíjení *celistvosti*, je možné je chápat také jako možné způsoby *transformace zachovávající strukturu*. Tyto vlastnosti, či formální projevy *živé struktury* ve většině případech vznikají jako „vedlejší produkt“ rozvíjení *celistvosti* a nikoli záměrným uplatňováním pravidel, jako např. u proporčních kánonů. V Tab. 2 jsou popsány strukturální (geometrické) vlastnosti uspořádání pole *center*. Podobně jako *centra* se i tyto vlastnosti organicky prolínají, překrývají, a vycházejí jedna z druhé. Jejich popis je vždy vágní, nikoli exaktní, a samy o sobě jsou tyto vlastnosti spíše předmětem pozorování a meditace než vyčerpávajících definic. Vyskytují se v *živé struktuře* (vesmíru) na všech pozorovatelných úrovních měřítek. Od mikroskopického měřítka (10^{-15} až 10^{-8} metrů), přes měřítko zemského povrchu (10^{-5} až 10^5 metrů), po měřítko makrokosmické (10^9 až 10^{26} metrů).¹⁷⁴ Výčet *vlastností živých struktur* je uveden v Tab. 2 a v dalším oddíle je interpretován na konkrétních architektonických formách tradičního dřevěného roubeného domu na českém území.

odstupňovaná měřítka	silná centra	obruby¹⁷⁵	střídavé opakování	pozitivní prostor
<i>levels of scale</i>	<i>strong centers</i>	<i>boundaries</i>	<i>alternating repetition</i>	<i>positive space</i>
dobrý tvar	lokální symetrie	hluboké propojení a dvojznačnost	kontrast	pozvolné přechody
<i>good shape</i>	<i>local symmetries</i>	<i>deep interlock & ambiguity</i>	<i>contrast</i>	<i>gradients</i>
neuhlazenost¹⁷⁶	ozvěny	prázdnost	jednoduchost a vnitřní klid	neizolovanost
<i>roughness</i>	<i>echoes</i>	<i>void</i>	<i>simplicity and inner calm</i>	<i>not-separateness</i>

Tab. 2: *Patnáct základních vlastností živých struktur dle Alexander 2002–2004 (překlad dle Alexander 2020).*

¹⁷⁴ Viz kapitolu 6 *Patnáct vlastností v přírodě*, Alexander 2020, s. 247–300.

¹⁷⁵ Osobně se přimlouvám za překlad „okraje“, dle Horáček 2013.

¹⁷⁶ Horáček (2013) používá překlad „tvarová neurčitost“. Osobně bych se pro další vydání knihy *Podstata řádu* přimlouval za ekvivalent „hrubost“. Zdá se jako přesnější překlad, protože je méně konkrétní a tím spíše otevřenější metaforické výpovědi obrazu. Např. v angličtině odvozené „roughly“ má podobný význam i v českém jazyce, tj. „zhruba“ – přibližně. Přibližnost pak zpětně působí konzistentně i v kontextu tvarovém.

Vlastnosti živých struktur na příkladu tradičního roubeného domu

V této části uvádím vlastní interpretace patnácti základních vlastností živých struktur dle Alexandra¹⁷⁷. Tato část práce vznikla v návaznosti na workshop konaný v Centru stavitelského dědictví – NTM Plasy v akademickém roce 2018/2019. Fotografie nejsou autorské, ale jsou doloženy odkazy na zdroje.

1. odstupňovaná měřítko – levels of scale

Tato vlastnost zjevuje hierarchii a pomáhá soudržnosti struktury. Pokud jsou rozdíly mezi různými úrovněmi měřítek příliš velké, oslabuje to celek i části. Pokud chybí malé měřítko v podobě ornamentu, nebo textury materiálu úplně, je míra *živosti* velmi malá a takové prostředí může působit sterilně. U roubené stěny můžeme z dálky rozlišit zřetelně horizontální trámy. Při bližším pohledu jsou již patrné i spáry jako plnohodnotná *centra*. Sražené hrany trámů, které se projevují i plasticitou a hrou světla a stínu, přidávají další úroveň měřítko. Nakonec nechybí ani úroveň nejmenšího měřítko v podobě textury dřeva, která je souhrou kresby let a prasklin po vysychání. Např. roubené domy v Čičmanech, kde stavitelé dokonale ovládli techniku roubení beze spár, své domy o tuto úroveň měřítko neochudili. Chybějící střední měřítko spár je zde zastoupeno ornamentem. Možná bylo jejich úmyslem ochránit dům před zlými silami, možná šlo o módní trend. Nám zbývá jen uznat, kolik živosti a komplexity budovám propůjčili s pomocí jednoduchých a jedinečných prostředků.



Obrázek 12 (vlevo): Roubenka v České Proseči. Okres Jičín.

Obrázek 13 (vpravo): Roubenka v Čičmanech. Slovensko.

Obrázek 14 (3x vlevo dole): Vlastní kresba úrovní měřítek na roubené stěně.

¹⁷⁷ Srov. Alexander 2002–2004, k. 1, s. 143–242.

2. silná centra – strong centers

Silné centrum působí jako ohnisko, centrum dění. Jeho výjimečnost a síla nespočívají v izolovanosti nebo odlišenosti od svého okolí, ale naopak z okolí svou sílu čerpají. Silné centrum je vždy tvořeno jinými centry. Vrchol štítu domu je takovým přirozeným centrem, které se dává na odív. Zároveň jde o místo namáhané povětrnostními vlivy. Předsazení střechy před líc štítu někdy vyžaduje předsadit i kleštinu či hambalek, což je ryze konstrukční řešení. Co už není statická nutnost, jsou další vzpěry nebo věšadlo a jeho vyřezávané zakončení. Toto bohatství není výsledkem „pouhé zdobnosti“, ale každý krok směřuje k soudržné komplexitě. V různých regionech lze pozorovat různé přístupy, je však vidět společnou snahu toto již významuplné místo posílit. Je to ta část domu, která se vzpíná k nebi, chrání nás a zároveň se ukazuje. Lidé cítí potřebu ji formálně artikulovat, byť ryze z praktických důvodů. Ať už vědomě, nebo intuitivně: valbou, kabřincem, výklenkem se soškou, předsazenou konstrukcí krovu nebo ornamentem.



Obrázek 15 (vlevo): Kabřinec na chalupě v Polabském skanzenu Přerov.

Obrázek 16 (vpravo): Roubenka U Chřástala, Stříbrnice. Štít s artikulovaným vrcholem s vyřezávaným věšadlem na hambalku.

Obrázek 17 (4x dole): Vlastní kresba posilování vrcholu krovové vazby kleštinou, vzpěradly a věšadlem.

3. obruby – boundaries

Jeden z nejjednodušších způsobů, jak posílit existující centrum, je vytvořit či zesílit mu okraje. Nejenže okraje oddělují centrum od svého okolí, ale rovněž je s okolím pojí a vztahují k němu. Obruby se navíc stávají centrem samy o sobě. Na dřevěném domě je nasnadě uvést např. okenní či dveřní otvory v kontextu řemesla a funkčnosti. Ostění má v roubené stěně obzvlášť významnou statickou úlohu – někdy bývá vyrobeno z jiného dřeva než okno, jindy třeba bývá chráněno jiným nátěrem než stěna. I další posilování tohoto centra např. ornamentem je přirozená potřeba artikulovat již tak významuplné centrum, jakým je bezesporu přechod mezi interiérem a exteriérem.



Obrázek 18 (vlevo): Pecka, vyřezávané barokizující okénko v dřevěném štítu.

Obrázek 19 (vpravo): Janatův mlýn, Buřany. Bílý nátěr zvýrazňující okna a vymazávku mezi trámy.

4. střídavé opakování – alternating repetition

Pokud se *centra* opakují a jsou řazena za sebou, posilují se navzájem. Podstatou *střídavého opakování* je fakt, že i mezery mezi *centry* jsou samy o sobě *centra*, a tak k nim rovněž přistupujeme. V případě jednoduchého střídání trámů a záklopu pozorujeme, jak je každé z nich posilováno. Sražením hran trámy oživujeme v principu tím, že získá nový stupeň měřítka, *dobrý tvar* a také propojení s okolním prostorem. Překládáním se záklop oživuje střídavým opakováním světla a stínu a samotné desky jsou opět oživeny sražením hran a stávají se *ozvěnou* trámů. Prvotní motivací zřejmě



bylo díky překládání umožnit fošnám měnit svůj objem v závislosti na tepelně vlhkostních podmínkách, bez vzniku spár. Toto jednoduché a elegantní řešení vede k oživení celé místnosti.

Obrázek 20 (vlevo): Překládaný strop usedlosti v Perni, okr. Písek, pohled kolmý.

Obrázek 21 (vpravo): Překládaný strop usedlosti v Perni, okr. Písek, pohled ze strany.

5. pozitivní prostor – positive space

Příkladem pozitivního prostoru může být řešení bezprostředního okolí domu. I to totiž nemusí být jen zbytkem obtékajícího prostoru či odpadem po vystřižení žádoucího tvaru z papíru, ale může zastávat roli plnohodnotného *centra* – místa. Velice dobře je to znát ze *schwarzplanu* rostlého města nebo blokové zástavby, kde můžeme vnímat pulzaci mezi figurou a pozadím. Osobně však tuto kvalitu oceníme při pobytu v uzavřeném dvoru nějakého stavení, na verandě nebo na náměstí. Tato vlastnost by se dala opět charakterizovat tak, že dané *centrum* čerpá sílu z *centra* sousedního, a proto úzce souvisí s obrubami, dobrým tvarem a hlubokým propojením.



Obrázek 22 (vlevo): Dům Středočeské pahorkatiny a povodí Berounky s podsíní.

Obrázek 23 (vpravo): Půdorysné schéma (tzv. schwarzplan) blokové – „místotvorné“ zástavby a rozptýlených staveb se zbytkovým okolním prostorem.

6. dobrý tvar – good shape

Dobry tvar je takový tvar, který v každém místě a v každé své části tvoří silné *centrum*. I negativ tohoto tvaru ve svém okolí tvoří silná *centra* a pozitivní prostor. *Dobry tvar* je také zřetelný na první pohled a vyvolává pocit kompletnosti a přizpůsobení svému okolí. Proto je silným a živým *centrem*. I když je takový tvar komplexní, je snadno rozložitelný na jednodušší dobré tvary.



Obrázek 24 (vlevo): Díky plastickému zkosení zhlaví trámy neční do prostoru a získávají adekvátní úroveň měřítek.

Obrázek 25 (vpravo): Tvar vyřezávaného zábradlí vzniká střídáním konvexního a konkávního, oblého i ostrého, tvar někde začíná a končí.

7. Lokální symetrie – local symmetries

Symetrie je snad nejjednodušší princip, kterým lze dosáhnout soudržnosti struktury. Vyrovnaná distribuce energie či hmoty okolo osy nebo bodu je také nejekonomičtější. Jednotlivé strany nemusí být dokonale stejné, aby vyvolaly patřičný dojem celkovosti. Velké budovy nebo komplexy, které jsou uspořádané podle jedné osy, mohou působit příliš autoritářsky, staticky a bez života. V tradičních domech, rostlých městech, stejně jako v přírodě hojnost symetrických forem, které spolu mají různé vztahy a vazby a dohromady mnohdy vytváří asymetrickou až „živelnou“ kompozici. Lokální symetrické prvky samy o sobě celek neudrží pohromadě. Náhodně rozmístěné otvory na fasádě, byť symetrické, jsou jen slabá *centra*. Teprve pokud jsou silnými *centry*, podobně jako na příkladu tradičního domu, působí struktura živě.



Obrázek 26: Roubenka v Kuklíku, Žďárské vrchy.

8. hluboké propojení a dvojnáčnost – deep interlock & ambiguity

Dalo by se říct, že podstata tohoto principu spočívá v nerozlišitelnosti figury a pozadí. V pozorovateli tato vlastnost vyvolává dojem, ve kterém lze těžko rozlišit, zda je pozorovaná část *centrem*, nebo jeho okolím. Pozorování nepřestává oscilovat mezi touto dvojnáčností a na tomto pulzování naší pozornosti lze sledat cosi živého, jako neoddělitelnost nádechu a výdechu. Tato vlastnost v sobě obsahuje zároveň střídavé opakování, pozitivní prostor a dobrý tvar.

U roubené stěny na rybinu nebo zámkový spoj je tento konstrukční detail typickým příkladem. Artikuluje se zde styk dvou stěn, zároveň vytváří okraje domu, zajišťuje mu statiku, a to vše jednoduchým a mnohostranně dokonalým řešením.



Obrázek 27: Kombinace zámkového spoje (dole) a rybinového (nahore) v roubence na Plzeňsku.

9. kontrast – contrast

Kontrast jako způsob zvýraznění odlišnosti jednotlivých center je zde ilustrován barevným kontrastem odstínu a sytosti oken, šambrán a štítové stěny. Kontrast mezi dvěma *centry* posiluje obě centra a může tak posílit kteroukoli z vlastností a podpořit jejich význam. Pouze pokud jsou *centra* vzájemně posilována, mohou společně prohloubit celistvost kompozice. Naopak vulgární kontrast, který izoluje *centrum* od svého okolí, oslabuje oba dva. V našem příkladu tradičního roubeného domu se kontrastu využívá k posílení okrajů, střídavého opakování trámů, dobrého tvaru nebo také silných center.



Obrázek 28: Roubenka Šípková, Černý Důl, Krkonoše.

10. pozvolné přechody – gradients

Rozdíly ve velikosti, charakteru nebo intenzitě se v přírodě, obzvláště ve větším prostorovém uspořádání, proměňují plynule. Asi jako zbarvení listů na stromě nebo mechu na kameni. Dosahuje se určité jemnosti i robustnosti, které jsou také projevem *života* a jeho adaptability na různé podmínky. Přírodní materiály samy o sobě vykazují vysokou míru vitality i tím, jak umí stárnout a patinovat; např. vyšisovaná místa od slunce a deště posilují dobrý tvar štítu a vytváří mu jemné okraje v každé laťce. Poetickým obrazem může být přechod mezi tvarově neurčitou oblohou s jemnými vrcholky větví přecházející v jemné řádkování šindelové střechy až ke kontrastním linkám roubené stěny. To celé je uzemněno mohutným kamenným soklem, který opět neurčitě zarůstá trávou nebo plynule navazuje na zápraží.



Obrázek 29: Vodní mlýn v expozici Veselý Kopec, Muzeum v přírodě Vysočina.

11. neuhlazenost – roughness

Dalo by se přeložit také jako hrubost, či drsnost. Každopádně, tato kvalita dává dílu určitou živelnost, konkrétnost, která jakoby našemu vidění zprostředkovává cosi haptického. Řemeslníci někdy dosahují až chirurgické přesnosti u tesařských spojů, jak jsme viděli na rybinovém spoji, ale v místech, kde jí není potřeba, si dovolí ponechat onu drsnost bez přehnané pečlivosti. Jindy se tato vlastnost projeví až posléze jako patina. Vzniklá textura způsobuje efekt pole, ve kterém jsou si *centra* sobě-podobná a zároveň trochu jiná (podobně jako *ozvěny*). Tak jako kůra stromu i šindelová střecha světlem a stínem vykresluje zřetelné linie, ale z dálky je pouze drsná a neurčitá. Tak jako osobnost člověka, která je zralá, jen pokud má své priority, je si vědoma svých nedokonalostí a je smířena s pomíjivostí všech forem, tak i dům vyjadřuje cosi z moudrosti života, pokud se svým kabátem nesnaží předstírat, že je stále nový a lesklý a že takový navždy bude.



Obrázek 30: Šindelová střecha Mlýnu v Nových dvorech u Bílovce.

12. ozvěny – echoes

Podobnost v charakteru, nebo tvaru je běžná a častá vlastnost, jako třeba vlny na hladině nebo listí na stromech. Co však odlišuje opakování prasklin v kůře stromu od rigidního rastru prefabrikovaných prvků? Život projevující se v podobě ozvěň je vyjádřením unikátnosti každého jediného prvku, jako by každý byl osobností, ale každý patřil do celku mnohotvárného světa. Neidentické opakování téhož zní jako oxymoron, ale zároveň jako ozvěna důvěrně známé každodennosti. Ozvěny se projevují i jako podobnost tvaru štítu střechy či vikýře, se špičkami stromů smrkového lesa. Všichni sdílíme prostor mezi nebem a zemí. Ozvěny sedlových střech se ozývají v sounáležitosti, jako se dunění kostelního zvonu rozléhá vesnicí.



Obrázek 31: Valašské muzeum v přírodě, Rožnov pod Radhoštěm.

13. prázdno – void

Centra, která mají největší hloubku a oplývají silou, jež přitahuje pozornost, jsou paradoxně ta, která mají uvnitř místo klidu. Klidné místo uprostřed, oko hurikánu, uzavřené silnými a živými hranicemi. Tak jako v hudbě je třeba na konci dramatické skladby udělat delší pauzu, i v architektuře je třeba mít prostor, kde je možné se nadechnout nebo naopak, kde se tají dech. Takové prázdno uprostřed ruchu života je třeba obyčejné náměstí, dvůr statku, příznačná klášterní rajská zahrada či otevřená obloha. Většina života, komunikace, diverzity a hojnosti probíhá na rozhraní. Život probíhá na povrchu planety, vlnky tančí na hladině, dýcháme povrchem plic, naše tělo komunikuje s okolím povrchně smysly. Forma a struktura je ono živé rozhraní, o kterém mluvíme. Vše ostatní je prázdno.



Obrázek 32: Prostý štít roubenky z prken bez bohatství překládané lomenice, ale korunovaný zdobným otvorem, který z onoho prázdna čerpá sílu.

14. jednoduchost a vnitřní klid – simplicity and inner calm

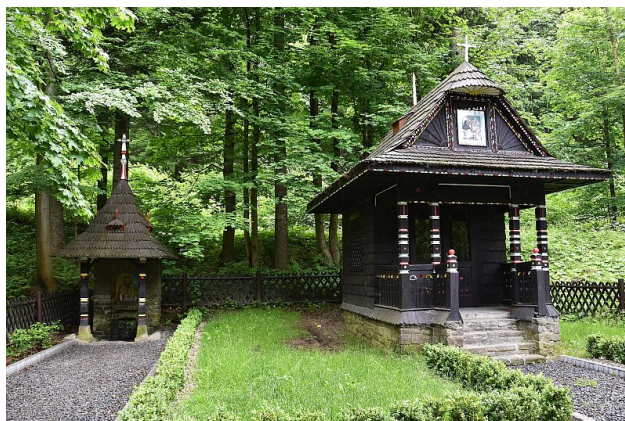
Tuto kvalitu cítíme v přírodě i na místech, která se dlouhou dobu vyvíjela a adaptovala, jakými jsou na příklad staré venkovské osady. Jednoduchost a krása jdou ruku v ruce. Jednoduchost a vnitřní klid však není totéž co minimalismus. Nevylučují ornament, ten má naopak být jejich vyjádřením na drobnější úrovni měřítka. Této vlastnosti lze v návrhu dosáhnout, když se zmenší množství vzájemně oslabujících se center. Pokud se odstraní to, co klame nebo odvádí pozornost od silných center, vyznačuje stavba vnitřní klid. Klid však není nic statického ani strnulého. Je to stav labilní rovnováhy, koncentrace dosahované postupnou adaptací, u lidových staveb můžeme říci – citlivého pragmatismu.



Obrázek 33: Roubenka Roprachtice, Podkrkonoší. Bohatství zdobeného štítu neubírá stavbě na jednoduchosti a vnitřním klidu.

15. neizolovanost – not-separateness

Nebo také ne-oddělenost je vlastnost, která tak trochu obsahuje všechny předešlé, nebo bychom mohli říci, že se z ní všechny ostatní rodí. Můžeme ji zahlédnout na hranicích pomyslné škály, kdy na jedné straně *centrum* posiluje celek, když téměř dokonale splývá s okolními *centry*. Na druhé straně, pokud se *centrum* velmi silně vymezuje vůči svému okolí, může také celek posílit. Avšak *centrum* je živé pouze v případě, že vykazuje hluboké propojení se svým okolím, ze kterého čerpá život.



Neizolovanost je to, co cítíme, když můžeme říci, že to sem patří. Když to zapadá do tohoto světa, do této krajiny, do našeho života. Když forma odpovídá své funkci. Když se něco dotkne našeho srdce a připomene nám, že jsme jedno se vším. Tradiční architektura, která se zrodila z krajiny nám svou krásou a všestrannou dokonalostí i s jejími nedostatky a přiznanou pomíjivostí připomíná, nakolik jsme se životu vzdálili.

Obrázek 34: Pramen Cyrilka a roubená kaple sv. Cyrila a Metoděje, Čeladná, Beskydy.

Zjišťování, odhadování života ve struktuře

Z toho, co již bylo řečeno, je zřejmé, že míra života je závislá na tom, jak *centra* spolupůsobí v rámci pole, které spoluutváří, a není tedy analytickými metodami beze zbytku postižitelná. Výčet geometrických vlastností živých struktur může být nápomocný, avšak není dostatečný pro konstatování míry života. Nejde totiž o kvantitu. Dle Alexandra je v základní lidské výbavě schopnost *celistvost* vnímat a rozpoznávat. Žijeme v prostředí, které je nezměrně komplexní a ve kterém se musíme umět v zájmu přežití orientovat, okamžitě reagovat a adaptovat se na dlouhodobější změny. Svoje reakce můžeme zpětně analyzovat a poučit se ze situací, formulovat je do pouček i norem a zakotvit v kultuře, ale pro vyhodnocení situace a rozhodování je pro nás klíčové *cítění* (feeling). *Cítění* můžeme chápat jako nepřetržitou podprahovou komunikaci s prostředím. Díky modernímu myšlenkovému obratu, tedy oddělení subjektu a objektu, byl tento domněle iracionální způsob vztahování se ke světu ponecháván uměleckému či duchovnímu poznání, jako ryze subjektivní zkušenost. Dnešní výzkumy cítění, např. v pracích Antonia Damasia, popisují emoce jako mentální mapu fyziologických procesů, kde každá emoce má své místo v těle a svůj úkol v zachování homeostázy.¹⁷⁸ Emoce, podobně jako myšlení tedy nejsou původem čistě psychologické, ale naopak jsou neoddelitelné od těla, které jediné je schopno vyhodnocovat hrozby a potěšení. Bez těla bychom tak neměli vůbec ponětí o hodnotách dobrého/špatného, život posilujícího/život oslabujícího.

Cítění, které popisuje Alexander, však neodpovídá žádné konkrétní emoci (pocitu). Jde mu spíše o samotný proces, jistý druh pozornosti vůči vlastnímu nitru. Koherenci v prostředí jsme tedy teoreticky schopni poznat v mžiku oka, protože na tom závisí zachování života. Podobně jako jsme schopni usoudit, že melodie hudební skladby zní falešně při prvních tónech, aniž bychom měli hudební vzdělání, jsme schopni vnímat *celistvost* v architektonickém díle. Na druhou stranu, pokud se do skladby rozhodneme vědomě zaposlouchat, je velice těžké vnímat celek a nesoustředit se na jednotlivé melodie, rytmy nebo jednotlivé nástroje. Naše schopnost vnímat *celistvost* je omezena do té míry, do jaké naše selektivní, analytická mysl do pozorování zasahuje. Druhý neopomenutelný aspekt je vlastní minulost a naučené preference, které odpovídají fázi našeho duchovního vývoje či kulturnímu pozadí, a do vnímání nás samotných nezanedbatelně zasahují.

Christopher Alexander nabízí empirickou metodu založenou na hodnocení relativní míry života mezi dvěma porovnávanými předměty. Nazývá ji *metoda sebe-zrcadlení*¹⁷⁹ provádí se formou sebe-dotazování nebo tázání druhé osoby. Kladením specifických otázek se tazatel snaží dotazovaného ptát na niterné cítění jeho vlastní *celistvosti*, pozorování této kvality u dotazovaných předmětů a toho, zda a do jaké míry v nás tuto kvalitu pozorovaný předmět vyvolává či odráží. Pozorování vlastní *celistvosti* vede dotazovaného k upřímnosti k sobě samému, nikoli ke společenské normě. V ideálním případě takový soud předchází jakýmkoli naučeným preferencím, osobnímu vkusu či kulturnímu pozadí. Nutno zdůraznit, že tento ideál je, obzvláště v dnešní době, těžko dosažitelný. V Alexanderově tzv. post-karteziánském smyslu objektivity se tento soud považuje za objektivní pozorování. V zájmu porozumění mezi paradigmaty však můžeme tuto „objektivitu“ opsat přijatelněji jako všeobecně sdílenou subjektivní zkušenost.

Otázky uvedené v Tab. 3 se tedy týkají všechny jednoho a téhož, tedy pozorování vlastní *celistvosti*. Vyhýbají se otázkám po soudech líbí/nelíbí, dobrý/špatný, slovům jako jsou krása či

¹⁷⁸ Viz 4. kapitola.

¹⁷⁹ Nebo také *Zrcadlení svého já*, z překladu Jany a Jiřího Ogrockých, Alexander 2020.

estetika a jiným kulturně zatíženým pojmům. Přestože Alexander u použití této metody uvádí cca osmdesátiprocentní shodu napříč generacemi, populací i kulturami, přiznává obtíže především u západní vzdělané populace. Tyto obtíže pramení z neschopnosti vzdát se analytického myšlení, ego-centrismu¹⁸⁰ a z neochoty vnímat tělo, intuici a pozorovat své vlastní cítění. Naopak nejjednodušší je obdržet takový soud od dětí a populace tzv. přírodních národů.¹⁸¹

Dotazník testu sebe-zrcadlení (zrcadlo našeho já)	
č.	otázka
1	Který z těchto dvou předmětů se zdá být lepším obrazem vašeho já – vás se vším všudy, se všemi nadějemi a strachy, slabostmi i přednostmi. Který zahrnuje pokud možno vše, čím jste nebo čím byste chtěli být?
2	Který z těchto dvou předmětů se zdá být věrnějším obrazem vás ve vaší lidskosti, ve vší zranitelnosti, lásce i nenávisti?
3	Který z těchto dvou předmětů byste vybral jako dárek své matce, nebo někomu velmi blízkému, komu byste tím chtěli vyjádřit svou lásku?
4	V přítomnosti které z těchto dvou věcí se cítíte více naživu?
5	Která z těchto dvou věcí ve vás vyvolává pocit většího spojení se světem a se sebou samým?
6	Kterou z těchto dvou věcí byste se raději stal v příštím životě?
7	Kterou z těchto dvou věcí byste se raději stal v den vaší smrti?
8	Která z těchto dvou věcí ve vás vyvolává pocit větší humánnosti?
9	Která z těchto dvou věcí vám přináší pocit větší blízkosti Bohu nebo silnější Boží přítomnosti?
10	V přítomnosti které z těchto dvou věcí v sobě cítíte silnější integritu/celistvost?
11	Představte si, jak se vaše osobnost, názory a preference během života mění, ale něco téměř nepostižitelného, ale velice důležitého ve vás zůstává stejné. Která z těchto dvou věcí více vyzařuje tuto nadčasovost vašeho „já“?
12	Která z těchto dvou věcí ve vás více probouzí bezpodmínečnou lásku nebo vás k ní inspiruje?
13	Která z těchto dvou věcí ve vás vyvolává větší pocit, že vše na světě je propojeno se vším?
14	Kterou z těchto dvou věcí byste přijali za svou, aby vás doprovázela po zbytek života?
15	Která z těchto dvou věcí ve vás vyvolává větší pocit, že hned tak nevyjde z módy a přečká spoustu proměn módních trendů?
16	U které z těchto dvou věcí je snazší být jen tak v přítomném okamžiku? (Se vzpřímenými zády, klidným prohloubeným dechem, bez nutkavého přemýšlení a analyzování jednotlivostí)
17	Která z těchto dvou věcí vyzařuje více oduševnělosti?

Tab. 3: Otázky jsou formulovány na základě kapitoly „Zrcadlo našeho já“¹⁸¹ a účasti na kurzu *Building Beauty*. Otázky jsou použity v dotazníku studie uvedené v Kapitole 5.

¹⁸⁰ Myšleno zaměření na osobnost, kulturní pozadí, naučené vzorce.

¹⁸¹ Srov. Alexander I 2020, Kapitola 8 *Zrcadlo našeho já*.

Reflexe Alexanderova pojetí *celistvosti* v kontextu Neubauerovy ontologie subjektivity

K otázce hodnot a prostorově-hmotné skutečnosti jako smysluplné struktury si dovoluji krátké srovnání s filosofií Zdeňka Neubauera. Ten v podstatě dospívá k podobným závěrům jako Christopher Alexander, ale vyhýbá se označování skutečného za objektivní, snad právě kvůli riziku nepochopení v rámci novověkého *religio*.¹⁸² Alexander kritizuje zvrácenost tzv. mechanistického světonázoru, který vznikl až vypuštěním Boha z Descartova modelu, a po němž zbyl model dualistického vnímání objekt – subjekt, který je v zásadním rozporu s běžným vnímáním. Zkušenosti, které nejsou přístupné pojmovému myšlení, jsou pak tiše vyloučeny a ono „já“, tedy vnitřní zkušenost toho, co znamená být osobou, tak vůbec není součástí obrazu světa. Alexander tuto obavu formuluje takto:

„Proces, v němž se člověk snaží být umělcem ve světě, který nemá žádnou smysluplnou představu „já“ a žádný přirozený způsob, jimž by osobní vnitřní život mohl být součástí našeho obrazu věcí, vede k tomu, že se stavitelské umění ocitá ve vakuu. Prostě mu nelze dát smysl.“¹⁸³

Svět bez hodnot a bez kvalit, kde je červená barva redukována na číselné vyjádření vlnové délky, je pouze model skutečnosti, nikoli skutečnost sama. Tohoto hlodajícího „červa nihilismu“ si dle Neubauera byli vědomi filosofové již u zrodu novověkého obratu: „Nový-věk – aión – jako by byl už mrtvě narozený: byl to svět bezduchý, racionální a mechanicky fungující (...)“¹⁸⁴ V rámci novověkého *religio*, tedy vědeckého způsobu vztahování se ke skutečnosti, nelze pokládat výroky o hodnotě nebo vnitřním smyslu za pravdivé nebo nepravdivé. Bud' jsou považovány za nerelevantní, nebo za součást subjektivního, psychického stavu, a tudíž nesrovnatelné s hodnotami, kterých nabývají veličiny při modelování např. fyzikálních procesů.

Alexander se snaží o modifikaci vědecké metody tím, že zahrnuje do zorného pole také introspekci – pozorování vnitřního světa pozorovatele. Snaží se prosadit, že hodnoty samy o sobě, jako jsou dobro a krása, jsou objektivně skutečné, protože vycházejí z *celistvosti*. Tím se ale neustále zaplétá do dialektiky subjektu – objektu a kdokoli jej může ihned zařadit do rámce filosofického idealismu nebo jeho výrok odsoudit jako nesmysl. Alexander volá po změně vědeckého obrazu světa, sleduje jemu podobné pokusy vědecky uchopit *celistvost* jako skutečnou kvalitu, ale zároveň si je vědom marnosti tohoto úkolu, rovněž díky absenci adekvátního jazyka, kterým bychom tuto skutečnost mohli popisovat. Ve čtvrté knize *The Nature of Order* kriticky nahlíží různé pokusy dnešních vědců o „holistický přístup“. Následující citace je adresovaná genetičce Mae-Wan Ho:

¹⁸² Viz. Oddíl 1.1.

¹⁸³ Alexander 2020, s. 20.

¹⁸⁴ Neubauer 1994, s. 30.

Zabývají se celkem a popisují podivuhodné chování v pohybu celku. [...] Ale pořád jsou to mechanismy, co popisuje. Nezáleží, jak je oddaná nové vizi, jak úporně se snaží přinést nové porozumění celistvosti ve fyzice, omezující jazyk mechanistické vědy stále stojí v cestě. Celistvost jako taková se ještě neobjevuje ve výpočtech jako struktura. [...] Existence onoho osobního „jáství“ ve vesmíru, přítomnost vědomí a životně důležité vztahy mezi jástvím a hmotou – nic z toho ještě nevstoupilo do obrazu světa prakticky nebo vědecky uplatnitelným způsobem. V tomto smyslu se obraz světa může zdát sice modifikovaný a zabývající se celkem, ale stále jen inertním – neživým.¹⁸⁵

Kvalita *svébytnosti* (self-like quality), kterou dle Alexandera disponuje každé *centrum*, a ve které se poznáváme jako v obraze, je niterná, ryze subjektivní zkušenost. Avšak právě to, co je nám všem společné a projevuje se jako společně sdílená subjektivní zkušenost, označujeme jako objektivní. Zdání nekonzistentnosti jeho teorie je tak z části jistě výsledkem paradoxní povahy *celistvosti*. Z části také může nedorozumění pramenit z toho, co vyčítá i výše zmíněné vědkyni, tedy nedostatečnosti jazykové výbavy a používání pojmů napříč nesmiřitelnými paradigmaty. V rozplétání těchto zmatků ohledně pojmosloví a relevanci Alexanderových výroků proto nabízím srovnání s Neubauerovou *ontologií subjektivity*.

Ontologie subjektivity se zakládá na přesvědčení, že bytí jsoucna, je nám dávana v konkrétním prožívání vlastní subjektivity, tedy v prožitku „jsem“. „Subjektivita jakožto ontologická zkušenost však není žádná danost, žádné jsoucno.“¹⁸⁶ Oproti descartovskému *ego cogito-ego sum*, kde se zdůrazňuje ono partikulární *ego* (já), které lze označit jako věc (*res*), se Neubauer obrací k *sum (esse) – jsem*, které zdůrazňuje univerzalitu, ontologičnost. „Vůči této primordiální, plné, niterné zkušenosti se jeví objektivita jako konstrukt spekulace – tedy odrážení pouhého povrchu jsoucna.“¹⁸⁷ Pro srovnání uvádím citaci Alexandera:

To, co označuji jako „jáství“ je niternost uměleckého díla nebo díla přírody, díky které k nim můžeme vůbec cítit nějaký vztah. Není to ego ani „já“ ve smyslu individuality. Je v tom jistá nezměrnost a pokora, je to něco nám všem společné. Je to duše, která oživuje každého z nás a která dělá z každé věci živé centrum.¹⁸⁸

V tomto popisu podstaty vnitřního vztahu mezi *centry* (jsoucny) Alexander stále setrvává ve snaze zpředmětnit onu esenci podstatným jménem duše nebo Bůh, něco oživujícího, univerzálního, „To“. Používá zájmeno „Já“ (anglicky „I“), ale opět jako podstatné jméno „Jáství“ („the I“). To je do jisté míry pochopitelné a s rezervami lze číst *The Nature of Order* a tušit implicitní obsah jeho sdělení. Neubauerovo „jsem“ jako bytí, stávání se, tedy proces označený slovesem, se zdá být v jejich společném úsilí o změnu nazírání na svět o krok dál.

Na okraj mohu uvést i podobnou snahu o uchopení *celistvosti* fyzikem Davidem Bohmem, jehož koncepci představím ve čtvrté kapitole. Bohm v zápolení s jazykem dokonce načrtnul vznik

185 Alexander 2004, Kniha IV, s. 16–17, srov. orig.: “They deal with the whole and they describe wondrous behavior in the movement of the whole. (...) But what she describes are still mechanisms. No matter how dedicated she is to a new vision, how hard she tries to bring in the new understanding of wholeness in physics, the language of mechanistic science keeps getting in the way. The wholeness itself does not yet appear in the actual calculations as a structure. (...) The personal, the existence of felt ‘self’ in the universe, the presence of consciousness, and the vital relation between self and matter- none of these have entered the picture yet, in.”

186 Neubauer 1999, s. 16.

187 Tamtéž.

188 Alexander 2004, Kniha IV, s. 2, srov. orig.: “What I call the ‘I’ is that interior element in a work of art, or in a work of nature, which makes one feel related to it. (...) It is not ego. It is not me. It is not individual at all, having to do with me or you. It is humble, and enormous, that thing in common which each of one of us has in us. It is the spirit which animates each living center.”

nové polohy jazyka, která by tolik nesváděla ke zpředměťování každého fenoménu jako věci podstatným jménem. Nabízí tzv. *rheomode*¹⁸⁹, ve kterém jsou upřednostňována slovesa.¹⁹⁰

V Neubauerově nahlížení na postmoderní zkušenost neboli dar modernity, jak to nazývá francouzský filosof Paul Ricoeur, se ukazuje *předsudek objektivity* jako mylný a nutí nás promýšlet skutečnost jinak než jako „objektivní“, tj. na našem poznání nezávislou danost.¹⁹¹ V tomto hledání jazyka popisujícího podstatu řádu a *život center* se zdá být přijatelné pojmání center jako bytostí.¹⁹² „Bytost“ stejně jako anglické „being“ samo o sobě implikuje život a v angličtině navíc funguje i jako sloveso „být“ v přítomném průběhovém čase. Podobně i Neubauer, který se ve své stati *Radikální skepse*¹⁹³ pokouší dostat na dřeň existujícího jsoucna (v Alexanderově pojetí *centra*), se uchyluje k tomuto označení. Jako doklad překryvu Alexanderova pojetí *celistvosti* s Neubauerovou ontologií subjektivity si dovoluji rozsáhlejší citaci:

Svébytná jsoucna, např. živé bytosti či pravdivé myšlení, se k sobě – a skrze sebe k světu – paradoxálně vztahují, a přesto jsou. Zřejmě nefungují, nýbrž žijí, a je v posledku nesmyslné chtít je poznávat, rozebírat a vykládat na způsob fungujícího mechanismu (jak činí biologie) či chtít je mechanicky napodobovat (jako v robotice, či umělé inteligenci). Smysluplné dění vždy nějak uskutečňuje vztah k celku, k celku sebe sama. Tento celek (i tento vztah) svým určitým způsobem vyjadřuje celek světa. Obrat „svým určitým způsobem“ označuje právě svébytnost (čili subjektivitu) bytostí. Tato svébytnost se projevuje jedinečností vztahu ke světu, a tedy originalitou pravdy. Pravda, tak jako skutečnost, není totiž něco konstatovatelného, co prostě je, nemůže být pasivně přejata, napodobena, opakována, nýbrž vzhází (oritur) z nitra bytosti samotné jako její jedinečný vnitřní vztah k celku skutečnosti.¹⁹⁴

V *ontologii subjektivity* i v teorii *živých struktur* má každý rozpoznatelný jev a každý kousek prostoru svůj smysl, jelikož je v každém okamžiku součástí (nějakého) celku. Alexander píše, že nabývá „objektivních“ hodnot koherence, analogicky jako v topologii.¹⁹⁵ Protože se však naše vnímání hmotného světa, prostoru a času odehrává na úrovni měřítka mezi 10^{-15} a 10^{26} metrů, je naše pochopení celku vesmíru pomocí modelování v mechanistickém paradigmatu prakticky nemožné.

Poznatelnost světa byla v tradicích předcházejících moderní vědu postulována dogmatem o univerzální jednotě, která se „[...] na základě mnohačetnosti fenoménů projevuje takovým způsobem, že jsou současně rozdílné a shodné, nejsou tedy ani identické, ani heterogenní, ale analogické, podle míry toho, nakolik se jejich bytostná příbuznost projevívá.“¹⁹⁶ Této příbuznosti věcí odpovídá metoda analogie, která se používá ve vědě např. při tvorbě hypotézy, při klasifikaci objektů na základě podobnosti. Vědecké metodě jde především „o prostředky, kterými by se známá analogie povýšila natolik, aby se mohla, nakolik jen to je možné, obejít bez metod čisté indukce.“¹⁹⁷ „Slabina a nebezpečí analogie spočívá v tom, že je zcela založena

¹⁸⁹ Z řeckého *rheo*, tj. „plynout“.

¹⁹⁰ Srov. Bohm 2005, s. 34–60.

¹⁹¹ Srov. Neubauer 1994, s. 71.

¹⁹² Srov. Alexander 2004, Kniha IV, Kapitola 4 *Ten Thousand Beings*.

¹⁹³ Neubauer 1999.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 190–191.

¹⁹⁵ Srov. Alexander 2020, s. 100.

¹⁹⁶ von Balthasar 2017, s. 25.

¹⁹⁷ Keynes 1921, s. 241, cit dle. von Balthasar 2017.

na zkušenosti a všechny povrchní, neúplné nebo chybné zkušenosti povedou k analogicky povrchním, neúplným a nesprávným závěrům, protože jsou jejich výsledkem."¹⁹⁸

Alexanderova metoda *sebe-zrcadlení* (*mirror of the self test*) se tedy neobejde bez předpokladu univerzální jednoty a její poznatelnosti skrze analogii – pozorování vlastní *celistvosti* pozorujícího a *celistvosti* pozorovaného. Stejně tak jsou ale i výsledky Alexanderovy metody závislé na praxi správného a jaksi poučeného pozorování, a do jisté míry na duchovní vyspělosti pozorovatele. Z toho pak vyplývá, že orientace obrazu světa směrem k *celistvosti* vznáší společenský požadavek na pěstování ctností a vlastního sebeuvědomování. Oproti důrazu na faktičnost „objektivně daného“ světa jde v pojetí *celistvosti* o částečné převzetí odpovědnosti za svět, jehož obraz také měníme upřednostněním některých aspektů před jinými.

Tvrdím zde, že Neubauerova *ontologie subjektivity* poskytuje jiný jazyk popisující podstatu *celistvosti*, jak ji předkládá Alexander. Sám Neubauer přednášel srovnání tří vědců – Ruperta Sheldraka, Davida Bohma a Gregory Batesona –, přičemž každý používá jiný jazyk a trochu jiný model, takže se v terminologii míjejí, ale každý svým způsobem dospívá k podobnému obrazu světa, tj. k jakési představě výchozí neoddělitelnosti zdánlivě oddělených jevů a věcí.¹⁹⁹

Dvojí chápání celistvosti

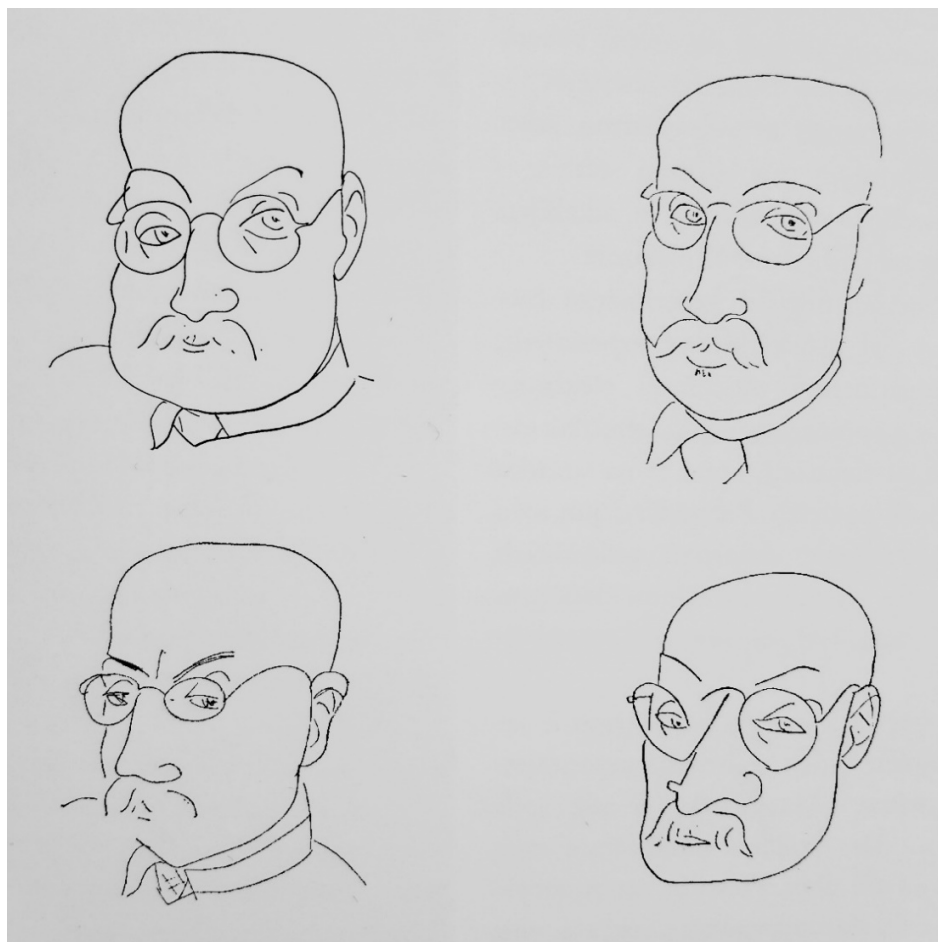
Celistvost jako ústřední pojem je problematický z více důvodů. Zaprvé jde o překlad anglického *wholeness*, který v českém prostředí zaznívá například v pracích Martina Horáčka, Davida Eyera a Moniky Mitášové jako *celkovost*, *koherence*, *plnost*, *integrita*, *celostnost* nebo ze slovenštiny převzaté *veškerenstvo*. Přestože etymologické pátrání po původu slov nemusí být vždy plodné, může odhalit některé ztráty v překladu nebo změny významu a objasnit náš současný stav. „Jednoduchost“ v našem kontextu rovněž nabízí jinou rovinu výkladu než jako pouhý opak složitosti: jedno-duchý, v jednom duchu, v jednotě ducha. Z psychologického hlediska by se pro anglické „wholeness“ dalo použít slovo *integrita*, které implikuje např. obecné hodnoty a řád vyjádřené v jedinečném charakteru osobnosti, u které předpokládáme zpracované a přijaté stinné stránky. Výhodou použití neutrální *celistvosti* je fakt, že pojem není tak zatížen zavádějícími konotacemi a je relativně otevřený vědeckému, filosofickému i uměleckému jazyku. Dalším důvodem pro užití v této práci je konzistentnost s českým vydáním knihy *The Nature of Order* přeložené a vydané v průběhu vzniku této práce, a s již existujícími publikacemi *Sjednocená teorie architektury*²⁰⁰ a *Za krásnější svět*²⁰¹. Za nejvýstižnější vysvětlení *celistvosti* stále považuji Alexanderův příklad kresby autoportrétu Henriho Matisse (viz Obrázek 35), kterou také s oblibou užívají i další badatelé. Così, co vyjadřuje jedinečnost charakteru a zároveň univerzálnost, která přežívá i drastické transformace.

¹⁹⁸ von Balthasar 2017, s. 31.

¹⁹⁹ Srov. Neubauer a Fiala 2011.

²⁰⁰ Salingeros 2017.

²⁰¹ Horáček 2013.



Obrázek 35: „Čtyři různé autoportréty Matisse: rysy jsou v každém případě jiné, pouze celistvost zůstává na každé kresbě táž.“²⁰² Vzpomeňme také na vizuální identitu automobilové značky v jazyku forem v Oddílu 1.2.

Mluvíme-li o tvaru a soudržnosti, pak *celistvost* může silně rezonovat s německým *gestalt*, který se někdy překládá jako *tvar*, jindy jako *forma* či *vzorec* a jeho význam spočívá ve vnímání celku jako celku, nikoli jako složeniny z částí. Alexander sám toto slovo používá pro přiblížení *celistvosti*, ale vždy jen lokálně, v určité situaci. *Celistvostí* má na mysli kvalitu, která je přítomná i v *gestalt*, ale která je zároveň všepřesahující – globální. Pokud Alexander tvrdí, že *celistvost* je zdroj koherence, pak můžeme říci, že *gestalt* je jejím projevem.

Architekti, a především historici architektury, si mohou spojovat celistvost s pojmem „*gesamtkunstwerk*“, který se při popisu či interpretaci díla používá právě pro postižení jakési integrální organické jednoty částí a celků, kde se stírají hranice mezi jednotlivými druhy umění a řemesel, tedy jakési stylové jednoty – *total work of art*²⁰³. Z pohledu Alexandera bychom tuto kvalitu opět mohli zahrnout do jeho pojetí, ale zároveň bychom se nemuseli neomezovat pouze na vrcholná umělecká díla.

²⁰² Alexander 2020, s. 101.

²⁰³ Chilvers 2004, k. Oxford Dictionary of Art. Dostupné z: URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198604761.001.0001/acref-9780198604761-e-1394;jsessionid=389283074E10A78892A8C41890E48160>

Úskalím pojmu *celistvost* stále zůstává jeho transcendentní význam, pojmovým aparátem neuchopitelný. Nemusíme hned zabíhat do duchovní sféry, abychom si uvědomili, že význam *celistvosti* přesahuje (transcenduje) logiku lineárního kauzálního myšlení. Možná by stačilo si položit otázku: „Co bylo dřív, vejce nebo slepice?“ Problém paradoxní povahy rekurzivního vztahu je problém lineárního levo-hemisférového myšlení. Ve vnímání *celistvosti* tento problém nenastává, ale také těžko můžeme mluvit o myšlení, spíš by se hodilo mluvit o meditaci, rozjímání, vhledu či intuici. Ve čtvrté kapitole si představíme koncepci implikátního řádu Davda Bohma a dva rozdílné úhly pohledu z hlediska rozdělení mozku na dvě hemisféry, které nám dvojitě vnímání ještě lépe ozřejmí.

Prozatím si ale vystačíme s jednodušším rozlišením. Fenomenolog architektury David Seamon a filosof Henri Bortoft pracují s dvěma výklady *celistvosti*: „Pokud se nám nedaří vnímat nedělitelnost toho, co je, jak jedna věc vychází z druhé a navzájem se podmiňují, máme potřebu uplatňovat naše vnější organizační a organizující rámce.“²⁰⁴

Organizování, uspořádávání do celků, klasifikace, taxonomie, to jsou naše docela samozřejmé způsoby učení a poznávání, kterým se učíme od nejtělejšího dětství. To se dá jistě považovat za určité vnímání *celistvosti*, které Seamon nazývá tzv. *analytickou vztahovostí* (*analytic relationality*). Ta se snaží složit dohromady něco, co již ze své podstaty jako jakýsi celek funguje.²⁰⁵ Namísto *celistvosti*, která je přítomna, jsou části spojovány do celků, na základě podobnosti či odlišnosti do arbitrárně zvolených kontextů – kategorií. Vztahy v tomto modelování skutečnosti však překonávají oddělenost jen zdánlivě, ve skutečnosti spíše oddělenost vytváří. Dále pak části v takovém celku fungují relativně autonomně a jsou nahraditelné. Popis takového celku je vyčerpán výčtem částí a jejich vztahů mezi sebou. Na tomto principu fungují např. přírodní vědy.

Na straně druhé zde máme tzv. *synergickou vztahovost* (*synergistic relationality*), která vyžaduje jemnější druh pozorování, citlivý k vzájemné vnitřní propojenosti. Části jsou vzájemně integrální mezi sebou i s celkem zároveň, vzájemně se konstituují. Jednotlivé části nevytváří jednoduché vztahy, ale spíše síť či pole vztahů a nejsou v takovém celku snadno nahraditelné. Synergická vztahovost tak respektuje jedinečnost.

V oddíle 1.2 *Architektonický jazyk* jsem zmínil myšlenkový proud architektů Eisenman-Schumacher, kteří ve svém teoretizování architektury vycházejí z Luhmannovy teorie systémů. Luhmannova koncepce, která převádí fenomény na uzavřené sebe-utvářející systémy komunikace, které mezi sebou interagují, je příkladem mechanistického přístupu, či v tomto případě *analytické vztahovosti*. To, co popisuje Christopher Alexander a co v této práci označujeme jako pojetí *celistvosti*, jednoznačně odpovídá *synergické vztahovosti*. Ilustrativním příkladem této ideové protikladnosti je legendární rozhovor mezi Eisenmanem a Alexanderem z roku 1982 publikovaný i v češtině v knize *Sjednocená teorie architektury*.²⁰⁶

Handicap při snaze o pochopení Alexanderova a v neposlední řadě i problém této práce je jazyková bariéra. Přestože můžeme nepostižitelnou komplexitu přírody a světa cítit a uvědomovat si ji, nakonec nám stejně nezbyvá než popisovat celky jako entity složené z částí. Alexanderův pojem *centrum* či *vzorec* a důraz kladený na charakter pole jsou všechno nápomocné jazykové obraty. Jazyk a způsob výkladu nás však neustále svádí k tomu vnímat celek jako složeninu a opomíjet *celistvost* jako vyjádření vnitřní neoddělitelnosti každé části od celku.

²⁰⁴ Bortoft 1996, s. 21.

²⁰⁵ Srov. Seamon 2019.

²⁰⁶ Salingeros 2017.

1.4 Organizovaná komplexita Nikose Salingarose

Nikos Salingaros, dříve jaderný fyzik a matematik, který na Alexanderovu práci navazuje, provádí svůj vlastní výzkum na poli teorie architektury. V zájmu efektivnější komunikace s vědeckou komunitou používá pro Alexanderův pojem *život* exaktnější terminologii, jako je *organizovaná komplexita*. V souvislosti s její přítomností v architektuře ji pak nazývá *strukturálním řádem*.²⁰⁷ Život jako *organizovaná komplexita* se stává pojmem, který je přístupný mechanistickému hledisku a může tak popisovat a modelovat exaktněji vztahy jak v živé, tak v neživé přírodě a stejně i v geometrii staveb.

Těžiště Salingarosovy celoživotní práce spočívá v systematickém sběru studií z různých vědeckých oblastí, především z neurověd, biologie a environmentální psychologie. Získanými důkazy a svými vlastními výzkumy argumentuje ve prospěch humánnější architektury v knihách *A Theory of architecture* (2006), *Design for a Living Planet: Settlement, science, and the human future* (2015) anebo *Unified Theory of Architecture: form, language, complexity* (2013, 2017). Martin Horáček, který editoval český překlad jeho knihy *Sjednocená teorie architektury* (2017), Salingarosův přístup označuje jako *vědeckou teorii architektury*.²⁰⁸

Strukturální řád

Salingaros rozpracoval koncepci *strukturálního řádu* založenou na jedné z Alexanderových *patnácti vlastností živých struktur*. Vlastnost *odstupňovaná měřítká (levels of scale)* zobecnil po vzoru fyzikálních zákonů do tří pravidel:

- i.) řádu malého měřítka, ustaveného párem kontrastních prvků ve vzájemném napětí,
- ii.) řádu velkého měřítka, kdy se prvky k sobě vztahují způsobem redukujícím entropii,
a
- iii.) hierarchii středních měřítek, které jsou od sebe v poměru přibližně kolem násobku $e \approx 2,7$.²⁰⁹

Tato pravidla odvozuje z hierarchie měřítek u přírodních forem a následně dokládá na příkladech klasické a vernakulární architektury různých období.

*Pravidlo velikostního pořadí*²¹⁰ je další ze zákonitostí, které Salingaros popisuje na architektonických a urbanistických formách v analogii k přírodnímu prostředí.²¹¹ Je známé v různých aplikacích pod různými označeními jako např. Zipfův zákon, Power Law, Rank-size distribution, aj. Obecně říká, že všechny komplexní stabilní systémy, které se vyvíjely postupně, jako jsou např. lidská sídla, přírodní ekosystémy nebo inženýrské distribuční sítě, dodržují pravděpodobnostní pravidlo, že je poměrně více menších prvků oproti těm větším. Populární je toto pravidlo ilustrovat na velikosti měst.²¹²

²⁰⁷ Horáček 2013, s. 50–58.

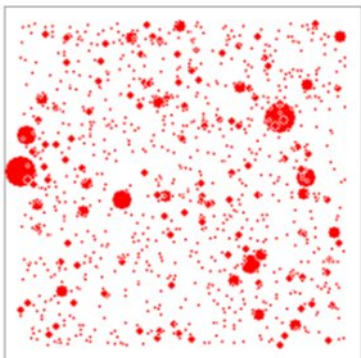
²⁰⁸ Srov. Horáček 2013.

²⁰⁹ Srov. Salingaros 1995.

²¹⁰ Angl. A universal rule for the distribution of sizes.

²¹¹ Srov. Salingaros a West 1999.

²¹² Srov. např. Jiang et al. 2015.



Obrázek 36: Diagram 1024 měst, jejichž velikost je přesně odvozena od Zipfova zákona.²¹³

Biofilie

Mnoho Salingarosových prací se odkazuje na hypotézu *biofilie*²¹⁴, kterou považuje za možné pojitko mezi Alexanderovým pojetím *celistvosti* a převažujícím paradigmatem vědeckého materialismu. Hypotéza *biofilie* operuje s předpokladem, že lidé sdílí vrozenou náklonnost k jiným formám života. Nejde jen o vyhodnocování bezpečí v rámci přírodního prostředí, nebo o lásku k domácím mazlíčkům nebo pokojovým rostlinám, ani o strach z pavouků. Jde o hluboké propojení, které se projevuje také na mnohem obecnější rovině, na které i stavby postavené z materiálů tzv. neživé přírody hrají velkou roli. V této obecné rovině můžeme hypotézu *biofilie* vykládat tak, že nevědomě upřednostňujeme formy vykazující vyšší míru rozmanitosti a koherence charakteristické pro přírodní prostředí před sterilními, umělými formami chaotickými nebo formami rigidně mechanickými. Pomocí hypotézy *biofilie* se dá polemizovat o architektonických formách dál za hranicemi funkce, stylu a vkusu, kde architektura může mít doslova léčivé účinky nebo být škodlivá pouhým uspořádáním prostoru a hmoty, o což se snaží např. Stephen Kellert ve své knize *Biophilic Design: The Theory, Science and Practice of Bringing Buildings to Life*²¹⁵ Tabulka (Tab. 4) ukazuje výčet aspektů zahrnující naši kognitivní vazbu na tzv. přírodní formy a vzorce dle principů *biofilního designu*.

Nature in the Space Patterns	Natural Analogues Patterns	Nature of the Space Patterns
1. Visual Connection with Nature	8. Biomorphic Forms & Patterns	11. Prospect
2. Non-visual Connection with Nature	9. Material Connection with Nature	12. Refuge
3. Non-Rhythmic Sensory Stimuli	10. Complexity & Order	13. Mystery
4. Thermal & Airflow Variability		14. Risk/Peril
5. Presence of Water		
6. Dynamic & Diffuse Light		
7. Connection with natural Systems		

Tab. 4: Čtrnáct aspektů *biofilního designu* ve třech kategoriích dle periodika *Terrapin Bright Green*.²¹⁶

²¹³ Jiang 2017.

²¹⁴ Kellert a Wilson 1993.

²¹⁵ Kellert et al. 2008.

²¹⁶ Browning et al. 2014, s. 23.

Evidence-based design

Design založený na důkazech (angl. *evidence-based design*), který byl zprvu spojován se zdravotnickými zařízeními, byl zpopularizován Rogerem Ulrichem.²¹⁷ Nyní i s novými nástroji pro výzkum neurologie tento přístup čím dál více potvrzuje subjektivně sdílené niterné reakce na přírodní i uměle budované prostředí.²¹⁸ Salingaros ve své knize *A Theory of Architecture* (2006) uvádí výsledky studií odhalující korelace mezi komplexitou prostředí a např. velikostí mozku,²¹⁹ snížení fyziologického stresu²²⁰ anebo lepšími výkony při testech a učení.²²¹ V posledních výzkumech, také dokládá, jak fasády tradičních domů mají schopnost uživatele zaujmout a v přeneseném smyslu neurologicky vyživit.²²² To vše bez ohledu na to, zdali se uživatelům komplexní prostředí líbí nebo ne. Ann Sussman ve své studii vyslovuje kontroverzní hypotézu o spojitosti vzniku modernistické estetiky s válečnými traumaty a s nimi spojenými změnami vnímání. Kupříkladu lidé s PTSD (Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe) a poruchami autistického spektra (Le Corbusier) nejsou schopni vnímat detaily.²²³

Architektonický život

V dřívějších studiích se Salingaros pokoušel kvantifikovat „krásu“ pomocí analýzy geometrických vlastností. Vycházel při tom opět z *vlastností živých struktur* a svou veličinu nazval *architektonický život*. Metodu poprvé publikoval ve studii *Life and Complexity in Architecture From a Thermodynamic Analogy*.²²⁴ Tato metoda je podrobněji popsána v kapitole 5.

Strukturální krása a fraktalita

Další představitel, který by se dal zařadit do proudu *vědecké teorie architektury*, je geoinformatik a urbanista Bin Jiang, který za pomoci GIS softwarů a digitálních modelů představuje svou vizi měření „strukturální krásy“. Vychází z matematického modelu *celistvosti* založeného na rekurzi, jak jej předkládá Christopher Alexander a snaží se jej aplikovat ve svém modelu.

Jak Salingarosova *organizovaná komplexita* či *strukturální řád*, tak Jiangova *strukturální krása* se omezují na relativně snadno kvantifikovatelná data, tj. vizuální vjemy z prostředí nebo spíše jejich geometrické abstrakce a projekce (fotografie, kresba, matematické modely). Zatímco Salingarosovo číselné vyjádření architektonického života v prostředí ještě závisí na úsudku kvalit vnímaných subjektivně – jako jsou barvy, kontrast, podobnost tvarů či propojenosti –, Jiang zachází ještě dál a z *patnácti vlastností živých struktur* derivuje dva základní geometrické principy – *Toblerův zákon* a *Zákon o změně měřítka* (Scaling Law). Ten první, známý též jako první zákon geografie říká: „Všechno souvisí se vším, ale blízké věci spolu souvisejí více než věci vzdálené.“ Ten druhý říká, že „existuje mnohem více malých věcí než velkých“.²²⁵

²¹⁷ Ulrich 1984. 2000

²¹⁸ Pallasmaa et al. 2013.

²¹⁹ Kihslinger a Nevitt 2006.

²²⁰ Wise a Taylor 2002.

²²¹ Carnegie Task Force 1994, cit. dle Salingaros et al. 2006.

²²² Salingaros a Sussman 2020.

²²³ Sussman a Chen 2017.

²²⁴ Salingaros 1997.

²²⁵ Např. Jiang a Huang 2021, s. 1–2.

Scaling Law je opět zákonitost známá pod různými názvy podle toho v jakém kontextu byla objevena. U Salingerose již bylo zmíněno pravidlo velikostního pořadí. Nejznámější je však pravděpodobně Zipfův zákon (podle jazykovědce Georga Kingsleyho Zipfa) který objevil, že četnost výskytu slova v textu jakéhokoliv přirozeného jazyka je závislá na jeho umístění v pořadí četností. To znamená, že nejčastější slovo v textu se objevuje dvakrát více než druhé nejčastější slovo, třikrát více než třetí nejčastější slovo atp. Lingvista Sander Lestrade z Radboud University in Nijmegen tvrdí, že jde bez nadsázky o jedno z největších tajemství počítačové lingvistiky.²²⁶ Pro tuto práci je tato zákonitost významná také proto, že Zipfův zákon platí pro přirozený jazyk, tedy jazyk vzniklý přirozeným vývojem, postupně, podobně jako jakákoliv *živá struktura* v Alexanderově smyslu. Toto pravidlo je sice skrze Zipfa zpopularizované především na poli lingvistiky, jde ale o obecnější problém pravděpodobnosti a týká se tedy jakékoli množiny „náhodných“ dat o jakékoli *živé struktuře*.

V geografii je možné tuto pravidelnost znát jako Korčákův zákon, podle českého geografa Jaromíra Korčáka, který ho vysledoval na rozložení geografických jevů, jako jsou jezera, města, ostrovy apod. V sociální geografii můžeme nalézt „pravidlo velikostního pořadí měst“. Obdobou tohoto asymetrického rozložení je i známé Paretovo pravidlo, které se spolu se Zipfovým zákonem řadí mezi mocninné funkce (power laws). Velmi populární vyjádření této univerzální zákonitosti je také *fraktální dimenze* popsána Benoîtem Mandelbrotem na měření obvodu pobřeží.²²⁷

Fraktál, jak jej poprvé popsal matematik Benoît Mandelbrot v roce 1975, je geometrický útvar, v němž se na různých úrovních měřítek opakuje stejný nebo podobný vzorec, a proto jej označujeme jako útvar sobě-podobný. V případě 2D teoretického fraktálu má tento objekt nekonečně malý obsah a nekonečně velký obvod a je zadán poměrně jednoduchým vzorcem. Fraktál přísně dodržuje zmíněné univerzální pravidlo velikostního pořadí. *Fraktalita* je také pojem, který se v architektuře vyskytuje stále častěji i ve spojitosti s *biofilním designem* a je přirozeně i společným jmenovatelem Jiangova i Salingerosova úsilí o kvantifikaci *celistvosti, života a krásy*.

Bin Jiang tvrdí, že *Scaling Law* odpovídá jedné z *vlastností živých struktur* zvané *odstupňovaná měřítko (levels of scale)* a Toblerův zákon reflektuje všech ostatních čtrnáct, snad s výjimkou vlastnosti *neizolovanost (not separateness)*.²²⁸ Ve své studii měření *celistvosti* na půdoryse kláštera v Alhambře Jiang používá algoritmus *PageRank*, používaný internetovými vyhledávači (např. Google) pro seřazení vyhledaných stránek dle „důležitosti“ – v případě *center* uvnitř Alhambry šlo o míru provázanosti jednotlivých *center* s okolními.

[...] krásná centra jsou taková, na která je navázáno mnoho jiných krásných center. Tato definice krásných center je rekurzivní a míry krásy je dosaženo iterativním výpočtem, dokud není dosaženo konvergence.²²⁹

Pro určení hierarchie měřítek používá rekurzivní algoritmus *head/tail breaks*, ve kterém je počet rekurzí vyjádřen tzv. *ht-indexem*, který je ve výsledku také součinitelem *strukturální krásy*. *Strukturální krásu* Jiang formálně definuje dle vzorce $L = S \times H$, kde L je *život*, S je suma částí (*center*) a H je počet úrovní měřítek (*ht-index*). Na základě výše uvedených algoritmů

²²⁶ Lestrade 2017.

²²⁷ Mandelbrot 1967.

²²⁸ Srov. např. Jiang 2020.

²²⁹ Jiang 2015, s. orig.: „[...] beautiful centers are defined as those to which many beautiful centers point. This definition of beautiful centers is recursive, and computation of the degree of beauty is achieved through an iterative process until convergence is reached.”

a výpočtů Bin Jiang např. tvrdí, že obraz Blue Poles od Jacksona Pollocka je „strukturálně krásnější“ než portrét Mony Lisy od Leonarda da Vinciho.²³⁰

Kritické srovnání pojetí *celistvosti* Christophera Alexandra a organizované komplexity Nikose Salingarose a Bin Jianga je popsáno zvláště ve studii v Kapitole 5.

1.5 Shrnutí tezí

Architektura jako uměle budované životní prostředí vychází vždy z tzv. přírodního prostředí, jež se stává jejím kontextem a z něhož architektura čerpá smysl.

Nejobecnější východisko, ze kterého k architektuře přistupuji v průběhu celé práce, je vnímání **architektury jako člověkem dotvořené součásti životního prostředí**. Životní prostředí pak chápu ve smyslu prostorově-hmotného prostředí, které zahrnuje jak přírodu – organickou i anorganickou, tak i umělé (architektonické) prostředí urbanizované krajiny, venkov a kultivovanou krajinu, a především prostředí, které je nám zprostředkováno jako vnímavým a citlivým bytostem, s omezeními (tělesnými) i přesahy (duchovními), které s tím souvisí. Překonání zdánlivé oddělenosti od přírody, které se nese jako leitmotiv moderní epochou tak vede skrze tělo a jeho uznání jako plnohodnotné součásti přírodního prostředí, které neustále reaguje na kontext a zprostředkovává nám informace o této propojenosti (neoddělitelnosti). Ve zbytku předložené práce se tedy věnuji Alexanderovu východisku *celistvosti*, které nabízí možnost diskutovat smysluplnost (nejen) architektonických forem v rámci dané hierarchie kontextů.

Architektonický jazyk zprostředkovává smysl, protože je přístupný našim smyslům skrze formy a jeho vnitřní struktura je analogická ke struktuře světa a našeho vnímání – je univerzální.

Architektonický jazyk zprostředkovává významy (lze interpretovat) v rovině znaků (vzorců, symbolů) nebo v rovině obrazů (genius loci, charakter). Přestože jde o jazyk geometrický (zahrnující prostor, hmotu a tvar), lze při objasnění architektonického obrazu použít analogii k psanému či mluvenému slovu.

Mnoho směrů a tendencí, které byly zmíněny v Oddílu 1.2, intuitivně chápou architekturu jako významuplnou strukturu a přirozeně se obrací k paralelám s mluveným či psaným jazykem. Citové pouto k místu, identifikace nebo pocit, že jsem na tomto světě doma, jsou sice subjektivní významy, ale zároveň jsou všem lidem společné (univerzální) a naplňují jistou potřebu smyslu – potřebu bydlet.

Architektonický jazyk jako způsob vztahování se ke skutečnosti není jen kód nebo šifra k přenosu informace, ale také doslova *in-formace*, tedy sebe-utváření.

Krása, jako tajemství samo o sobě, se zdá být dnes ještě více zahalena vědeckým názorem na objektivní skutečnost, kýčovitým vnímáním krásy, či nihilistickým odmítnutím jakýchkoli hodnot jako vyprázdněných konstruktů. Vedle těžkostí, které jsou ve veřejné debatě s pojmem krásy spojeny, se objevuje *celistvost* jako neutrální pojem, který na jedné straně odhaluje cosi významného o povaze skutečnosti ve fyzice a biologii (více v Kapitole 4), a na straně druhé

²³⁰ Jiang a de Rijke 2021.

odhaluje cosi o povaze uměleckého obrazu a metaforické podstatě našeho jazyka nebo naší duchovní potřebě smyslu (více v Kapitole 3). Jednota myšlení a cítění se odráží výrazně v myšlenkovém proudu fenomenologického přístupu v architektuře, který bude formou řešerše srovnán v kapitolách 2 a 3. Zásadní rozkol mezi ryze intelektuální prací a hlubokým propojením s hmotnou skutečností skrze tělo pak částečně objasňují skrze práci Iana McGilchrista, ve čtvrté kapitole.

V neposlední řadě nás studium architektonického jazyka přivádí k reflexi toho, jaký jazyk při popisu architektury užíváme a jak o ní uvažujeme. Budeme-li při návrhu nebo hodnocení o architektuře mluvit v kategoriích „hmoty“, „prostoru“ nebo „funkce“, bude náš hodnotový systém a s ním i naše interpretace zkušenosti jiná, než když se budeme snažit dotvářet „místo“, nebo vytvářet „domov“. Jsem si vědom, že tento neméně důležitý aspekt také bude rozhodující v tom, jak bude tato práce čtena a pochopena.

Celistvostí označujeme rekurzivní vztah (pohyb) jednoty (celku) k mnohosti (části).

Tento vztah je v rámci fenomenologického přístupu Norberga-Schulze označen také jako *imago mundi* – obraz makrokosmu v mikrokosmu.

Existuje duchovní potřeba smyslu, kterou fenomenologové popisují jako potřebu bydlet (orientace a identifikace). Z této potřeby vyplývá také potřeba zakládat teorii architektury pro poznání přírodního prostředí a znovunalezení místa v něm (potřeba kosmologie).

2. POJETÍ CELISTVOSTI V ARCHITEKTUŘE

2.1 Přímluva za živou architekturu

V této kapitole uvedu podstatné myšlenky z článku *Přímluva za živou architekturu: Přístup Christophera Alexandra*, publikovaného v časopisu *Kontexty 04/2020*.²³¹ Hlavním sdělením článku, a tedy i příspěvkem do debaty, bylo poukázat na souběžnost myšlení v rámci fenomenologického přístupu v architektuře a teorie *živých struktur* Christophera Alexandra. Východiska obou proudů mají dalekosáhlé implikace v porozumění tomu, jak zacházíme s přírodním prostředím a jak naše činy pramení ze způsobu, jakým se vztahujeme sami k sobě, k našemu lidství. Protože jsem Alexanderovu koncepci představil v předchozí kapitole, vybírám z článku pouze některé pasáže, především fenomenologická tázání po kvalitě, kterou nově budované prostředí postrádá. V celku dizertační práce funguje tato rešerše jako popis problému i obhajoba aktuálnosti studované problematiky.

Přístup Christophera Alexandra je veskrze fenomenologický, i když se sám autor ve svém díle vyhýbá odkazům na tento směr filosofie nebo proud architektonické teorie. David Seamon, americký profesor na kansaské univerzitě a šéfredaktor periodika *Environmental and Architectural Phenomenology*,²³² který se jako jeden z mála fenomenologů k teoriím Christophera Alexandra aktivně vztahuje, píše o roztržitosti fenomenologie, ke které by se dala zařadit většina protichůdných moderních myšlenkových proudů.²³³ Jinými slovy si zde každý najde to své.²³⁴ Dle Seamona může být fenomenologie v nejobecnějším smyslu popsána jako pečlivý popis a interpretace fenoménů v žité zkušenosti, obvykle pod prahem běžného vnímání.²³⁵ Evropská linie fenomenologického přístupu v architektuře vycházející především z heideggerovské hermeneutiky nachází oporu v předních teoreticích architektury, jako jsou především Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa i známí čeští architekti a autoři Tomáš Valena či Dalibor Veselý. Odezvou v českém prostředí je i neopomenutelná práce na překladech stěžejních děl a zájem o interpretaci architektury historika umění Petra Kratochvíla. Fenomenologie, která chápe člověka v jeho bytí-ve-světě jakoby znovusjednocuje subjekt a objekt, jehož umělé rozdělení jsme přijali s novověkým *religio* jako dogma. Dle Norberga-Schulze by se obnova jednoty myšlení a cítění a nalezení člověka ve světě měla jako ekologická uvědomělost stát osou vzdělání.²³⁶

²³¹ Kinnert 2020, s. 50–59.

²³² 1990–dodnes.

²³³ Srov. Seamon in Rofè a Pontikis 2016, s. 50–66.

²³⁴ např. z Heideggera vychází jak Jacques Derrida se svou koncepcí dekonstrukce, tak i Christian Norberg-Schulz se svou koncepcí shromažďování významů, které nám umožňují bydlet.

²³⁵ Seamon 2018.

²³⁶ Srov. Norberg-Schulz 2010.

Projekt modernity²³⁷

V knize *Principy moderní architektury* Christian Norberg-Schulz popisuje nelehkou cestu architektury a výtvarného umění, které se rozešly s tradicí na konci 19. století. Domnělé znehodnocení symbolů, jako důsledek historicismu a eklekticismu, vedlo k odcizení a ztrátě přináležitosti.²³⁸ Odvržení tradičních forem a slohů tak nebyl jen formalistický problém, ale hluboká proměna, na jejímž konci měl moderní člověk ideálně nalézt novou existenciální oporu a nový způsob, jak bydlet v otevřeném světě. Moderní hnutí pro své vymezení hledalo novou monumentalitu, novou obraznost, novou tradici. Principy, pomocí kterých se tohoto úkolu ujali avantgardní architekti počátku 20. století se uvádí jako: otevřená forma, volný půdorys a nefigurativní umění.²³⁹

Aaron Betsky přisuzuje projekt modernismu nově vzniklé střední třídě, tedy té části společnosti, která již není zakořeněna v konkrétním místě, a přestává tedy být závislá na půdě a podnebí. Tato třída není elitou předurčenou k tomu, aby spravovala krajinu a lid z vůle Boží. Není ani lidem, který se na hroudě domoviny narodí a je v ní i pochován. Nová *bourgeoisie* se nachází někde mezi těmito dvěma světy. Od průmyslové revoluce si pro sebe vytváří svůj umělý svět s ekonomickými, sociálními a mentálními strukturami. Betsky konstatuje, že moderní architektura je součástí tohoto projektu a jejím posláním je svým umělým městským prostředím vytvořit scénografii pro člověka nezávislého, tedy moderního.²⁴⁰ Idea vytvořit v otevřeném světě svůj domov se tak konkretizovala v myšlence *mezinárodního stylu*.

Za vrchol tohoto optimismu však sám Betsky považuje období před první světovou válkou. Od té doby přibývá pochybností a pocitu rozčarování. Jízvy po katastrofách 20. století a globalizace jsou výzvami, které neustál internacionální styl a neuspěly ani pokusy různých forem regionalismu. Norberg-Schulz modernímu hnutí přisuzuje úspěch za vytvoření nové umělecké vize, která vystihla základní kvality nového světa. Ztráta vize však vyústila v degeneraci moderní architektury buď směrem k racionalistickému formalismu nebo v pouhou hru s efekty. Z projektu modernity tak už nezbylo o moc víc než skomírající víra v pokrok a s ním i naděje na lepší zítřek.

„Tekutá modernita“, jak označuje pozdní fázi modernismu, a tedy dnešní dobu, Zygmunt Bauman, se vyznačuje neukotveností, zpochybněním a relativizací veškerých hodnot.²⁴¹ Stará pravidla již neplatí a nová ještě nebyla nastolena. V příslovečném tavicím kotli hodnot se ale rozplývají nejen tisícileté tradice, ale i modernistické koncepce počátku 20. století, nebo dokonce role architekta ve společnosti. Architektonická odborná veřejnost tím spíše vidí přidanou hodnotu architektonické činnosti tam, kde je vznesena další společenská otázka, další zpochybnění či nekonvenční řešení.²⁴²

Tvorba prostředí zahrnující architekturu a územní plánování se dnes nachází ve stavu obrovského napětí mezi stále přísnější byrokratizací schvalovacích řízení,

²³⁷ Následující text v odsazeném bloku je citací části článku *Přímluva za živou architekturu* (Kinnert 2020).

²³⁸ Obrat „znehodnocení symbolů“ použil Sigfried Giedion ve svém článku *Naoleon and the Devaultation of Symbols* (1947) pro onen druh eklekticismu, v němž „byly jednotlivé části [slohů] vyňaty ze svého kontextu a dějiny se změnilly v ‚obchodní dům‘, v němž si lze jednotlivé formy ‚podle potřeby‘ opatřit.“ cit. dle Norberg-Schulz 2015, s. 11–12.

²³⁹ Srov. Norberg-Schulz 2015.

²⁴⁰ Srov. Betsky 2016, viz také URL: https://www.youtube.com/watch?v=Fx4h_jz-kw0

²⁴¹ Bauman 2002.

²⁴² Cenu Architekt roku 2017, tedy ocenění za mimořádný přínos architektuře v posledních pěti letech, získala umělkyně Kateřina Šedá. Viz URL: <https://www.stavbaweb.cz/cenu-architekt-roku-dostala-kateina-seda-17338/clanek.html>

neúprosným trhem a tvůrčími ambicemi architektů hraničícími s konceptuálním uměním. Slovy Dalibora Veselého se architektura stala „introvertní oblastí, kdy stavby jsou navrhovány buď podle kritérií osobního úsudku a vkusu, nebo jako anonymní stavby naplňující jen ty nejzákladnější požadavky a technické parametry.“²⁴³

Architektura neukotvená v místě, bez vize, či ucelené teorie a fungující kritiky je tak ponechána napospas volnému trhu orientovanému na konzum. Ten akorát prahne po zisku, honbě za senzacími a módních trendech podléhajících pomíjivosti. Architekti, vedeni k tomu, aby byli soudobí, či pravdivě odráželi ducha doby a vnesli do prostředí novou vrstvu, se mnohdy stávají oběťmi trendů, které dělají z architektury spotřební zboží. Duch doby se zdá být přitažlivější a naléhavější. Naproti tomu duch místa se krčí v oázách památkově chráněných zón a hyne pod náporu turismu jako vyprázdňený pojem, klišé.

[...]

Jednoduchý mezi bezduchými králem

V atmosféře tekuté přítomnosti, nejisté budoucnosti a značných ekonomických tlaků vzniká většinou nově budované prostředí ve jménu společného jmenovatele, a tím je minimalistická estetika.²⁴⁴ Ta pravděpodobně v očích architektů a designérů plní požadavek na kultivaci prostředí ohroženého vizuálním smogem, kontrastuje s tradičními formami a odpovídá pokročilé industrializaci a postupně snižované ručně-řemeslné dovednosti. Ve světě přehlceném vjemy a informacemi se může jevit strohost a „čistý design“ jako přirozená reakce.²⁴⁵ Tyto formy často vyvolávají falešný dojem jednoduchosti, ačkoli je toto zdání mnohdy vykoupeno složitým technickým řešením nebo nesrozumitelností pro náš nervový systém, kterému může způsobovat zmatení až úzkost.²⁴⁶ Soudobá medializovaná architektura je v dobré víře oceňovaná právě pro svůj konceptuální přístup k prostoru a přijímá struktury s minimalizovanou artikulací za adekvátní vyjádření abstraktních prostorových koncepcí. Ve skutečnosti mnohdy působí spíše jako trojdimenzionální ilustrace intelektuálního konceptu než jako místo k životu.

Otázka ztráty přináležitosti, kterou na konci 19. století aktivně řešilo moderní hnutí, dnes vyvstává znovu a ještě naléhavěji. Kanadský psycholog maďarského původu Gabor Maté používá pro popis příčin některých civilizačních problémů dnešní společnosti čtyři formy *odcizení* (alienation), jak je definoval Marx. Jedná se o odcizení od přírody, od ostatních lidí, od smyslu své vlastní práce a od odcizení od sebe sama. Poukazuje na to, že civilizační nemoci, deprese, závislosti, pocit ztráty smyslu apod. jsou v podstatě adaptace na toto kulturní prostředí a ztotožnění se s vlastním odcizením.²⁴⁷

²⁴³ Veselý 2008, s. 163.

²⁴⁴ „Minimalistická“ ve smyslu záměrné redukce strukturálního vyjádření a snahy co nejvíce se přiblížit geometricky abstraktnímu – bod, linie, plocha.

²⁴⁵ Srov. Horáček 2013, s. 71–72.

²⁴⁶ Nikos Salingaros používá pojem „information overload“, který vystihuje reakci našeho centrálního nervového systému na struktury, které jsou cizí (alienating). Naše mysl nepřetržitě a podvědomě detekuje vzorce v okolním prostředí.

Chaotické formy, které vykazují nízkou míru komplexity a soudržnosti, jsou pro náš poznávací aparát těžko zpracovatelné, a tudíž vyhodnocené jako hrozba, jež na nás působí zvýšenou mírou stresu. Salingaros et al. 2006, s. 141.

²⁴⁷ Záznam z příspěvku na konferenci Bioneers 2019 je dostupný z URL:

https://www.youtube.com/watch?v=W_ALpvLadQI&t=4s&ab_channel=EmpowertheMind

Ne-místa

Místa bez života, ze kterých máme pocit nejistoty, prázdnoty a odcizení mají již svou vlastní terminologii i své příznivce. Intuitivně bychom tato místa mohli, jako antropolog Marc Augé, nazvat *ne-místa* (*non-places*).²⁴⁸ *Ne-místo* je zjednodušující, avšak výstižný název pro výsek z prostoru, který se, fenomenologicky řečeno, se svým charakterem znemožňuje orientovat a identifikovat. Augé používá pojem především pro popis prostor bez identity a bez možné spojitosti s kulturou či historií. Badatel Edward Relph jako první přišel s fenomenologickými východisky v oboru geografie a ovlivnil řadu badatelů svou knihou *Place and Placelessness*²⁴⁹, ve které tvrdí, že za ztrátu míst, resp. autenticity a charakteru do jisté míry mohou síly masové kultury. Jednou z nich je kýčovitost, ve smyslu nekritického přejímání estetiky masové produkce (módy). Kýčovitým přístupem myslí takový, kterým se člověk od míst distancuje takovým způsobem, kdy z nich dělá komodity určené ke konzumu. V takovém nazírání světa se podstatné může snadno stát bezvýznamným a nepodstatné se povrchně tváří jako důležité. Tyto žité tendence a procesy jsou do značné míry nevědomé. Druhou silou, tentokrát vědomě neautentického přístupu, jsou dle Relpha techniky plánování, které zacházejí s prostorem a hmotou mechanisticky jako s inertní látkou, jejíž uspořádání má jediný cíl – efektivnost (efficiency). Pro tento způsob plánování shora je potřeba významuplného místa něčím neuchopitelným a nezměřitelným a neexistuje pro to tudíž v procesu navrhování a schvalování kritérium, které by mělo být naplněno.²⁵⁰ Podobně argumentuje i Dalibor Veselý, český architekt a historik umění a profesor univerzity v Cambridge ve své knize *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: Problém tvořivosti ve stínu produkce*.²⁵¹

Český architekt Tomáš Valena se varuje mluvit o „ne-místech“, protože jde o zavádějící a vágní termín a s dalšími fenomenology, jako byl Norberg-Schulz, se shoduje na tom „(...) že všechna místa mají charakter a že charakter je základním způsobem, jakým je nám svět dán.“²⁵² Místo bez výrazu, bez tvaru či bez tváře, ke kterému cítíme zvláštní odtažitost nebo necítíme nic, pak Valena raději nazývá místem banálním.²⁵³ Ne všechna taková *ne-místa* jsou banální či slabá ve výrazu. Některá jsou podivuhodně silná a fascinují nás intenzitou své neživotnosti (*neživosti*). Fenomén, o kterém je řeč, dostal mimo jiných název *liminální prostor* (angl. liminal space). V antropologii je liminalita kvalitou nejednoznačnosti nebo dezorientace, ve fázi rituálu přechodu, kdy účastník již ukončil svou před-rituální fázi, opustil svou dosavadní identitu, ale fáze průchodu ještě nenastala. Jde tedy o označení jakéhosi mezičasu nebo hraničního či prahového prostoru (in-between). Jinak jej lze také přiblížit pojmem bezčasí, kdy je rozváznut vztah ke starému řádu a nový řád ještě není nastolen. Odtud se pak pojem přeneseně používá v politice nebo v socio-kulturních kontextech. Antropolog a sociální vědec na univerzitě v Roskilde Bjørn Thomassen rozlišuje liminalitu od délky trvání – moment, období, epocha – a od úrovně individuální, skupinové či celospolečenské. Přechodové fáze života s charakteristickým mezičasem známe např. jako období adolescence u jedince, období válek či revolucí u společností, a mimořádně zajímavá, avšak nikoli překvapivá, je diagnóza maďarského sociologa Arpada Szokolczaie, který označuje celou moderní epochu jako permanentně liminální.²⁵⁴

²⁴⁸ Srov. Augé 1995.

²⁴⁹ 1976.

²⁵⁰ Srov. Relph 1976, s. 82–89.

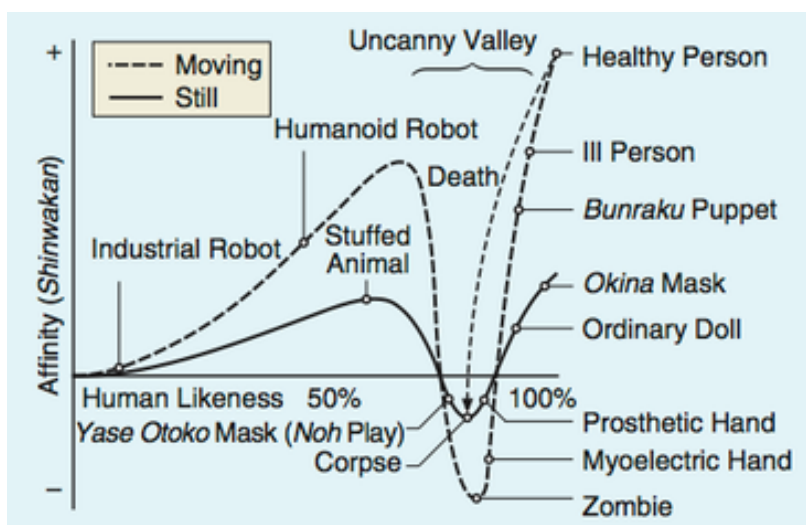
²⁵¹ Srov. Veselý 2008.

²⁵² Norberg-Schulz 2010, s. 14.

²⁵³ Valena 2018, s. 76–77.

²⁵⁴ Szokolczi 1999, kap. Modernity as Permanent Liminality.

Těžko vystihnuteľné pocity nebo směsice pocitů, které nám liminální prostory evokují, architekt a popularizátor architektury Steward Hicks připodobňuje k „uncanny valley“ architektury.²⁵⁵ Termín *uncanny valley*, překládaný jako „třsnivé údolí“ je hypotéza, která vznikla při pokusu objasnit mechanismus, díky kterému cítíme znepokojení až odpor vůči robotům humanoidům, kteří se až příliš přesvědčivě snaží člověka napodobit.²⁵⁶ Název je odvozený od grafu (viz Obrázek 37), který znázorňuje vztah mezi mírou náklonnosti a mírou antropomorfismu. Na něm vidíme, že čím více se stroj připodobňuje člověku, tím více si získává lidské sympatie. Když ale míra podobnosti překročí určitou mez, nastává vlna strachu a odporu, a to především u pohybujících se robotů. Dle výzkumu neurovědkyně Ayşe Pinar Saygin však zrcadlové neurony, které jsou za tento druh rozpoznávání zodpovědné, nezajímá ani samotný vzhled nebo pohyb bytosti, ale soulad mezi těmito dvěma charakteristikami. Tíseň, kterou cítíme, je spíše výsledkem rozporu a nekoherence známých vzorců.²⁵⁷ *Uncanny valley* je již desítky let populární hypotéza, které však chybí vědecká průkaznost, především kvůli obtížně definovatelným proměnným, jako je i samotná míra podobnosti člověku.²⁵⁸ Hypotéza Shensheng Wang a kolektivu autorů se pokouší vysvětlit tento fenomén pomocí strachu ze ztráty lidství. Podle autorů jde o podobný děs a znechucení, jaké můžeme zažívat, když vidíme oběti holokaustu, otroctví nebo jiných masakrů a s nimi spojenou dehumanizaci – redukcí člověka na pouhé zvíře, nižší formu života, nebo pouhou věc. Dle hypotézy Wang, příliš realistickou maketu člověka už náš mozek nerozpoznává jako lidskou napodobeninu, ale jako znetvořeného člověka. V populární kultuře je vůbec velkou inspirací strach ze ztráty lidství, především ve sci-fi žánru zahrnujícím roboty či umělou inteligenci. (viz filmy jako *Matrix*, *Ghost in the Shell*, příběh o Golemovi, *R.U.R.* apod.) Nejistota, zdali to, co zažíváme je skutečnost, simulace nebo sen pak sahá až do starověku.



Obrázek 37: Graf zobrazuje, jak s rostoucí mírou antropomorfismu roste i pocitová náklonnost k předmětům. Těsně před dosažením nápodoby nerozeznatelné od člověka, se nachází oblast hlubokého emocionálního propadu, ve které zažíváme odpor či úzkost. Obrazný propad i na zobrazeném grafu se nazývá „uncanny valley“.

²⁵⁵ Viz URL: https://www.youtube.com/watch?v=pL3bqQRLvsQ&ab_channel=StewartHicks

²⁵⁶ Mori 1970, s. 33–35.

²⁵⁷ Srov. Saygin et al. 2011.

²⁵⁸ Wang et al. 2015

Robotika je jen jednou z oblastí, kde se s tímto fenoménem můžeme setkat. Digitální animace, hyper-realistické panenky nebo protězy končetin mohou děsit pro svůj explicitně životupodobný vzhled. Takový druh kognitivní disonance se neomezuje pouze na lidi nebo živé tvory, ale na digitální reprezentace jako takové. Fenomén příliš realistických, avšak nepřesvědčivých trojrozměrných vizualizací architektury se stal předmětem zájmu v populárních médiích a na sociálních sítích, stejně jako fotografování liminálních prostor, které vykazují tento zvláštní pocit ne-reálna jakoby ani nebyla z tohoto světa.²⁵⁹

Stewart Hicks rovněž dává do spojitosti liminální prostory s Koolhaasovým pojmem *brakový prostor*²⁶⁰ (junk space). Teoretik a hlavní architekt kanceláře OMA, Rem Koolhaas ve svém expresivním manifestu vyjadřuje znechucení nad současným stavem architektury a urbanismu zatíženým konzumem, hromaděním, komplikovaností, banálností, nehostinností, nevkušem apod. „Junk space“ se dá přeložit jako „odpadní prostor“, ale pojem také evokuje „junk food“, což známe jako tzv. nezdravé jídlo, průmyslově zpracované, vysoko kalorické, avšak nevyživné produkty, které se nejčastěji objevují v reklamách. „Junkie“ je také hovorový výraz pro „fetáka“, což má také konotaci k onomu nezdravému návykovému jídlu a konzumerismu obecně, ale „junk“ samo o sobě je především harampádí, šrot, zmetek, a „junk yard“ je skládka odpadu. V Koolhaasově líčení tak dostáváme emotivní obraz o těchto místech (či spíše *ne-místech*), která mohou být přeplněná a zároveň vyprázdněná, mohou to být *brownfieldy* a proluky, ale také určité typy staveb, ve kterých se člověk cítí osamoceně i v davu jako např. supermarkety, letiště, ale i prostory kolem budov, tzv. zbytkové prostory, parkoviště, silnice, čerpací stanice, apod. *Brakovým prostorem* mohou být také různé konstrukční dutiny v samotných budovách jako např. instalační šachty, prostor nad podhledy a za předstěnami, potrubí vzduchotechniky apod.

Výše zmíněná Augého kniha *Non-space* nese podtitul *Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, kde je supermoderní stav připodobňován k temné straně postmoderní zkušenosti. *Supermodernita* jakoby intenzifikuje to, co s sebou modernita přinesla, včetně kultu pokroku. Na rozdíl od modernity, která staré a historické přesahuje a svým způsobem se k němu stále vztahuje, *supermodernita* se od všeho historického a lokálního distancuje způsobem, kdy z nich dělá svého druhu spektakl. V analogii k textu by se dalo říci, jako by soudobá architektura dávala svým výrazem a svou přítomností vše předmoderní do uvozovek.²⁶¹

Augé dále líčí, že svět *supermodernity* je svět, ve kterém se lidé rodí a umírají v nemocnicích, kde obchod probíhá za pomoci kreditních karet a automatů beze slov, kde je hustá dopravní síť, kde se množí dočasné příbytky luxusních nebo nelidských podmínek (hotelové resorty, uprchlické tábory), svět odpočívadel a čerpacích stanic, letišť, svět efemérní, odevzdaný samotě individuality. Tento svět produkuje *ne-místa* prostá identity a historie. Ve světě *supermodernity* jsou lidé doma všude a zároveň nikde.²⁶² *Ne-místa* jako projev *supermodernity* jsou výsledkem nadbytku událostí, času a prostoru a přílišného důrazu na individualitu. *Ne-místa* fungují jako veřejný prostor, kde se sice mohou shromažďovat skupiny lidí, ale každý jej může zažívat odděleně od ostatních. Oproti místům ve fenomenologickém smyslu významuplným a vztahovým, jsou *ne-místa* prostorem ne-sdílení, místa významuprostá.

²⁵⁹ Např. Karl Emil Koch, viz URL: <https://museemagazine.com/features/2020/11/1/the-cult-following-of-liminal-space>

²⁶⁰ Koolhaas a Tichá 2014.

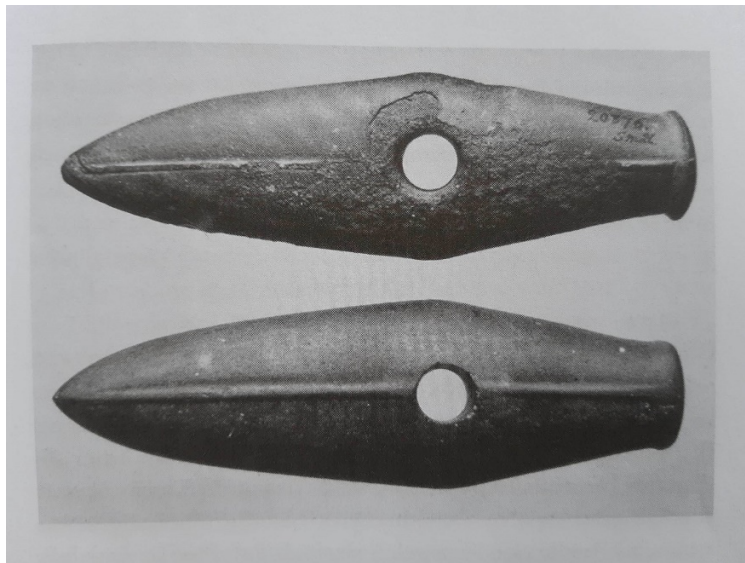
²⁶¹ Srov. Augé 1995.

²⁶² Tamtéž, s. 78–79.

Této antropologické hypotézy se posléze ujal nizozemský historik architektury Hans Ibelings, při popisu soudobých tendencí v architektonické tvorbě.²⁶³ V architektonickém slovníku dvacátého století je označena pojmem *supermodernismus* taková architektura, která *ne-místa* záměrně vytváří. Autorka tohoto encyklopedického hesla Linda Steer píše, že architekti cítí určité znaky modernismu – jmenovitě estetiku neutrality, geometrické abstrakce a minimalismu –, ale zároveň hledají expresivní výraz pro zdůraznění autonomie a oddělení od svého okolí reflektující soudobost a technickou inovativnost, a naposled znaky jako čistý štít či záměrné oddělení od minulosti.²⁶⁴ Jako představitelé tohoto proudu jsou uváděni např. Dominique Perrault, Foster and Partners, Renzo Piano, Richard Rogers nebo kancelář OMA zmíněného Rema Koolhaase. Na rozdíl od postmodernistických a dekonstruktivistických snah o intelektuální přístup k navrhování, jde v architektuře *supermodernismu* o zážitek z prostoru a formy samotné.

Nelze si nevšimnout tendence připodobňovat předměty, nábytek i domy objektům eukleidovského prostoru tak, jak je vizualizovaný na obrazovkách našich počítačů – nástrojích dnešních architektů. (Viz Obrázek 42)

Jan Michl ve své stati *Ze široka o designu a obchodu* uvádí příklad nápodoby z doby zhruba před 5000 lety. Šlo o nápodobu kovových švů, které „zůstávaly na odlitcích po vyjmutí z dvoudílné hliněné formy a které byly pro první sekeromlaty zřejmě charakteristické.“²⁶⁵ Tento nápadný detail byl pracně realizován do kamene pravděpodobně proto, že byl ceněn více a dodával zastaralému kusu něco z luxusního vzhledu a obchodní hodnoty bronzových výrobků. Ty na druhou stranu „na začátku zřejmě napodobovaly tradiční tvary kamenných seker.“²⁶⁶



Obrázek 38 (vlevo): Sekeromlat odlitý z bronzu a kamenný sekeromlat s nápodobou švu po odlití z formy. Obrázek 39 (vpravo nahoře), Obrázek 40 (vpravo dole): Na příkladu z dnešní doby můžeme pozorovat např. bezvadnou hladkost terakotového květináče vedle plastového výrobku snažícího se co nejvěrněji napodobit matné odlesky pórovité terakoty.

²⁶³ Ibelings 2002.

²⁶⁴ Sennott 2004.

²⁶⁵ Michl 2020, s. 103.

²⁶⁶ Tamtéž.

Za zvláštní případ těchto snah připodobňovat naše prostorově hmotné prostředí virtuálnímu prostoru geometrické abstrakce považuji příklad obnovy vlastního domu Waltera Gropia, kde se dle mého názoru setkává modernismus se *supermodernismem*.



Obrázek 41 (Vlevo): Gropiův dům, Meisterhäuser Dessau, Walter Gropius 1925–1926, foto Lucia Moholy, 1926.

Obrázek 42 (Vpravo): Soudobá rekonstrukce jako vzpomínka na dům Waltera Gropia, Bruno Fioretti Marquez, 2010–2014.

Na obrázku [Obrázek 41] je fotografie domu avantgardního modernistického architekta Waltera Gropia, zakladatele školy Bauhaus a vůdčí osobnosti tzv. mezinárodního stylu. V prvním vyobrazení vidíme původní stavbu z roku 1926, jež byla zničena za války. Výrazové prostředky domu jsou redukovány na minimum, ale i přes maximální zjednodušení stavbě nechybějí jemné detaily oplechování atiky, soklu nebo subtilního zábradlí. To jsou všechno detaily, které nám napovídají, že dům stojí na zemi a je vystaven povětrnostním vlivům. I přes nejvyšší míru redukce si tento dům artikulováním nejzákladnějších vztahů mezi tím, co je nahoře a co dole, zachoval poslední zbytky onoho konkrétního zde.

Naproti tomu soudobá reinterpretace stavby z roku 2014 [Obrázek 42] všechny tyto pozůstatky kontextuality eliminuje. Přišli jsme o poslední náповědu k odhadu měřítka a zůstala jen soustava kubických hmot s otvory. Koncept autorů Bruno Fioretti Marquez Architects totiž nebyla věrná rekonstrukce původního domu, ale spíše vzpomínka, která evokuje „absenci a zároveň prezenci.“²⁶⁷ Jinými slovy stavba záměrně vyvolává nejistotu, zdali se jedná skutečně o dům nebo jen model v měřítku 1:1. Svůj záměr se jim skutečně podařilo zrealizovat vědomou redukcí znaků, jež by nám pomohly se orientovat a identifikovat.²⁶⁸

Místo bez života, jako černá díra, prázdno, neuchopitelné, i to je součástí života. Je to kvalita, která k životu patří a je samozřejmě také součástí *živé struktury*, jak ji popisuje Christopher Alexander. *Void* neboli „prázdno“ je jednou z *patnácti základních vlastností živých struktur*. Z knihy *Podstata řádu* je však zřejmé, že i toto prázdno jako *centrum* je dáno okolními *centry*, a proto se v *živé struktuře* objevuje ohraničeno obzvláště *živými* hranicemi, které zaručují vyváženost, stabilitu a životaschopnost celku. Obrázek prázdného náměstí s bohatou bordurou loubí a fasád, nebo prázdno na bohatě dekorovaném koberci je jiné prázdno než nekonečně plynoucí prostor bez míst, ve kterých se zhlíží moderní a supermoderní architektura.

²⁶⁷ Z architektova výkladu koncepce: „To, co jsme hledali byl projekt, který evokuje absenci a zároveň prezenci. Projekt, který přiblížením vytváří odstup a naopak. A precizností dosahuje neostrosti.“ Cit dle Valena 2018, s. 174.

²⁶⁸ Kinnert 2020, s. 52. Citace obou odstavců v odsazeném bloku.



Obrázek 43 (vlevo): Každé větší či menší náměstí, hladina vodní plochy nebo otevřená obloha nám dává zakoušet prázdno. Pocity spojené s naší konečností mohou vzbudit vděčnost za vlastní život a zbystřit smysly pro bohatství, jež nám je darem a kterého jsme součástí. Obzvláště pokud je prázdno součástí tak živé struktury, jakou je např. náměstí svatého Marka v Benátkách.

Obrázek 44 (vpravo): Struktura, která vykazuje málo života, jakou je i prostranství vídeňského kampusu Ekonomické univerzity od Zaha Hadid Architects, rovněž nabízí zakoušet prázdno, ale bez existenciální opory. Prázdno neohraničené, nezměrné, volně plynoucí, odnikud nikam. Poté co odezní wow efekt extravagantních forem, nezbude nic než prázdnota dní, které splývají jeden do druhého. Nezbývá než vyhledávat další možné stimuly vzrušení, abychom v sobě prázdno neukotvenosti zaplnili.

K tomu, co jsme si dosud řekli o duchu modernistické architektury slovy Aarona Betskyho nebo Marca Augého se zdá, že celá jedna epocha lidských dějin se stala tímto prázdňem, liminálním prostorem uprostřed staletí kontinuity tradic architektury a umění, bohatých na živé struktury. Tak jako český kněz, teolog, religionista, sociolog, psycholog, a filozof Tomáš Halík a další myslitelé sledují analogie vývoje lidských dějin jako obraz vývoje člověka – jedinice, můžeme k moderní době přistupovat jako obrazně řečeno k adolescenci lidstva.²⁶⁹ Nápadných příznaků, které mají tato období společná je bezpočet: zpochybnění hodnot zděděných po předcích, potřeba revolty, osamostatnění, osvobození od svazujícího řádu tradic nebo překonávání omezení daných přírodou, experimentování na hraně sebedestrukce, utápění se v nejistotě, nemožnost vrátit se zpátky do dětství a stejně tak neznalost toho, co to znamená dospělost. Psycholog Carl Gustav Jung varuje před extrémem ve vývoji jedinice, na jedné straně přílišné redukce či vyhýbání se těmto stavům, na druhé straně příliš dlouhému setrvávání v této fázi, které hrozí negativními trvalými následky.²⁷⁰

Budu-li dále spekulovat v analogii s adolescencí kultury naší civilizace, pak mohu říct, že radikálním oproštěním od tradic jsme dostali příležitost uvědomit si to, co pro naše předky bylo samozřejmé a dalo by se říci nevědomé. Naše technická civilizace si nyní ve svém nově nabytém globálním povědomí přiznává svou konečnost a odpovědnost za vliv na prostředí, na kterém je závislá. Nástroj inženýrského myšlení, který uměle oddělil subjekt a objekt umožnil tento radikální řez a materiální rozvoj, který nemá v historii lidstva obdoby. Věda jako metoda však zdegenerovala v podobě scientismu s dogmaty, které nám nyní brání navázat smysluplný vztah k životu, hodnotám a smyslu. Moderní člověk, který si uvědomuje nemožnost návratu do dětství, jezdí na místa, jako jsou zachovalá historická jádra měst, jezdí navštěvovat paláce, chrámy, či ruiny vesnic. Jezdí pocítit charakter míst, která „vyrostla“ z krajiny. Architekti si jsou možná vědomi, že neumí či nemohou místa s touto kvalitou vytvářet. Kýčovitý postoj, který je obzvláště příznačný pro odtržení myšlení a cítění, paradoxně tkví také v nevědomém vnímání

²⁶⁹ Halík 2021.

²⁷⁰ V Jungově pojetí proces individuace probíhá v liminálním prostoru, pro který v naší civilizaci chybí adekvátní přechodové rituály. Srov. Jung 2003.

takovýchto oduševnělých míst jako pouhých artefaktů svědčících o dobách dávno minulých, ze kterých moderní člověk „již vyrostl“. Pro vykořeněného moderního nomáda či konzumního turistu mohou být Benátky pouhým spektaklem, muzeem či skanzenem, podobně jako i výlet do národního parku. Dnešní kultura cestování nám tento způsob konzumace přímo vnucuje. Podobný postoj odtržení či ztráty identity však nevědomě zaujímá i památková péče. Někdy rozpačitě, jindy urputně, se touto ušlechtilou činností snažíme zachovat to, o čem tušíme, že má hodnoty, ale skrze prizma metod a kategorií, jako bychom se s těmito hodnotami neuměli propojit, přijmout kulturní dědictví a s důstojností a citem na něj navázat. I z těchto důvodů se domnívám, že památkářům mnohdy nezbyvá, než přijmout architektury tolik oblíbené kritérium „kontrastu starého a nového“ nebo jen přísně konzervovat, jako by mezi těmito extrémními kvalitními architekturami neexistovala.

[...] opuštění tradic a lokální zkušenosti zanechalo prázdno, které mělo být nově vyplněno pouze tím, co je rozumné a užitečné podle kritérií modernistické doby. Ani technická zdatnost či vytržený subjektivní vkus ale nedokázaly uspokojit fundamentální potřebu významuplného místa. Díky tomuto vývoji radikálního oproštění od tradic jsme však dostali příležitost uvědomit si to, co pro naše předky bylo samozřejmé. Fenomenologové tážící se po existenciálním vztahu člověka s prostředím a Christopher Alexander, který na tuto bytostnou potřebu odpovídá, nám mohou pomoci představit si architekturu, která se rozvíjí v souladu s hlubším porozuměním přírodnímu řádu a s pokorou vůči tajemství života.²⁷¹

Oduševnělé místo

Christian Norberg-Schulz, podobně jako Christopher Alexander upozorňoval na mizení významných kvalit z prostředí. Jeho kniha *Genius Loci*, je rovněž svým podtitulem podána čtenáři jako úvod „k fenomenologii architektury“²⁷². Na rozdíl od intelektuálních konstrukcí hledajících další směřování architektury, je zaujat základní otázkou, „co vůbec znamená bydlet?“. „Bydlet“ pro fenomenology neznámá jen okupovat nějaké území nebo mít přístřeší, ale významuplně navázat vztah s prostředím. Stavět zároveň znamená vyjadřovat to, jak jsme pochopili svět a sami sebe.²⁷³ Upřednostňuje se tak smyslovost a citovost člověka, který zvláštním způsobem obývá tento svět, tedy bydlí. Z toho vyplývá, že nejdůležitějším místem našeho života je domov, který se stává klíčovým bodem, ke kterému vůbec můžeme vztáhnout koncept místa.

Duch místa, který byl kdysi personifikací specifických krajinných charakterů, je dodnes hovorově užíván pro označení atmosféry či nehmotné kvality, kterou místo vyzařuje. Stále se setkáváme s laickým označením, že nějaká věc má „duši“. Označujeme tím obvykle ručně vyráběné předměty, středověká jádra evropských měst nebo místa v krajině s výrazným reliéfem. Silná autenticita místa v nás nepochybně vyvolává významnou reakci na úrovni psychosomatických pocitů či tušení. Avšak je možné racionálně uchopit nehmotného ducha ve hmotě? Je i dnes možné vědomě vytvářet místa s touto kvalitou?

Norberg-Schulz nás ve snaze porozumět významům, které místa mají, nabádá, abychom se vyvarovali hledání významu symbolického. Při tomto hledání nás nezajímá, zdali katedrála symbolizuje les či jeskyni nebo zdali lomený oblouk symbolizuje sepjaté ruce. Přestože katedrála může ukrývat spoustu symbolů a být

²⁷¹ Kinnert 2020, s. 58.

²⁷² Norberg-Schulz 2010.

²⁷³ Srov. Tamtéž, s. 24.

přirovnávána dokonce ke knize, podstata symbolu tkví v tom, že se na něco odkazuje, a význam tak leží vždy vně věci samotné. Naopak charaktery místa náležejí pouze místu. Jsou v nich konkretizovány vztahy hmoty a prostoru, které vytvářejí ono konkrétní „zde“. Tážeme-li se po těchto konkretizacích, ptejme se: Jakým způsobem stavba vyjadřuje vztah mezi zemí a nebem? Jak je artikulován vztah mezi vnitřkem a vnějškem? Jak se vztahují jednotlivé prvky k sobě navzájem?²⁷⁴

Právě takové otázky se snaží přivést pozorovatele k tomu, aby vnímal celek a provázanost celku s jeho částmi a aby významy nacházel ve věci samotné, nikoli v symbolickém odkazu. Analytická mysl funguje diskurzivně a vždy rozkládá celkový dojem. Pokud bychom chtěli naopak postihnout onu celistvost, potřebovali bychom k jejímu vyjádření poezii, hudbu, obraz nebo jinou formu uměleckého výrazu. Duch místa nebo duše ve hmotě pro nás není tajemstvím proto, že by podléhala nějaké tajné nauce, ale protože se jí nelze chápat nástroji úzce racionální mysli. Bez imaginace se proto integrální architektura neobejde.²⁷⁵

„V minulosti byl význam záležitostí jazyka, slohu a tradice, a tudíž cosi obecně sdíleného. Moderní hnutí se však domnívalo, že se může vynořit spontánně z jedné situace a ‚nová tradice‘ byla zamýšlena spíše jako ‚metoda‘ než jako interpretace jazyka architektury. Dnes jsme si všichni vědomi, že k vyjádření významu je zapotřebí širší porozumění světu a jazyka forem.“²⁷⁶

Christian Norberg-Schulz se, pokud vím, explicitně nevyjadřuje k tomu, co má na mysli „porozuměním jazyku forem“. Snaží se však obezřetně opisovat to implicitní – existenciální významy, které architektura čerpá z přírodního prostředí, lidství a duchovního života.²⁷⁷ Tyto významy vnímáme jako určitý řád či charakter.²⁷⁸ V pozdějších dílech se k tomuto jazyku architektury vztahuje jako k *imagu* ve smyslu básnického obrazu, který „spíše odhaluje, než komunikuje; osvětluje a vysvětluje.“²⁷⁹ Na kvalitativních studiích míst jako je Praha, Chartúm a Řím i na jeho obecném rozlišování krajinných charakterů, je však patrný obecný princip shromažďování, který činí místa významuplná.²⁸⁰ Linie myšlení Norberga-Schulze vede patrně od rozkládání architektury na koncepty funkce, formy a prostoru k architektuře, která poskytuje existenciální oporu. Ideovou spřízněnost Norberga-Schulze s pojetím *celistvosti* Christophera Alexandra se pokusím postihnout v následujícím oddíle a v další kapitole. Popíšu, jak takové „obyčejné“ místo vzniká ve volné krajině, jak se stává součástí *živé struktury* a jak tuto svou účast prohlubuje dalšími transformacemi.

²⁷⁴ Srov. Tamtéž, s. 63-66.

²⁷⁵ Kinnert in Kontexty 04/2020, s. 51. Celý odsazený blok textu.

²⁷⁶ Norberg-Schulz 2015, s. 113.

²⁷⁷ Norberg-Schulz 1980, s. 5.

²⁷⁸ Tamtéž, srov. orig.: „Existential meanings are derived from natural, human and spiritual phenomena, and are experienced as order and character.“

²⁷⁹ Norberg-Schulz 2015, s. 113.

²⁸⁰ Norberg-Schulz 2010.

2.2 Celistvost v krajině tvorbě – krajinový ráz a fenomenologie

Pojetí *celistvosti* Christophera Alexandra jsem již představil v oddílu 1.2, na jeho ideovou spřízněnost s fenomenologickým přístupem k architektuře jsem pak poukázal v předchozí části. V tomto oddílu bych rád demonstroval na příkladu drobné sakrální architektury v Česku, že *krajinový ráz* jako kvalitu, kterou se snažíme chránit, můžeme popisovat jazykem Christophera Alexandra i Norberga-Schulze a komplementárně tak tyto přístupy aplikovat v zájmu rozpoznávání hodnot v krajině. Název níže uvedené studie „Obraz krajiny v představě měšťáka ateisty“ vychází z nadnesené, avšak výstižné, charakteristiky vztahu většinové části evropské populace ke krajině.²⁸¹ Samotnému rozboru příkladů však předchází nezbytné teoretické minimum, ve kterém čtenáře uvedu do klíčových pojmů ochrany a tvorby krajiny a fenoménu drobné sakrální architektury.

Krajinový ráz

Nauka o krajině tvorbě a ochraně krajiny je obor, který díky komplexnosti studované látky, měřítka – prostorového i časového – dospívá k poznatkům, které mají teorii architektury rozhodně co nabídnout. Především je to náhled širších a dlouhodobějších souvislostí, ze kterých je patrná důležitost kontinuity a hierarchie vztahů, které jsou v krajině tolik provázané. Výstižně je tato látka přednášena na Fakultě architektury v Brně pod názvem *aplikovaná ekologie*. S poznatky z tohoto oboru přichází i pokora, se kterou nelze ke krajině přistupovat jako inženýr nebo umělec. „Nikoliv autor – profesionál, ale uživatelé krajiny jsou jejími pravými tvůrci.“²⁸² Tato poloha vnímání tvorby, přesahující individualistický autorský záměr, je rovněž přínosná pro chápání pojetí *celistvosti*.

Tvorba a ochrana krajiny, je zakotvena legislativně, např. v Evropské úmluvě o krajině²⁸³ a v Zákoně české národní rady o ochraně přírody a krajiny²⁸⁴ nebo teoreticky např. v díle *Obytná krajina*²⁸⁵, *Biogeografické členění České republiky*²⁸⁶ a metodicky, např. *Metodické postupy projektování lokálního ÚSES*²⁸⁷, *Krajinový ráz*²⁸⁸ nebo *Metodika ochrany krajinového rázu*²⁸⁹. Nás v této kapitole zajímá především kvalitativní aspekt studia krajiny, který je neodmyslitelně spjat s osobností Jiřího Löwa a pojmem *krajinový ráz*.

Tvářnost krajiny, charakter, osobitost, výraz, expresivnost, působivost, obraz krajiny aj. jsou pokusy o zachycení jedinečnosti a neopakovatelnosti místa anebo na druhou stranu čehosi společného, co rozličné krajiny sdílejí. Mimo jiné jde o hodnotu, kterou jsme se jako společnost rozhodli chránit. Přestože je definice krajinového rázu zakotvena v paragrafu zmíněného zákona, jde pořád o kvalitu „[...] určitou typickou kombinací přírodních, kulturních a historických charakteristik“,²⁹⁰ která vyžaduje interpretaci, tedy přítomnost člověka – pozorovatele v místě.

²⁸¹ Löw 2011, s. 40: „Žijeme tak i dnes trochu paradoxně jako ateisté a měšťáci v krajině křesťanské a zemědělské, jejímž symbolům, a tedy ani obsahu, nerozumíme.“

²⁸² Löw et al. 2022, s. 16.

²⁸³ Evropská úmluva o krajině, SEV č. 176, Rada Evropy, 20. 10. 2000.

²⁸⁴ 114/92 Sb.

²⁸⁵ Žák 1947.

²⁸⁶ Culek 1996.

²⁸⁷ Zimová a Maděra 2005.

²⁸⁸ Löw a Míchal 2003.

²⁸⁹ Vorel a Kupka 2004.

²⁹⁰ Löw et al. 2022, s. 16.

Člověka, který vnímá současně jednotlivé znaky, vztahy mezi nimi a celkovost v perspektivě, hloubce, v pohybu. I proto lze souhlasit s Löwovými slovy, že „rázovitost krajiny je tedy odrazem reálné krajiny v našich myslích“.²⁹¹ Dalo by se říci, že pro vnímání krajiny jako „sjednoceného obrazu“ není zapotřebí žádného privilegovaného poznání než toho, co již máme dáno v biologicko-psychologické výbavě. Fylogenetický otisk v našich instinktech a preferencích je však stále otevřený interpretaci básnické imaginace nebo rozumové analýze. To, co bylo archaickému člověku bližší nazvat bytostí, či duchem místa, jsme nyní vyzváni znovu nazírat „racionálně“. Zkušenost ztráty kvalit z našeho prostředí nás vede k tomu, abychom hodnoty, které chceme chránit pojmenovali a uměli prožívat. Cestou rozlišování se však snadno můžeme ztratit a pro stromy přestat vidět les. Cesta tedy vede od mýticko-poetického substrátu skrze pojmové myšlení a rozbor zpět k vytvoření uceleného obrazu.

„Krajinný ráz je sjednocený obraz, tedy textura (= pokrývka = povrch) primární, sekundární a terciární krajinné struktury. Tento obraz k nám promlouvá právě pomocí typických znaků.“²⁹²

Löw rozlišuje v komplexním systému krajiny tři vrstvy vztahů. Na základě jejich povahy je dělí na *primární* soustavu, která se řídí ekologickými zákonitostmi (přírodními), *sekundární*, která se řídí ekonomickými (hospodářskými) zákonitostmi a *terciární* soustavu řídící se psychologickými (duševními a společenskými) zákonitostmi.²⁹³ Při analýze a následné tvorbě koncepce přístupu ke krajině nebo pouhého lokálního zásahu nám tyto vrstvy umožňují nahlédnout kontext, ve kterém se naše zájmy i naše poznání mohou realizovat. Pro udržitelný rozvoj či možnou debatu mezi různými zájmy je důležité ani jednu část nezanedbat, protože jsou tolik provázané.

Terciární krajinná struktura nese otisk našich přání a představ, způsobu našeho vnímání a toho, jak jsme pochopili tento svět a co čekáme od budoucnosti. Výstižnou metaforou, kterou používá Löw pro pochopení *terciární* sféry, je svět (krajina) jako jeviště, na kterém se odehrává příběh našeho života. Objektivním jevištěm je „konkrétní prostor, který obývám a mohu jej ovlivňovat či měnit ke svým zcela individuálním potřebám fyzickým i duševním.“²⁹⁴ Subjektivní jeviště je naproti tomu „moje vysněné teritorium“, které uskutečňuji buď vyhledáním krajiny (jeviště), které odpovídá mé představě, nebo naopak aktivní přeměnou svého okolí.

Cílem navrhování a plánování je nalezení cesty pro uspokojování našich potřeb a odehrává se tedy na subjektivním jevišti. Klíč v rámci přístupu ke krajinnému rázu i pojetí *celistvosti* spočívá v tom, aby naše potřeby byly uspokojovány s vědomím objektivního (nám všem sdíleného) jeviště a v souladu s kontexty jim nadřazenými, tj. *priméru* a *sekundéru*. Zmíněné hierarchii vrstev (kontextů) v krajině odpovídá v nejobecnějším smyslu Alexanderova *transformace zachovávající strukturu*, které odpovídá také definice kontextuálního přístupu: „Kontextualismus v příslušných vizuálních celcích respektuje a rozvíjí stávající krajinné charakteristiky a jejich typické znaky *primárního*, *sekundárního* a *terciárního* systému.“²⁹⁵

Do tohoto rámce můžeme zařadit i práci Nikose Salingarose, který svou badatelskou činností prohlubuje poznatky o našem vnímání „objektivního jeviště“. Jedná se o naše fylogenetické vlastnosti, fyziologicky a psychologicky podmíněné preference, instinkty, mechanismy nevědomého zpracovávání informací z prostředí a reakce na ně. Sem také patří poznatky

²⁹¹ Tamtéž.

²⁹² Tamtéž.

²⁹³ Srov. tamtéž, s. 19.

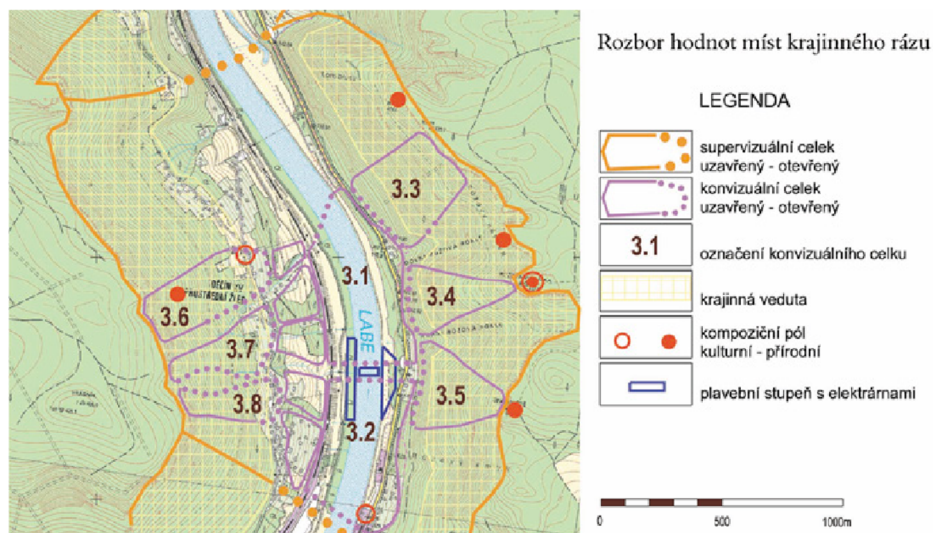
²⁹⁴ Tamtéž, s. 136.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 175.

tvarové psychologie (gestaltismus) se svými zákonitostmi vnímání forem anebo výzkumy prověřujícími hypotézu *biofilie*.²⁹⁶

Považuji za důležité znovu zdůraznit, že i přes míru abstrakce a přes množství mapových podkladů se identifikace znaků a charakteru odehrává z pohledu člověka v místě. Tento ryze fenomenologický přístup pak vede k rozlišování toho, jaká měřítkra krajiny vnímáme v závislosti na našem stanovišti a rozhledu. Skutečnými hranicemi vymezené tzv. *vizuální celky* jsou části krajiny, které jsou uvnitř sebe spojité. To znamená, že v rámci určitého celku lze z různých stanovišť vnímat jeho hranice: *deivizuální celek* (pohled na krajinu ze vzduchu), *supervizuální celek* (pohled ze země, z nejvyšších bodů dané oblasti) a *konvizuální celek* (běžné vnímání, ~170 cm nad zemí).²⁹⁷ Tyto celky můžeme nazvat v terminologii Christophera Alexandra jako *centra*:

Když užívám slovo centrum, vždy odkazuji k nějaké fyzické množině, k rozpoznatelnému fyzickému systému, který zaujímá určitý objem prostoru a vyznačuje se zvláštní, výraznou soudržností. [...] platí o všech entitách, které se na světě vyskytují. Když o nich uvažuji jako o celcích nebo entitách, zaměřuji se na jejich ohraničenost, oddělenost. Pojímám-li je jako centra, více si uvědomuji jejich vztahovost, vidím je jako ohniska v širším souvislém celku a vidím svět jako celek.²⁹⁸



Obrázek 45: Ukázka zákresu vizuálních celků do mapového podkladu „Konvizuální celky labského údolí pro hodnocení záměru výstavby jezu“²⁹⁹

V neposlední řadě je společným pojítkem mezi koncepcí krajinného rázu a *teorií živých struktur* také svébytný jazyk, kterým k nám promlouvá naše prostředí – *architektonický jazyk*. „Terciární krajinná struktura, složená z hmotných symbolů (typických znaků) myšlenek nás i našich předků (stejně jako v jazyce ze slovních obrátů vytváříme vázanou mluvu, z typických znaků skládáme řeč krajiny), byla a je základem kulturnosti naší krajiny a je na ní založena i její krása a rázovitost.“³⁰⁰

²⁹⁶ Viz oddíl 1.4 této práce.

²⁹⁷ Srov. Löw et al. 2022.

²⁹⁸ Alexander 2020, s. 88–89.

²⁹⁹ Löw & spol. 2015 cit. dle Löw et al. 2022, s. 161.

³⁰⁰ Srov. tamtéž, s. 139.

Obraz krajiny v představě měšťáka ateisty

Většina z nás už nevěří, že [...] širší celek je prvotně krásný. Ztratili jsme jádro křesťanství. Ztratili jsme Šivu, hinduistického tanečníka, jehož tanec je na všední úrovni zároveň tvorbou i destrukcí, jako celek je však krásou. Ztratili jsme Abraxa gnostiků, strašlivého i krásného boha dne a noci. Ztratili jsme totemismus, smysl pro souvislost mezi uspořádáním lidské společnosti a světem zvířat a rostlin. Ztratili jsme i umírajícího Boha.

Začínáme si pohrávat s ekologickými představami. Ačkoli je vzápětí banalizujeme hospodářskými a politickými hledisky, přece jen ještě dřímá v lidském srdci snaha sjednotit, a tudíž posvětit celý svět přírody, jehož jsme součástí.³⁰¹

Löw ve svých pracích píše, že česká krajina je především zemědělská a křesťanská. Tyto vrstvy *sekundéru* a *terciéru* zanechaly dodnes v krajině nejvýraznější otisk. Mozaikovitost, charakter, kompozice (skladebnost) vycházela z logiky živobyetí a „ergonomie“ krajiny. Jinými slovy sídlo a obdělávaná plůžina byly dimenzovány a traktovány v závislosti na obslužnosti lidskou a zvířecí silou.³⁰² Křesťanská kultura se do lokálních (středoevropských) podmínek adaptovala přizpůsobením liturgických cyklů těm přírodním, a tím i zemědělským.³⁰³ Ty byly v pohanských dobách, kdy byli uctívání duchové míst a Matka Země ještě nerozlišeny. Nutno mít stále na paměti, že jak obživa (*sekundér*), tak duchovní potřeba vztahovat se k veškerenstvu (*terciér*) např. kultovními stavbami, byly dříve pevně zakotveny ve vrstvě *primární* struktury krajiny. Tzv. *radiestetický kontext* nebo také „energetické tělo“ Země zahrnuje různorodé energetické fenomény, které jsou buď přímo pociťovány, nebo zaznamenávány na základě geomantických (virgule, kyvadlo) nebo přírodovědných (měření elektromagnetických polí a záření) metod.³⁰⁴ Mezi známé fenomény patří energetické linie tzv. „lay lines“, magnetické stopy „track lines“ nebo Curryho síťové mříže a Hartmannova síť.³⁰⁵ „Od mladší doby kamenné až po renesanci a baroko lze totiž doložit jednoznačné a signifikantní shody polohy a orientace kultovních staveb s výše popsanými energetickými strukturami krajiny.“³⁰⁶ I díky tomuto „zakořenění“, máme k dispozici klíč k rozpoznávání významů v krajině, které můžeme novými metodami ověřovat a přítomné znaky znovu interpretovat.

S dvacátým stoletím a socialistickou násilnou kolektivizací byly majetkové i citové vazby ke krajině zprerušeny. To, co nazýváme souhrnně jako vykořenění, lze popsat také jako narušení celistvosti *primární*, *sekundární* a *terciární* krajinné sféry nebo také jako transformaci destruující strukturu (Alexander). Scelením polí, rozoráním mezí a zrušením remízků, melioracemi a regulacemi vodních toků došlo k tomu, že *sekundární* (obživná) struktura, po staletí adaptovaná na přírodní podmínky na lidskou a zvířecí sílu, byla přetvořena jednoznačně pro potřeby průmyslového zemědělství. Negativní důsledky tohoto inženýrského hospodaření se dodnes kompenzují chemizací a mechanizací, které ještě více devastují krajinu. Potlačením duchovní sféry přítomné v krajině i životě venkovanů, byl *sekundér* izolován také od *terciární* vrstvy. Na příkladech drobné sakrální architektury opuštěné v širých polích tak můžeme nalézat stopy dřívější struktury.

³⁰¹ Bateson 2006, s. 27.

³⁰² Löw et al. 2022, s. 183.

³⁰³ Srov. tamtéž.

³⁰⁴ Valena 2018, s. 84.

³⁰⁵ Valena v této souvislosti cituje práce rakouského architekta a profesora vídeňské techniky Rupprechta Ottela nebo slovinského geomanta Marka Pogačnika.

³⁰⁶ Tamtéž, s. 85–86.

Jak ale může vypadat dnešní obraz krajiny v představě měšťáka ateisty v krajině zemědělské a křesťanské? Jak se naše sekularizovaná společnost může vůbec vyhnout rozpakům ohledně křesťanského dědictví (barokní krajiny), jež nám zanechali naši věřící i pověřiví předci? Současný „poučený“ přístup měšťáka se může projevat v relativně bezpečných zónách specializací jako např. historickou, umělecko-vědní, přírodovědnou či ochránářskou. Když říkáme „poučený“ a „bezpečný“, máme na mysli vědecký přístup, který krajinu popisuje z hlediska existujících struktur a doložených pramenů. Kde však hledat oporu a vyvarovat se nebezpečím inženýrského myšlení, které krajinu již v dobré víře zdevastovalo? Debata o ochraně a rozvoji probíhá na poli různých zájmů za cenu kompromisů, zpravidla proti zájmům majetkovým a ekonomickým i sobě navzájem. Za nebezpečný může být považován každý přístup vylučující kteroukoli ze tří krajiných sfér. Může jít o ryze ekonomické zájmy vykořisťující krajinu nebo ryze terciérní, individualistické zásahy projektující své duševní či duchovní potřeby. Nesoulad a vykořenění můžeme sledovat i v projevech turismu – „overtourism“, rozhledny, resorty (viz Obrázek 46 a Obrázek 47) –, v uměleckých intervencích i rádooby esoterických návratech k přírodě. (viz Obrázek 48 a Obrázek 49)



Obrázek 46 (vlevo): Horský resort Dolní Morava se stezkou v oblacích a nejdelší pěší lávkou na světě Sky Bridge 721.

Obrázek 47 (vpravo): Kontroverzní je případ Dolní Moravy, kam lidé jezdí spíše za atrakcemi než za přírodou. Vynecháme-li samotný aspekt masovosti turismu, který přírodu devastuje, je z fenomenologického hlediska závažnější konzumní přístup k přírodě samotné jako k atrakci.



Obrázek 48 (vlevo): Kamenný kruh v obci Černívsko (vznik 2013).

Obrázek 49 (vpravo): Odpočinkový a meditační areál u Kamenné brány v obci Dubňany (vznik 2015–2016).

Čím ale nahradit konsenzuální aspekt společného soužití, který dříve zajišťovala víra nebo existenciální závislost na krajině?

Přestože poslední zmíněné vstupy do krajiny mohou (ač možná v dobré víře) narušovat stávající rázovitost, lze tyto přístupy v jistém smyslu vnímat pozitivně jako snahu navázat nový vztah ke krajině. Obrazné přirovnání krajiny k jevišti, na kterém se odehrává náš život, nám pomáhá zamýšlet se nad tím, jak my sami chceme žít. Chceme-li se vyvarovat extrémním případům bezohledné likvidace nebo přílišně úzkostlivé ochrany, potřebujeme navázat s geniem loci vztah tvůrčím způsobem, tj. vložení svých duchovních obsahů a opětovným nalezením svého místa, svého domova.

[...] chceme-li proniknout ke smyslu věci, je k tomu nutné zaujmout postoj zbožnosti a lásky. Osvojit si takový postoj se může zdát nemožné v době, kdy je všechno zpochybněno, či přímo děsí. Naučí-li se tomu už v dětství, stane se mu to přirozenou oporou pro pochopení vlastního bytí-ve-světě. Přestane být odcizený svému prostředí a získá „environmentální uvědomělost“, jež je předpokladem smysluplného stavění.³⁰⁷

V knize *Projevy křesťanské liturgie v kulturní krajině*³⁰⁸ se můžeme dočíst o tom, jak velkou měrou byla obživa obděláváním půdy spojená se zbožností, případně pověřčivostí, a jak se toto spojení zapsalo do krajiny. Kromě např. kostelní věže, která tvoří v sídle i v krajině nám tolik přirozenou singularitu (často i dominantu), jsme zdědili také bohatství míst a staveb, které zvyšují obytnost krajiny.³⁰⁹ „V pluzině se vyskytovala celá síť drobných sakrálních staveb – s funkcí „upomenutí“ (*recordatio*), které měly kolemjdoucího upomenout na Boží lásku. Tato upomenutí jsou různého zaměření i dosahu.“³¹⁰ Krajina je dnes doslova poseta božími muky, křížky, kameny, kapličkami, poustevnami, výklenky a dalšími druhy „upomenutí“, se kterými byly spojeny modlitby, rituály, slavnosti poutí, procesí, proseb i díky. O těchto němých svědčích se mluví jako o paměti krajiny právě proto, že upomínaly na konkrétní události, „na památku šťastných a nešťastných událostí, jako projev díky za odvrácení neštěstí, epidemií, za uzdravení, k uctění mrtvých, k usmíření sporu mezi sousedy a vrchností, k vymezení hranic pozemků, jako pokuta za spáchaný přečin. V některých případech můžeme významově identifikovat boží muka se smírčími kříži, pokud známe jejich historii. Významnou úlohu měla jako orientační ukazatel na rozcestí.“³¹¹ Nebo také byla „[...] boží muka umístěována [...] u městských bran, u mostů a na nich, na křižovatkách cest, u popravišť a měla „praktické“ i výsostně magické poslání.“³¹²

Dnešní „měšťák“ by jistě mohl říci, že krajina je jimi „poseta“, protože mnoho z těchto památníčků se po rozorání polních cest ocitlo mimo kontext, ve kterém vznikly. Jako solitéry uprostřed širých polí, osamělé, jako by tam nepatřily nebo přistály shůry, našeho imaginárního měšťáka fascinují, podobně jako zmíněný liminální prostor, který jsme rozebrali v souvislosti s *ne-místy* v předchozím oddíle. Podobně mohou pocit nepatřičnosti vyvolávat i bunkry, osamělé posedy nebo inženýrské stavby (stožáry, rozvodny, přehrady, estakády apod.). Stavby, u kterých cítíme, že nezapadají do krajiny, se tak mohou stát svým intenzivním působením

³⁰⁷ Norberg-Schulz 2015, s. 123.

³⁰⁸ Kopeček et al. 2015.

³⁰⁹ Srov. Žák 1947.

³¹⁰ Kopeček et al. 2015, s. 113.

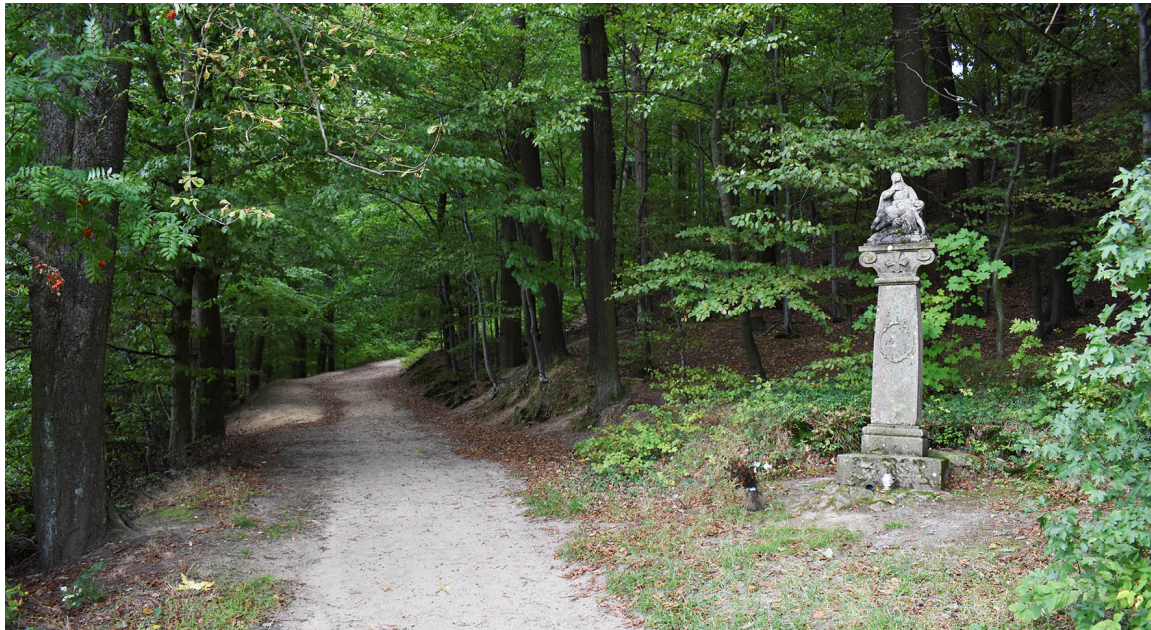
³¹¹ Tamtéž.

³¹² Vácha 2016, s. 66.

inspirací pro soudobé umělce, kteří i svůj pocit vykořenění či touhy po navázání vztahu ke krajině, chtějí reflektovat ve výtvarném díle.³¹³

V našem zájmu je naopak pozorovat, jak stavby obrazně řečeno „vyrostly“ z krajiny nebo jak posilují již existující místa skrze jazyk architektury. Zajímá nás, jak se taková stavba stává součástí celku, jako by tam patřila odjakživa. Jakým způsobem stavba vytváří místo, kde se návštěvník může cítit, že je vítán, že tam patří a že ono místo mu může být domovem. K tomuto poznání nám také dopomáhá ona zkušenost ztráty, vykořenění či vytržení staveb z kontextu. Setkání s božími muky uprostřed polí tak nemusí být nutně doprovázeno zarmoucením ze „ztraceného ráje“ (idealizovanou minulostí), ale může být přínosným pokáním (*metanoia*) ve srovnání s těmi místy, která nám zůstala zachovaná, „obývaná“ silným duchem. K tomu nám může pomoci jak fenomenologický přístup přítomný v ochraně krajinného rázu, tak i povědomí o *živé struktuře*. V tomto případě, podobně jako v další kapitole, se tedy pokouším o syntézu obou v rámci hledání svébytnosti architektonického jazyka.

³¹³ Viz např. URL: <https://rurartmap.net/sites/default/files/pdf/rurartmap-2015.pdf>



Obrázek 50 (nahore): Místo u božích muk nacházející se v krajinném interiéru lesa mezi hradem Buchlov a kaplí sv. Barbory.

Obrázek 51 (vlevo dole): Polouzavřený konvizační celek aleje viditelný z místa a

Obrázek 52 (vpravo dole): uzavřený konvizační celek louky a horizont naznačující hranici supervizuálního celku (vpravo dole).

Podívejme se na takový běžný příklad setkání měšťáka s drobnou stavbou božích muk u cesty. (Obrázek 50, Obrázek 51 a Obrázek 52) Řekněme, že jako pouhý návštěvník krajiny jsem oproštěn od významu jako komunitní upomínky, jako ateista nebo neznalý křesťanské věrouky bych byl rovněž oproštěn od významů křesťanské symboliky. Přesto, i pro mě, jako pro kohokoli jiného, stavba vytváří významuplné místo, funguje v krajině jako singularita, má charakter ohniska a zároveň poskytuje útočiště. V této fenomenologické rovině přistupujeme k věci samotné a nehledáme symbolické významy, které by odkazovaly na něco vnějšího. Rozpoznáváme, že charaktery místa náleží pouze místu a jsou v nich tedy konkretizovány vztahy hmoty a prostoru, které vytváří ono konkrétní „zde“. Už vztyčený kámen může být považován za architektonické dílo, které je schopno nést významy a přesně tento druh významuplnosti či znakovosti nás zajímá ve vztahu k tomu, co chceme označovat jako architektonický jazyk.

Místo, které vytváří naše stavbička, se nachází na rozcestí, což bychom mohli označit jako artikulaci sekundární krajinné struktury. (Obrázek 50–Obrázek 52) Můžeme si uvědomit, že cesta i křižovatka jsou *centra* v alexanderovském smyslu, které nelze izolovat, protože jejich existence a význam vyplývá ze spojování míst nebo křížení cest. Pokud cesta vznikla v předindustriální době, můžeme si být jisti, že sídla i sít' cest, která je propojuje, logicky vyplynula z primární krajinné struktury (georeliéfu, vegetace, klimatu, ...). Takto můžeme odkrývat další vrstvy (kontexty), ve kterých je toto konkrétní místo významuplné jako součást nějakého celku. Slovy Christophera Alexandra říkáme, že samotné *centrum* vyplývá (unfold) z *celistvosti* struktury. V oblastech rozlehklých rovin mohou tyto kříže či boží muka zvýrazňovat „jen“ hranice katastru, ale oblastech s výraznější geomorfologií jsou tato místa mnohem silnější svou přítomností, protože zároveň shromažďují okolní krajinu.³¹⁴

Naše místo se nachází na úpatí kopce, kde na jedné straně začíná les a z druhé strany se otevírá krajina. I bez jakéhokoli umělého artefaktu místo samo o sobě shromažďuje mnoho významů tím, že se nachází na rozhraní kvalit *krajinného interiéru* lesa a otevřeného *konvizuálního* (nebo i *supervizuálního*) *celku*. Drobná stavba, která toto místo artikuluje, nás zve k zastavení a prodlévání, k uvědomění si změny, a při zastavení můžeme vnímat pulzaci mezi kvalitami na jejich rozhraní. Zároveň na sebe upozorňuje z dálky, nebo funguje v mentální mapě návštěvníka jako orientační bod. Cestovateli či poutníkovi artikuluje rytmus jeho pohybu krajinou. Místo může fungovat jako vztažný bod, na kterém se snadno domluví setkání romantické i obchodní nebo počátek či ukončení společné cesty. Místa v krajině však také mohou vyzývat k setkání za účelem vyřizování účtu v soukromí, násilných přepadení apod. S negativními událostmi spojenými s konkrétním místem pak mají místní obyvatelé potřebu se vyrovnat, místo očistit, prosit za odpuštění, připomínat si Boží milost apod.

To, o co se na tomto místě snažím, je poukázat na již existující významuplnost místa, které je možným pregnantním nositelem dalších konotací a významů, které se stavbou koncentrují a shromažďují. To vše je implicitně zahrnuto v pojmu *centra* Christophera Alexandra. Srovnáním s jeho dřívější prací *A Pattern Language*, můžeme náš objekt zájmu označit jako *vzorec* (pattern) „drobná sakrální stavba“ a identifikovat kontexty (opět *vzorce*), ze kterých čerpá smysl, v rámci krajinných struktur. Můžeme však ve *vzorci* postupovat také hlouběji k menšímu měřítku a identifikovat další *vzorce* uvnitř něj. Součástí *vzorce* „drobná sakrální stavba“ totiž bývají vzrostlé stromy, bez kterých je *centrum* ve volné krajině příliš slabé či obnažené. Může se jednat o solitér, zpravidla lépe působí, když jej však obklopují dva a více stromů, které vytváří „interiér“ místa. Vzrostlá zeleň jako živá bytost projevuje také výraznou časovou dynamiku, především svým vlastním životním cyklem nebo střídáním ročních období. Samotné drobné stavbě strom dodává pocitovou oporu a bezpečí, ochranu před sluncem i deštěm, dodává jí větší měřítko se siluetou viditelnou na větší vzdálenosti. Součástí tohoto *vzorce* bývá i lavička, či jiná forma posezení. Celá konstelace jako *typus* však prochází vývojem a adaptacemi na konkrétní místa (*topos*). Může působit jako *živý celek*, ale stejná skupina objektů, vytržená z kontextu může stejně tak působit rušivě nebo nepatřičně. *Živé centrum* je tvořeno *živými centry*, což z principu klade požadavek na provedení (*jazyk forem*) samotné stavby. Přiblížení procesu *transformace oživující strukturu* si dovolím přenechat další kapitole, která ozřejmí i tato tvrzení. Analýzou *center* a jejich vztahů tak můžeme zvědomovat to, co v běžné zkušenosti zůstává skryto. *Celistvosti* se však analýzou nedobereme, protože i tak zdánlivě jednoduché a jednoznačné *centrum* (*vzorec*) jako je „drobná sakrální stavba“ je příliš komplexní fenomén, který z rekurzivní definice *centra* nelze beze zbytku rozložit na elementy a jejich vztahy.

³¹⁴ Přinejmenším tedy konvizuální celek.

Z povahy *živé struktury* vyplývá i úskalí, že takové „úspěšné“ *centrum* působí natolik samozřejmě, přirozeně a mnohdy i velice obyčejně, že přes jeho „přirozenost“ nejsme schopni říct, v čem spočívá jeho oduševnělost a síla. Jsme nicméně schopni cítit tuto „přítomnost“ a shodnout se na tom s ostatními. Proto Alexander trvá a apeluje na prioritu cítění a konsenzuální shody v detekci přítomnosti a míry *života (celistvosti)*. Naopak místa či objekty, které tuto kvalitu oduševnělosti postrádají ve větší míře (alienating), nás nevědomě nutí více analyzovat nebo své pocity racionalizovat.³¹⁵ Dovolím si však již zde spekulovat, že soudobými krajinnými intervencemi prostřednictvím různorodých objektů se autoři možná upřímně snaží, aby jejich dílo vyzařovalo to, co *živé centrum*, které v krajině navštívili. Mnoho soudobých děl vyzařuje umělcovo gesto, nevyzařují však ducha místa vyvstávajícího z krajiny, protože nerozvíjí existující *celistvost*.

Můžeme konstatovat i další úskalí, a tím je, že jakýkoli zásah v podobě stavby, umístění sochy, či vysazení stromu ovlivňuje celé uspořádání (pole *center*) a mnohdy teprve čas ukáže, zdali je taková intervence „životaschopná“. Nakonec jde o rekvizitu na jevišti našeho společného soužití, a pokud dílo nabídne participativní rozměr, který se neomezí jen na slavnostní odhalení, nebo „pouhé“ místo k zastavení, může posloužit i jako první krok směrem k dalším *transformacím oživujícím strukturu*. Na dalších dvou příkladech si pro srovnání můžeme ukázat, jak může architektonický jazyk hledající významy v místě samotném, pomoci popisovat soudobé intervence v otevřené krajině.

Dva příklady soudobých intervencí v krajině zemědělské a křesťanské



Obrázek 53: Boží muka mezi obcemi Olešnice a Kněževes (Autor Ing. Josef Kánský, realizace 2002)

³¹⁵ O těchto reakcích více ve čtvrté kapitole.

V prvním případě (Obrázek 53) jde o stavbu božích muk mezi obcemi Olešnice a Kněžves, která vznikla z popudu olešnické farnosti jako upomínka (*recordatio*) na bleskovou povodeň v roce 2002. Stavba byla umístěna u cesty na návrší, odkud údajně steklo největší množství srážek a zaplavilo přilehlé obce.³¹⁶ Již na základě tohoto popisu můžeme říci, že se v tomto objektu shromažďuje význam *primární*, *sekundární* i *terciární* krajinné struktury. Duchovní obsahy jsou kromě upomínky samotné události vyjádřeny také pomocí vyobrazení světců (patronů). Shromažďuje se zde svět symbolických forem křesťanské věrouky, která ale sahá ještě hlouběji – v mýticko-poetickém substrátu ke čtyřem živlům, tedy tvořivým a ničivým silám stvořeného světa. Z hlediska návštěvníka krajiny jde o *centrum* relativně silné, ale svým umístěním není příliš místotvorné. Má zatím charakter ryzího ohniska, majáku v krajině, nikoli místa k prodlévání poskytujícího oporu. *Transformaci oživující strukturu* můžeme v zárodku pozorovat na již vysázeném stromořadí, které v dalších desetiletích promění celou situaci, posílí *centrum* cesty samotné, po které bude příjemnější se procházet i na chvíli se zastavit. Můžeme polemizovat o tom, zda výstavba božích muk také vyprovokovala vysázení stromů. Důležité pro naši studii architektonického jazyka je hlavně vnímat souvztažnost v rámci pole *center*, které tvoří vzájemně propletené *vzorce*. Cesta jako liniové *centrum* je totiž oživována stromořadím či alejí na úrovních všech tří krajinných sfér. Zpětně pak tento *vzorec* „alej“ či „cesta se stromořadím“ identifikujeme jako ověřené „dobré“ řešení a nalézáme je v krajinách celé země i v kontextu Evropy. Impuls občanů a farnosti upomínat na nešťastnou událost, může nakonec iniciovat další transformace okolních *center*. Stavba samotná a její umístění tedy nemusí být jen místem lamentace a modliteb, ale může být také podnětem k rozčlenění polí a vytvoření mezi a remízků v zájmu zadržení nárazových srážek, zabránění eroze půdy a předcházení dalším podobným událostem.



Obrázek 54 (vlevo): Socha Kaple II mezi obcemi Šarovy a Lhota (Autor návrhu Pavla Kačírková, realizace Jan Ambrůz 2014)
Obrázek 55 (vpravo): Socha Kaple II z boku.

³¹⁶ Ondryášová 2017, dostupné z URL: <https://regiony.rozhlas.cz/nova-bozi-muka-nad-olesnici-pripominaji-bleskovou-povoden-z-roku-2002-7428818>

Druhý příklad (Obrázek 54 a Obrázek 55) ukazuje sochu nazvanou Kaple II, která vznikla z úsilí občanského sdružení Jinakrajina³¹⁷ a nachází se u cesty mezi obcemi Šarovy a Lhota. Autorkou návrhu sochy je Pavla Kačírková, stejně jako dalších koncepčně i prostorově navazujících objektů Kaple I a Kaple III nebo tamní Křížové cesty. Za umístění a realizaci soch zodpovídá autorčin mentor, sochař a pedagog Jan Ambrůz, který i s dalšími členy spolku „vstupuje“ do své rodné krajiny mnohými podobnými objekty (Nebesa, Sloup, 2015) nebo výsadbou stromořadí či obnovováním zaniklých cest. Na rozdíl od předchozího příkladu, který vznikl za institucionální podpory církve a obce a obdržel dokonce posvěcení základového kamene někdejší papežem Benediktem XVI, je úsilí spolku Jinakrajina trnitou a frustrující aktivitou hrstky nadšenců, kteří se potýkají, dle slov Jana Ambrůze „s nepochopením a nezájmem o krajinu místních obyvatel“.³¹⁸ Pro své intervence oslovuje majitele pozemků, sám kupuje pozemky nebo využívá pozemkových úprav. Mnohdy jsou znovu vyšlapané pěšiny rozorány nebo vysázené stromy vytrhány. V rozhovoru dále uvádí, že on sám se cítí být v opozici a vnímá kontroverze spojené s jeho dílem, jako jeho potvrzení.

Přes pole chodíme do hospody ve Lhotě, která je na kopci, a protože nebylo vidět místo, kde se polní pěšinou napojujeme na cestu, napadlo mě vyznačit ten bod a pak jsem přidal další místa, která mohou být zvýrazněna jen tak, ať jsou lépe vidět a ať je lidé propojují vyšlapáváním rozoraných pěšin. Naivně jsem doufal, že získám postupně obce pro dobrou věc a ty mně tak umožní sochy vztyčovat na obecních pozemcích. Nestalo se.³¹⁹

Stavební řízení pro Kapli II se setkal se zamítavým stanoviskem Odboru životního prostředí a zemědělství Zlínského kraje s odůvodněním, že by objekt narušoval krajinný ráz místa a že se jeví jako vhodnější řešení obnovit zmizelý kříž v původním historickém vyznění. I přesto byla po několikaletém sporu, který se dostal až před soud, v roce 2014 Kaple II do krajiny zakomponována. Díky této kauze a následné výhře se zmíněný případ stal jakýmsi precedentem.³²⁰

Z popisu i z dokončených děl Ambrůze a Kačírkové lze vypozařovat citlivost pro umístění objektů vzhledem k pohybu chodce v krajině, k historii místa či ke svým vlastním vzpomínkám z dětství. Vybrané místo pro objekt Kaple II se ukázalo být v blízkosti bývalého dřevěného kříže, dle mapy z III. vojenského mapování. Vytyčená místa mají opodstatnění v artikulaci *sekundární* krajinné sféry (cesty, pohřebiště), vztah k *primární* a *terciární* sféře však odráží rozpor. Patrný je výchozí negativní postoj vůči současnému průmyslovému způsobu využívání krajiny, lhostejnosti místních obyvatel a obecně vykořeněním obecně, se kterým má umělec potřebu se vyrovnat. Tento rozpor je pak vyjádřený minimalistickým jazykem forem navržených objektů, kterým popírá jakoukoli vztahovost k místu, ve kterém se nachází. Mám tím na mysli absenci artikulace i nezákladnějšího vztahu k zemi a k nebi (Kaple I, II, III) nebo naopak zveličením (Nebesa, 2015). Jistou citlivou ambivalentnost však těmto dílům nelze upřít. Například použití průmyslových materiálů a technik bez náznaku tradičního řemesla, tvary přísně geometrické abstrakce na materiálech, které patinují, náznak vztahu k nebi kývajícími se ocelovými pláty. Minimální náznak lidského měřítka můžeme spatřovat v možnosti „vstoupit do objektu“ (Křížová cesta, 2007; Kaple II, 2014).

³¹⁷ Srov. Jinakrajina.eu, dostupné z URL: <http://www.jinakrajina.eu>

³¹⁸ Srov. epizodu *Amputace krajiny* 2017 pořadu *Náš venkov*, dostupné z URL: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1097944695-nas-venkov/317291310070010/>

³¹⁹ Ambrůz, URL: <http://www.jinakrajina.eu/sochy.html>

³²⁰ Srov. Ambrůz 2021 cit. dle Holešová 2021.

Srovnání

Díky rozporu mezi *jazykem vzorců* a *jazykem forem*, solitéry v krajině v podání Jana Ambrůze a spolku Jinákrajina působí spíše jako vyjádření odcizení člověka přírodě. Upozorňují na sebe, volají po místě, kam by mohly patřit, ale v této krajině domov nenachází. Nevěřící, který staví křížovou cestu a „kaple“ lidem, kteří o to nestojí, Jan Ambrůz hledá tvůrčí způsob, jak se ke krajině vztahovat a nalézá seberealizaci ve svém zápasu s frustrací. Podobně jako křížky a boží muka opuštěné ve scelených polích i nově osazené objekty odcizující se krajině i člověku fungují jako *recordatio* jedné epochy vykořenění člověka z krajiny a přírody. Jako by se svým tvarem odmítaly podílet na *živé struktuře* a uzdravení krajiny, která je sama dle postoje autorů lidem odcizena. Dle mého názoru jde v této rovině interpretace o citlivou a konzistentní intervenci do krajiny, která nese dobové svědectví – tvůrčí vypořádání se s dědictvím modernity. Krajinný ráz nenarušuje, protože ctí *vzorec* „drobná sakrální stavba“ a tím i typické znaky kulturní krajiny.³²¹ Doprovod stromořadím v případě Kaple I či skupinou opakovaně ničených stromů v případě Kaple II je v souladu s *priménní* a *sekundénní* vrstvou a pozitivní transformací. Konflikt v *terciénní* sféře je zde uměleckým záměrem a mohli bychom říct, že subjektivní jeviště malé skupiny podobně smýšlejících umělců je zde v rozporu s objektivním jevištěm, jehož důsledkem jsou kontroverze a nevole místních obyvatel i zainteresovaných úředníků (dle závěru soudu úředníci pochybili v použití nástroje ochrany krajinného rázu).³²²

Pro srovnání *jazyka forem*, tedy vnitřních vztahů, obou zmíněných příkladů, můžeme konstatovat, že v případě olešnických božích muk jde v Alexanderově smyslu o *živé centrum*, které poskytuje základní existenciální oporu. Diferenciací a adaptací jednotlivých částí se vnitřně vztahuje ke stavbám v sídle, ke stromům, k člověku a je tak schopna být obrazem.³²³ Jasná silueta viditelná z dálky, masivní dříví zužující se směrem vzhůru a jemně profilovaná lucerna zakončená subtilním křížkem poskytuje možnost orientace a identifikace. V okolí můžeme nalézt i podobná boží muka, která se evidentně stala inspirací. Jako rušivou shledávám formalistickou hru se symboly v proměně průřezu dříví ze zaobleného trojúhelníku do kruhu. Nešťastné se jeví umístění příliš blízko cesty, které neposkytuje *centru* dostatečné „pole působnosti“ vzhledem k měřítku stavby.

Socha nazvaná Kaple II se svou formou a přítomností projevuje v extrémech. Z určitého pohledu se jeví, jako by tam ani nebyla, kdežto z jiného úhlu provokativně až hrubě poutá pozornost. Bez vnitřního členění a bez artikulace vztahu k místním specifikům tak odolává identifikaci se známými vzorci z prostředí přírodního nebo umělého. Tělesný kontakt s materiálem spíše odpuzuje a celkově objekty provokují mysl, aby se setkání s tímto „antipattern“ vypořádal. Teprve, když si návštěvník na dílo promítne název „Kaple“, může začít intelektuální hra hledání konotací, jejich negace, která může přinést uspokojení nově nalezeného či vytvořeného vzorce nebo v případě konceptuálního umění a umění obecně – osvobození od vzorců zažitých. Mně nezbyvá než návštěvníka vyzvat, aby si sám na místě položil otázku, zdali tento objekt vytváří místo. Cítí se být návštěvník pozván k setrvání či k posílení tohoto místa další oživující transformací, nebo je pro něj tato konfrontace spíše úzkostným průchodem údolím stínů?³²⁴ I přes zdánlivě vhodnější umístění v zatáčce s volným pláckem okolo, se toto *centrum* zatím dočkalo pouze vytrhání zasazených stromů a neumělého posprejování, což může být znakem úspěšné revolty, avšak neúspěšného hledání společné řeči a společného navázání vztahu ke krajině.

³²¹ Menší měřítko na úrovni jazyka forem, tj. detailu stavby, nemá pojetí krajinného rázu ani ambice postihnout.

³²² Srov. Holešová 2021.

³²³ Více v třetí kapitole.

³²⁴ Viz pojem „uncanny valley“ v přechodném oddíle této kapitoly nebo pozn. 255.

Shrnutí

Jako lidé se můžeme si projektovat svůj osobní příběh do míst a artefaktů, které potkáváme. Křesťan, kterému se silně prolíná duchovní život s hmotnou skutečností, může do těchto míst projektovat symbolické významy a dávat jim ještě větší hloubku. Zarytý ateista nebo zraněný člověk může na druhou stranu prožívat zlost nebo úzkost při setkání s křesťanskými symboly. Osobní příběhy jsou naprosto relevantní. Pod nimi se ale odehrávají i příběhy, které jsou nám společné, příběhy míst, příběhy tvarů a forem, které žijí svým životem, protože jsou součástí celku. Studium *architektonického jazyka* tedy slouží k uvědomění si propojenosti a vztahovosti existující prostorově-hmotné struktury, kterou můžeme i sebemenším zásahem posílit či negovat. Slouží k přesměrování pozornosti od obsahů projekovaných z naší mysli na předměty k obsahům niterným, které nás skrze tělo spojují s hmotnou skutečností. Projekce se odehrávají u hluboce věřícího i avantgardního umělce a názorově nás rozdělují. Cítění koherence forem, které předchází našim projekcím považuji za výchozí bod, ze kterého si jako spolutvůrci našeho prostředí můžeme zodpovědně klást otázku: Jakým způsobem se chceme na tomto společném díle podílet?

Fenomenologickým pohledem a pojetím architektonického jazyka vycházejícího z teorií Christophera Alexandra jsme se na příkladech pokusili popsat fenomén drobné sakrální architektury jako *živých center* v krajině. Nešlo zde o uměleckou kritiku, ale o možnou identifikaci a popis kvality *života (celistvosti)*, která se vyznačuje rozmanitostí a soudržností v rámci celkové struktury krajiny. Jinými slovy jsem se pokusil nabídnout pohled na „místo“ jako součást kontextu, ze kterého „místo“ čerpá významy jemu vlastní. Kromě popisu situací jsem si dovolil také subjektivní interpretace míst a pozadí jejich vzniku.

Hlavním cílem této kapitoly bylo poukázat na možné komplementární způsoby popisu sítě vztahů, které místo dělají oduševnělým. Členění krajiny na tři vrstvy vztahů a na vizuální celky v pojetí Jiřího Löwa nám pomáhá si uvědomit, že bydlet znamená vztahovat se k místu na různých rovinách výkladu, jejichž vzájemný soulad je otázkou životaschopnosti a smysluplnosti našich zásahů. Rozvázání vztahů napříč těmito vrstvami krajiny a tradicemi, nám umožňuje vztahy i tradice nahlížet jakoby zvenčí, ale zároveň nám tento odstup znemožňuje se identifikovat. Pojetí *celistvosti* a fenomenologický přístup jsou možnými způsoby, jak se vztahovat k místu a rozpoznávat bohatství, které jsme v podobě kulturní krajiny zdědili a mohli na něj citlivě navazovat.

3. POJETÍ CELISTVOSTI V UMĚNÍ

V první kapitole (oddíl 1.2) jsem probíral možné výklady pojmu architektonický jazyk. Některé zmíněné výklady inklinují více ke kodifikaci a znakovosti formálních jazyků jako je matematika či geometrie, jiné naopak počítají s referenční či metaforickou výpovědí architektonických forem. Ať už vnímaný jako pouhá analogie k přirozenému jazyku, nebo jako fenomén, vychází architektonický jazyk ze strukturálních předpokladů. Struktura našeho myšlení a cítění nebo tělesná a smyslová výbava však nemohou samy o sobě osvětlit vznik a existenci významu a jazyka. Přesto jsou důležitým projevem skrytého řádu a poukazem k tajemství, se kterým se setkáváme při každém prožitku krásy, sounáležitosti s místem, setkání se silnou osobností, nebo okamžiku bytí ve smíru se sebou samým. V průběhu celé práce si kladu otázku, jak může být architektura, jakožto uměle budované životní prostředí, chápána jako významuplná, oduševnělá (smyslu-plná) nebo poetická a krásná. Koncepte *celistvosti* Christophera Alexandra nabízí soudobý rámec, v němž lze tyto otázky otevírat i mimo estetiku jako filosofickou disciplínu, na praktické každodenní bázi a v jakémkoli tvůrčím úsilí.

V závěru oddílu 1.2 jsem rovněž formuloval tezi o tom, že stavění je způsob vztahování se ke skutečnosti, kde architektonickým jazykem není myšlen jen kód nebo šifra pro přenos informace, ale také doslova *in-formace*, tedy sebe-utváření. Oproti čistě arbitrárnímu pojetí znakovosti jako konvence na základě vnější podoby budu v této kapitole přistupovat k architektonickému jazyku na základě jakéhosi vnitřního vztahu mezi formami. Ono „sebe-utváření“ můžeme jazykem Christophera Alexandra opsat jako podílení se na *životě* struktury. V druhé kapitole jsem se snažil přiblížit způsob, jakým *centrum* v *živé struktuře* – místo v krajině – čerpá (shromažďuje) významy z kontextu, v němž se nachází. Na příkladech jsem se snažil ukázat, že o účasti *centra* na *životě* struktury rozhoduje nejen umístění, ale i jeho vlastní forma, a v této koncepci pak platí požadavek na radikální citlivost ke kontextu.

Obrazná vertikální osa, která protíná jednotlivé kontextuální rámce hmotného prostředí, dosahuje na jedné straně až k atomům a subatomárním jevům a na straně druhé až ke galaxiím a ještě dále. To, co biologie s fyzikou a chemií zatím dokázaly popsat v příběhu evoluce, z nás nedělá jen vzdálené příbuzné primátů, ale i houbám a rostlinám. Navzdory rozmanitosti forem, které na všech úrovních měřítek ve světě nacházíme, nám jakási vnitřní spřízněnost připomíná, že jsme jedno. *Celistvost* chápána jako řád v rozmanitosti forem je obrazem jednoty, která je nevýslovná. Neopakují to pouze náboženství všech dob a kultur, ale i přírodověda, která nás občas nechává žasnout nad tím, že chemické prvky tvořící naše tělo, jsou pozůstatkem po explozi hvězdy, nebo že molekulu kyslíku, kterou právě teď přijímám v nádechu a která se spolupodílí na tom, že jsem naživu, si dopřávám díky životu nějakého stromu, řasy, či planktonu. Díky přírodním vědám si můžeme pro představu těchto vztahů vytvářet zjednodušené modely a příběhy pomocí systému symbolů. Díky náboženským systémům symbolů můžeme tuto vztahovou podstatu naší existence prožívat. V dřívějších dobách měl být „symbol“ pravděpodobně připomínkou onoho vnitřního vztahu – vztahu jedince k jednotě, protože symbol je schopen nést protiklady.³²⁵ V dnešní době je častěji užíván pojem symbolu ve smyslu znaku, tedy vnějšího vztahu označujícího a označovaného v lineárním (denotativním) vztahu.³²⁶ Dalo by se říci, že se z posvátného tvůrčího vztahování ke skutečnosti stal profánní nástroj užitku.

³²⁵ Např. Jung 2003.

³²⁶ Např. Wittgenstein.

Cílem této kapitoly je obhájit své tvrzení, že celistvost uměleckého obrazu, jak ji popisují umělci a teoretici umění, je analogická *celistvosti*, kterou popisuje Christopher Alexander ve své teorii *živých struktur*. Argumentaci zakládám na rozlišení mýticko-poetické povahy významů básnického obrazu a lineární povahy významu symbolu-znaku. Pro přiblížení významu uměleckého obrazu si pomáhám citacemi významných filosofů a umělců a pro jeho reflexi v architektonickém díle se opět obracím k představitelům fenomenologického přístupu k architektuře. Dále pak diskutuji korelaci významů jejich pojmosloví s pojetím *celistvosti* Christophera Alexandra. Úvaha, jejíž hlavní myšlenku zde budu parafrázovat, byla přednesena na konferenci *Architektura v perspektivě* v Ostravě v roce 2019 a je otištěna ve sborníku pod názvem *Architektonický obraz jako nositel významu – Architectural Image as a Bearer of Meaning*.³²⁷

V závěrečné části se pokouším o vlastní interpretaci architektonické formy. Na příkladech věže a sloupu, chápané fenomenologickým jazykem jako *obraz* a jazykem Christophera Alexandra jako *centrum* či *vzorec*, přibližuji jejich společnou podstatu – kvalitu *celistvosti*. Popisuji při tom proces *transformace zachovávající strukturu* (Alexander) a analogický proces *konkretizace charakterů* (Norberg-Schulz), pomáhám si při tom také příměrem k transformacím v hudební skladbě.

Umění v architektuře

Psát nebo mluvit o umění je pro mě nesmírně těžké a z určitého pohledu nesmyslné. Stále nevím, jestli je trůfalejší mluvit o umění s berlou vědecké metody nebo se vůbec pokoušet mluvit o obsahu sdělení uměleckého obrazu – o jeho interpretaci. Přesto myslitelé a umělci, kteří se umějí umění dotýkat i slovem, jsou mi oporou a díky jejich sdělení také považují za důležité se o to pokoušet vlastními silami, než abych riskoval, že mlčením o těchto otázkách dojdou k jejich tichému vyloučení. Nezbyvá mně tedy, než se opírat o autority a pokusit se hrubými obrysy načrtnout základní pojmy, podle kterých se lze zorientovat na cestě od faktičnosti inženýrského myšlení k celistvosti básnického obrazu.

Ve své stati *Stavba jako obraz, socha, báseň, symfonie* vymezuje architekt a teoretik Jaroslav Drápal specifika architektonického díla v kontextu vědy a umění, kdy architektonická tvorba je podmíněna oběma způsoby zmocňování se skutečnosti. Ačkoli věda potřebuje jak analýzu, tak intuici, vědecký aspekt přítomný v architektonické tvorbě se většinou redukuje pouze na techniku, tedy aplikaci poznatků získaných vytvářením modelů – faktů. V tomto zjednodušeném vnímání pak toto technické myšlení stojí v protikladu k uměleckému cítění a tyto aspekty se v různém poměru promítají do tvorby i výsledného díla. Drápal na závěr své polemiky shrnuje, že architektonické dílo lze chápat jako umělecké, jestliže je „[s]yntézou výtvarné reálnosti, ideově duchovního obsahu a osobního mistrovství tvůrce. V architektonickém díle jsou odráženy obecné zákony života, zvláštní zákony umění a tvůrčí individualita architektova. Každý z těchto momentů se v celkové trojjednotnosti projevuje poměrnou samostatností a schopností působit zpětně na momenty zbývající.“³²⁸

Pro intelektuální porozumění vztahům mezi těmito aspekty, je potřeba důsledného rozlišování. Avšak rozlišování není to stejné, co rozdělávání, a proto se zdá, že nikdy není dostatečně vyjádřena společná podstata toho, co jsme pomocí pojmů rozebrali na jednotlivosti. Jaroslav

³²⁷ Kinnert 2019.

³²⁸ Drápal in Zelinský et al. 2010, s. 108–109.

Drápal např. používá termínu trojjedinost pro vyjádření celkovosti, což může zavádět až k trojičinnému tajemství křesťanské tradice. Pro nedělitelné, avšak mnohdy doširoka rozkročené inženýrsko-technické a umělecké aspekty, můžeme použít termín sjednocení protikladů (*coincidentia oppositorum*). Pro selektivní a vylučující analytické myšlení je zpracování obsahů těchto pojmů vrcholným výkonem, protože přesahují dualistický program „bud' – anebo“ a dotýkají se paradoxní povahy skutečnosti. Znakem zdařilého architektonického díla je v posledku i to, že nelze tak snadno oddělit aspekty technické od uměleckých a praktické od estetických. Slovy Miroslava Šika: Příliš mnoho pokusů a omylů je třeba, aby přidaná hodnota architektonická byla tak dobře skryta v hodnotě užité, že ji jakýkoli klient uzná jako objektivní a vhodnou.³²⁹

Bohužel je dnes vcelku běžné setkávat se s názorem, že architektura je vlastně dílo stavitelství s nějakou přidanou hodnotou, např. myšlenkou (konceptem), nebo je obohacená (ozvláštněna) o prvky plnící nadstandardní funkci estetickou. Takové nešťastné formulace jsou zavádějící především v tom, že zjednodušují situaci na určitý mechanismus, v němž lze přidávat či odebrat „uměleckou složku“ jako nějakou nadstandardní výbavu. Nemám zde v úmyslu polemizovat nad otázkou co je nebo není umění. Umění, jak opakují historici umění, v každé době znamenalo něco trochu jiného.³³⁰ Chci však poukázat na to, že vnímání a zpracování duchovních obsahů architektury a umění se zproblematizovalo díky fragmentaci (fragmentation) myšlení a tím i vnímané skutečnosti.

Existuje však pojem, který nám umožňuje položit si otázku, jak nám umělecké vyjádření může zprostředkovat vztah ke světu a sobě samým. Vyjádření, které nelze ani nazvat sdělením, protože předchází jazyku, ale podobně jako jazyk zprostředkuje smysl. Tento pojem nelze exaktně definovat, ale pojmenovává fenomén, jenž lze vnímat a prožít jak v mistrovském architektonickém díle, tak i v nejprimitivnějších sídlech. Jeho podstata je pojítkem mezi krásou přírodní scenérie, všedností prostřeného stolu i vrcholnými plody lidské tvořivosti. Řeč je, jak již bylo uvedeno na začátku, o *uměleckém obraze* nebo jinak *básnickém obraze*, který fenomenologové používají ve svém tázání po významu-plněm místě. Já jej zde představuji jako analogii k pojetí *celistvosti* Christopha Alexandera.

3.1 Umělecký obraz a symbol

Potřeba smyslu např. v případě jakéhokoli výroku je potřebou vztahování ke kontextu, ve kterém ono tvrzení platí. Otázkou „Proč?“ se můžeme doptávat jak na kauzální vztahy vnějších jevů, tak také na implicitní (vnitřní) smysl věcí. Nekonečné řetězení dětského doptávání se „proč?“ také vypovídá cosi o rekurzivní povaze našeho myšlení a jazyka. V případě našeho života je potřeba smyslu duchovní potřebou vztahování se ke světu. Biologové spolu s psychology potvrzují, že tato potřeba, když je naplněná, výrazně prodlužuje život.³³¹ Filosofické či teologické dotazování se po smyslu bytí, existence a stvoření pak dospívají k obecným kontextuálním rámcům – kosmologiím. Žádný z těchto způsobů intelektuálního zmocňování se naší vztahové podstaty však nemůže dojít dál než k pouhému poukázání. Smysl náleží vlastnímu prožitku. Proto náboženství bylo vždy doprovázeno obrazy, ať už to byly mýty – vyprávění, ikony, symboly, výjevy, obrazy literární, básnické, divadelní, hudební nebo jiné. Ježíš či zenoví mistři se vyjadřovali v obrazech – podobenstvích, jejichž obsah sdělení nemá

³²⁹ Šik 2012, s. 8.

³³⁰ Např. Gombrich, Dvořák, Belting.

³³¹ Např. Steptoe et al. 2015.

charakter předpisu – denotativního významu výroku, ale zprostředkuje smysl, jenž je předmětem kontemplace.

Rumunský historik náboženství a spisovatel Mircea Eliade píše: „Symbolické myšlení není výsadní oblastí dítěte, básníka či pomatence. Je součástí podstaty lidské bytosti, předchází jazyku a diskurzivnímu způsobu poznání. Symbol odhaluje některé – ty nejhlubší – aspekty skutečnosti, které vzdorují jakémukoli jinému způsobu poznání. Symboly odpovídají nějaké potřebě a mají nějakou funkci.“³³²

Tímto Eliadeho výrokem se dostáváme k zásadnímu nedorozumění v pojmosloví, jehož rozřešením bude jedno z hlavních sdělení této kapitoly. Podle Estetického slovníku je symbol „v obecném smyslu všechno, co je stanoveno nebo chápáno jako znak.“³³³ Filozof Hans-Georg Gadamer vzpomíná původ symbolu ve starověkém *tessera hospitatis* používaném pro potvrzení totožnosti. Jednalo se o rozlomený, např. hliněný předmět, jenž si rozdělili dva lidé, když se loučili. Ten se stal znakem totožnosti, když se dvě části, byť v jiných rukách, setkaly a obě poloviny do sebe zapadly.³³⁴ Tak onen „technický“ význam symbolu v rámci pojmového myšlení (*logos*) dnes používáme jako „pouhý“ druh znaku, kde význam symbolu leží vždy vně, tj. v *označovaném* nebo spíš ve vztahu *označujícího a označovaného*.³³⁵

V kontextu mýticko-poetického „myšlení“ (*mythos*) Eliadeho výroku však *symbol* a symbolické myšlení nesou mnohem hlubší a nejednoznačnější významy. Mýtický výklad symbolu rozlišuje i Gadamer: „[...] symbolicky působící a zvláště symbolické v umění spočívá v neanalyzovatelné hře protikladu odkazování a skrývání. Umělecké dílo není pouhým nositelem smyslu – takovým, že by jeho smysl šlo převádět na jiné nositele. Smysl uměleckého díla je spíše v tom, že tu je.“³³⁶ Pro tento zásadně protikladný výklad pojmu *symbol* budu po zbytek textu používat *symbol* pouze pro označení znaku a pro možné básnické a mýtické významy budu upřednostňovat pojem *obraz* (básnický, umělecký, architektonický).

Andrej Tarkovskij, jeden z nejvýznamnějších filmových tvůrců zabývajících se tímto tématem i teoreticky, zdůrazňuje, že obraz není ani konstrukcí, ani pouhým symbolem, a neznázorňuje nic jiného než sám sebe. Jeho podstatou je především celistvost.³³⁷ I když v uměleckém obraze pozorovatel či čtenář může vidět plno odkazů, symbolů a metafor, nedá se mluvit o jeho syntetické povaze. Pro přiblížení celistvosti uměleckého obrazu Tarkovskij používá příkladu portréту mladé ženy s jalovcem od Leonarda da Vinci:

³³² Eliade 2004, s. 10.

³³³ Henckmann a Lotter 1995, s. 172.

³³⁴ Gadamer 2003, s. 37.

³³⁵ Viz koncepci sémiologie Pierce, Saussura a Morrisse např. v Barthes 1968 nebo Palek et al. 1997.

³³⁶ Gadamer 2003, s. 39.

³³⁷ Srov. Tarkovskij 2011, s. 41, Z rozhovoru s Olgou Surkovovou.



Obrázek 56: Portrét Ginevra de' Benci od Leonarda da Vinci, 1474-1478, olej na desce

Zdá se nemožné popsat dojem, jímž na nás tento Leonardův portrét působí. Není možné ani s jistotou říci, jestli se nám žena líbí nebo ne, jestli je sympatická nebo nepříjemná. [...] Během našeho vnímání, při zkoumání portrétu, vzniká jakási neklidná pulzace, nepřetržitá a téměř nepostižitelná změna emocí, od nadšení až po štítlivý odpor. [...] Tvář mladé ženy, jak ji zobrazil Leonardo, je oduševněna hlubokou myšlenkou, ale současně se zdá věrolomná, oddaná nízkým vášním. Portrét nám dává možnost uvidět nekonečně mnoho.³³⁸

Nemožnost upřednostnit jeden z protikladných dojmů otevírá možnost vzájemného působení s nekonečnem a nemožnost zcela vyčerpání jeho smyslu, což člověku působí rozkoš. Umělecký nebo jinak básnický obraz není mentální obraz, není to představa ani pouze vizuální vjem. Jde skutečně o vtělenou a situovanou zkušenost spojenou se všemi smysly (synestezie), která nám zprostředkovává poznání i tím, že dokáže svou přesvědčivostí přesáhnout onu tělesnou smyslovost a poukázat ke smysluplnosti bytí-ve-světě. Umělecký obraz je zároveň zhmotněn v díle a zároveň se nachází v říši imaginace. A právě z napětí této dvojznačnosti pramení jeho moc a zároveň jeho neuchopitelnost.³³⁹ Při setkání s dílem probíhá mezi těmito dvěma světy dialog skrze asociace, při kterých racionální část intelektu předává otěže primitivnějším poznávacím procesům, jako je smyslový prožitek, cit, intuice.

Slovy Jindřicha Chalupceckého: „Přesto však, že umělecké dílo nabývá své úplné konzistence, své úplné chápatelnosti teprve je-li pojímáno lidským duchem, není přece dílem jen duchovým – tak jako je jím vědecká myšlenka nebo mravní akt. Musí působit na ducha; ale musí také zůstat hmotným, smyslovým, tělesným.“³⁴⁰

³³⁸ Tamtéž, s. 38.

³³⁹ Srov. Pallasmaa 2011, s. 93.

³⁴⁰ Chalupcecký 1944, s. 11.

„Jestliže se rozhoduješ, čemu dát přednost – zda pohledu oka, nebo zážitku těla, dej vždy přednost tělu, protože hmat je starší smysl než zrak a jeho zkušenost je fundamentálnější. Navíc oko je v současné audiovizuální civilizaci značně unavené a ‚zkažené‘. Zkušenost těla je autentičtější, nezátížená dosud estetizací. Úběžníkem, který ovšem nesmíš ztratit ze zřetele, je synestezie.“³⁴¹

Význam symbolu a obrazu tak stojí v protikladu jako *logos* a *mythos* a mohou také představovat rozdílné způsoby myšlení a vnímání. Kdyby stáli proti sobě člověk archaický (primitivní) a novověký (moderní) a dohadovali by se, čím model skutečnosti je pravdivější, novověký člověk by mohl ukázat na geografickou mapu území a argumentovat, že jde o objektivní zobrazení skutečnosti, na které se může spolehnout, a díky kterému se v prostředí zorientuje, kdežto nějaké mýty jsou smyšlené příběhy, pohádky, které jsou nevěrohodné, protože nemohou nabývat obecné platnosti. Archaický člověk by mohl namítnout, že mapa novověkého člověka je vcelku mizerný obraz skutečnosti. Jakékoli místo, které na mapě ukázu, ani vzdáleně nezobrazuje místo ve skutečnosti, zatímco příběh mu dává možnost zakoušet. Jeho prožitek – jeho mýtus – je skutečný, žádná zjednodušená a vyprázdněná napodobenina. Díky svému skutečnému prožitku se může ve světě zorientovat a smysluplně se k němu vztahovat. Tak význam mapy (symbolu) tkví ve vztahu k tomu, co reprezentuje, kdežto význam mýtu (obrazu) tkví v něm samém.

„[...] znak a to, co znak ukazuje, pro primitivního člověka splývá. Znak sám může ukazované zastupovat nejen ve smyslu nahrazování, nýbrž tak, že znak sám vždy ono ukazované jest. Toto ‚splývání‘ není žádné ztotožnění věcí předtím izolovaných, nýbrž znamená, že znak a označované se ještě neosamostatnili.“³⁴²

Německý filosof Ernst Cassirer žijící na přelomu devatenáctého a dvacátého století a působící na předních světových univerzitách (Humboldtově, Oxfordské a Yaylově) ve své práci poukazuje na to, že člověk žije ve světě symbolických forem, které stojí mezi ním a fyzickým světem. Tento svět symbolických forem zahrnuje vědu, umění i náboženství či jazyk, které nejsou jedna na druhou převoditelné, ale všechny čerpají z jednoho zdroje – mýtu. „Člověk nežije jen v širší skutečnosti, než jiní tvorové; lze říci, že žije v novém *rozměru* skutečnosti.“³⁴³ Suzanne Langerová, která navazuje na Cassirerovy poznatky, pak explicitně rozlišuje mezi významem obrazu a symbolu, pomocí pojmů tzv. *diskurzivní* a *presentativní symboliky*. Diskurzivní symbolikou označuje to, co je v našem případě denotativní či konotativní vztah mezi označujícím symbolem a označovaným předmětem. „Pojem ‚presentativní‘ je tu opozicí k pojmu zprostředkované ‚representace‘: není to ‚o tom‘, ale ‚to‘ samo, cele a naráz *přítomné v obrazné podobě*. ‚Presentativní‘ je nediskurzivní symbolika obrazů, představ, jež se vyznačuje nikoliv posloupností, nýbrž simultánností, současně existující skrumáží symbolických významů.“³⁴⁴ Diskurzivní symbolika je tedy užití znakovosti jazyka v běžné řeči, kdežto u presentativní symboliky jde o užití obrazovosti jazyka např. v poezii. O zakořenění našeho běžného dorozumívání v mýtickém substrátu hovoří i fakt, že přirozený jazyk je ze své podstaty metaforický.³⁴⁵

Český filosof Miroslav Petříček se ve své knize *Myšlení Obrazem* zabývá úzkým vztahem myšlení a jazyka (textu) a dotazuje se, zda je vůbec možné myslet obrazem. Pomáhá si při tom slavným

³⁴¹ Švankmajer a Dryje 2001, s. 114.

³⁴² Heidegger 2002, s. 103 s

³⁴³ Vaněk 2014, s. 128.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 130.

³⁴⁵ Srov. Lakoff a Johnson 1980.

výrokem Marshalla McLuhana „medium is the message“, který říká, že jakákoli přenášená informace je jaksi nerozlučně spjata s jejím nositelem, tj. médiem. Nejde tedy oddělit obsah od formy a každý překlad do jiné formy musí být nutně i transformací obsahu.³⁴⁶

Pořekadlo: „Kolik jazyků umíš, tolikrát jsi člověkem“ může napovídat něco o odlišném způsobu myšlení daném odlišným jazykem, což je předmětem např. psycholingvistiky nebo neurolingvistiky. Dle Cassierova konceptu symbolických forem se však nemůžeme vymanit z kontextu, který nám dává jazyk a kultura a stát se znovu bezprostředními, nevinnými. Lze se však znovu a znovu nořit skrze vrstvy struktury kultury a myšlení k obraznosti, ke zdroji imaginace, kde se obrazy rodí, ze struktury praobrazů, tj. archetypů, do míst, kde se řád vyděluje z chaosu. Touto tvůrčí cestou do nitra, prochází umělec, který poznává sám sebe. Skrze nejsubjektivnější prožitek proniká vrstvami symbolických forem a dochází k něčemu, co je skutečné, pravdivé, intimní, ale zároveň všelidské. Umělecký obraz jako záznam této cesty do nitra má tu moc dotknout se duše jiného člověka jeho vlastním způsobem.

Švýcarský malíř, teoretik a pedagog Paul Klee přirovnává umělce ke kmeni stromu, z jehož rozvětveného řádu kořenů, tj. mnohotvárného světa, sbírá a usměrňuje „to, co přichází z hloubky. Umělec nemá ani sloužit, ani vládnout, jen zprostředkovávat.“³⁴⁷ Podobně formuluje své svědectví i Tarkovskij: „Obraz má vyjádřit samotný život, a ne autorská pojetí nebo představy o životě. Neoznačuje, nesymbolizuje život, nýbrž ho vyjadřuje. Obraz odráží život, přičemž zaznamenává jeho jedinečnost.“³⁴⁸

Hans-Georg Gadamer shledává významovost krásného a umění v samotném setkání s naší konečností, jíž je přislíben spásný návrat k jednotě. Příslib, který již je obsažen v našem očekávání a touze však nemůže dojít dokonalého naplnění svého smyslu.³⁴⁹ Jinými slovy můžeme říci, že *celistvost* přítomná v díle člověka nebo přírody je vždy jen obrazem jednoty, ale každé naše setkání s krásným (*celistvým*) je aktivní účastí na její (Jeho) oběti.

Shrňme nyní dosavadní rozlišování mezi obrazem a symbolem a připravme si tak půdu pro studium obraznosti v architektuře. Obraz a symbol bývají někdy zaměňovány jako synonyma zjednodušeně používaná pro označení nápodoby či reprezentace. Umělecký obraz je ovšem případ zvláštního fenoménu, který nám zprostředkovává významy mimo racionální pojmové myšlení. Toto umělecké zmocňování se skutečnosti má blíž k náboženskému a mystickému poznání a vtělení tohoto poznání, jeho konkretizaci v prostoru a hmotě, nazýváme umělecký obraz. Proti tomuto imaginativnímu obraznému chápání symbolu stojí symbol jako pouhý znak, který má své denotativní a konotativní významy. Tak jako proti sobě stojí *logos* a *mythos*, mohou být proti sobě postaveny pojmy význam (znak) a smysl (básně), kdy se v obou případech ptáme po kontextu otázkou „Co?“, ale pokaždé jiným způsobem. Obdobně mohou být proti sobě postaveny pojmy *účel* a *smysl*, kdy se v obou případech ptáme po jejich kontextu otázkou „Proč?“, ale pokaždé jiným způsobem.

Jakým způsobem se tedy ptát po významuplném místě? Nese architektonická forma významy jiné než symbolické? Má architektura smysl, který je odlišný od jejího účelu a užitné hodnoty? Můžeme mluvit o básnickém obrazu v architektonickém díle?

³⁴⁶ Srov. Petříček 2009.

³⁴⁷ Lamač: Myšlenky moderních malířů, s. 212; citováno dle Harries 2010, s. 102–103.

³⁴⁸ Srov. Tarkovskij 2011, s. 41, Z rozhovoru s Olgou Surkovovou.

³⁴⁹ Gadamer 2003, s. 38.

3.2 Architektonický obraz

Pro objasnění uměleckého obrazu v architektuře se obracím na teoretiky reprezentující fenomenologický přístup v architektuře v Evropě, především Christiana Norberga-Schulze, Juhani Pallasmaa nebo Tomáše Valenu a také reprezentanty tohoto proudu na americkém kontinentě Alberta Pérez-Gómeze nebo Davida Seamona.

Norberg-Schulz ve své knize *Genius loci* konstatuje, že absence architektonického obrazu je příčinou ztráty místa, „ztráty života“, a tím zapříčiněné krize prostředí, se kterým se člověk přestává umět identifikovat. Schulzova „identifikace“ je existenciální zkušenost, která nám umožňuje významuplně obývat prostředí, tedy bydlet. [...]

Další současný představitel fenomenologického přístupu v architektuře Juhani Pallasmaa o obraznosti v architektuře napsal knihu *The Embodied Image and Imagery in Architecture*. V jedné z kapitol přirovnává architektonické obrazy k Jungovým archetypům. Mají společné to, že neodkazují na konkrétní význam, ale jsou spíše tendencí, vzorcem či atraktorem, který vyvolává určité emoce a asociace. Když se řekne například archetyp domu, každý si představí něco jiného, ale přece nalezneme společný vzorec, který všechny naše konkrétní a intimní představy podtrhuje jakýmsi společným jmenovatelem. I když se budeme snažit archetyp ze všech sil uchopit, definovat nebo zobrazit, skončíme u toho, že vytvoříme pouze jeho jedinečný obraz z nekonečné řady možných vyobrazení. Tarkovskij nám odhaluje: „Takový Hamlet je bezpochyby charakterový typ, ale jako básnický obraz je jedinečný a neopakovatelný“.

Gaston Bachelard nazval nejpodstatnější architektonické obrazy „primárními obrazy“: podlaha, střecha, stěna, dveře a okno. V architektonické tradici do počátku 20. století i pro rané modernisty byly např. dveře důstojným přechodem z vnějšku dovnitř a naopak. Dveře zároveň chránily, zároveň zvaly dovnitř a toto sjednocení protikladů bylo artikulováno v návrhu, v řemeslném a uměleckém zpracování křídla, ostění i rámu. Vzít za kliku a projít takovými dveřmi nám poskytuje onu existenciální smyslovou zkušenost, která nám umožňuje se identifikovat, tedy bydlet. Nabízí se otázka, jakou existenciální zkušenost nám zprostředkovávají dnešní prosklené posuvné stěny, kterých si ani nevšimneme, natož abychom je vůbec dveřmi mohli nazývat.



Obrázek 57 (vlevo): Hlavní vstup do Národní a univerzitní knihovny Slovinska v Lublani, navržené v letech 1930–1931 architektem Jože Plečnikem a realizované v letech 1936–1941.

Obrázek 58 (vpravo): Vstup do Národní technické knihovny v Praze, navržené studiem Projektal architekti a dokončené v roce 2008.

[...]

Ty, které bychom mohli nazvat „sekundárními obrazy“, a navázat tím tak na Bachelarda, nalezneme v souboru 253 vzorců, popsanych Christopherem Alexanderem v knize *Pattern language*. Kniha není plná jen typologických schémat, ale pojmenovává jevy, které nám pomáhají se identifikovat s prostředím skrze navazování prostorově-funkčních i emocionálních vztahů. Některé z nich se ani nedají přímo navrhnout, ale jednoduše se v prostředí objevují a jako fenomény jsou zaznamenány.³⁵⁰

Christopher Alexander ve své metodě, např. při návrhu kampusu Eishin³⁵¹, pracoval s jazykem vzorců, který vytvářel krok za krokem pro jedinečný konkrétní projekt s jejich uživateli – učiteli i studenty. Při návrhu prostorové koncepce pracovali s žitými vzorci, které je doprovázejí během dne. Například učebny umístili na různých místech areálu a harmonogram výuky byl koncipován tak, že po hodině výuky se student musel přezout, projít kampusem do jiné části, opět se přezout a připravit se na další hodinu. Rytmus dne, rituál a režim může člověku poskytnout rozmanité podněty i odpočinek, přirozené občerstvení i protažení na čerstvém vzduchu, protože návrh vychází z jediného konceptu – dotvářet *životní prostředí*. Areál je plný rozmanitých míst, od velkých shromažďovacích ploch a malých dvorků až po podloubí a verandy, takže mohou poskytovat místa pro rozmanité nálady, funkce a dohromady možnost se orientovat a identifikovat. To vše v jazyku forem místní tradice.



Obrázek 59 (vlevo nahoře), Obrázek 60 (vpravo nahoře) a Obrázek 61 (dole):
Fotografie z Eishin Campus Higashino High School reprezentují množství vzorců jako např. vzorec 106 *Positive Outdoor Space*, 114 *Hierarchy of Open Space*, 119 *Arcades*, 121 *Path Shape*, 135 *Tapestry of Light and Dark*, a mnoho dalších.³⁵²

³⁵⁰ Kinnert 2019.

³⁵¹ Alexander et al. 2012.

³⁵² Alexander et al. 1977.

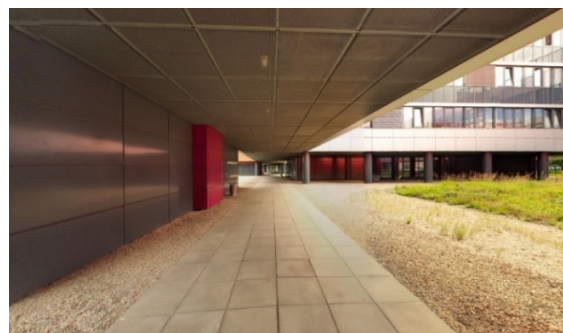
Fenomenologické výzkumy potvrzují, že přítomnost a diverzita takových *vzorců* v prostředí stimuluje imaginaci obyvatel a výrazně zlepšuje emocionální pohodu obývaného prostředí, protože se k němu lidé mají možnost vztahovat pomocí své vlastní imaginace.³⁵³ Krajinné prvky, jako jsou výrazný terén a vegetace, nebo architektonické prvky, např. balkon, branka, schodiště, zídka – tedy obecně *vzorce* – podle respondentů zvyšují *obytnost* prostředí více než budovy samotné. Obzvláště v historickém prostředí hraje roli pocit tajemství a chuť prozkoumávat a objevovat, asociovat si vlastní vzpomínky anebo hypotetické příběhy a situace.

Oproti tomu např. kampus MUNI Brno Bohunice, největší stavební projekt v oblasti vysokého školství ve střední Evropě³⁵⁴ je koncipován jako jedna budova, resp. množství staveb propojených páteřními chodbami, spojovacími krčky, takže uživatel prakticky nemusí opustit interiér. Rigidně mechanicky rozvržené budovy ponechávají mezi sebou zbytkový prostor, o kterém nelze říci, že by uživatele zval k trávení svého času nebo se s ním chtěl identifikovat. Na otázku po kvalitě prostředí, se však mohou zadavatelé i tvůrci shodnout, že komplex splnil všechny požadované hygienické a bezpečnostní předpisy, které ukládá zákon formou norem a vyhlášek, anebo se mohou chlubit důmyslným řešením zeleno-modré infrastruktury. Těžko si lze představit, že prostor mezi budovami (Viz Obrázek 62–Obrázek 65) byl navržen pro to, aby vytvářel místa, se kterými by se uživatel mohl identifikovat. Tato *ne-místa* působí spíše jako zbytkový prostor, který zůstane po návrhu optimálního osvětlení místností v budovách.



Obrázek 62 (vlevo): Vstup na Fakultu sportovních studií Masarykovy univerzity.

Obrázek 63 (vpravo): Pohled na budovy Fakulty medicíny Masarykovy univerzity.



Obrázek 64 (vlevo): Pohled z parteru spojovacího krčku Fakulty medicíny Masarykovy univerzity.

Obrázek 65 (vlevo): Prostor mezi budovami Fakulty medicíny Masarykovy univerzity.

³⁵³ Wells a Baldwin 2012.

³⁵⁴ Viz URL: <https://www.stavbaweb.cz/univerzitni-kampus-bohunice-5491/clanek.html>

imago mundi

„Vytvářet místa umožňující bydlet je nejvlastnějším úkolem architektury. Tento úkol může plnit pouze, pokud je zamýšlena jako *imago mundi*.“³⁵⁵ *Imago mundi* neboli obraz světa Norberg-Schulz používá při popisu principu shromažďování charakterů z makrokosmu do mikrokosmu, například shromažďování charakterů z krajiny v sídle. Na příkladu Prahy ukazuje, jak významuplný obraz Čech shromažďuje a odhaluje charakter krajiny a regionu.

Základní prostorová struktura vyplynula z povahy přírodního místa a hned od počátku zůstala stabilní. Pozdější vládci Prahy se do ní pokoušeli vnést nějaké abstraktní nebo cizí schéma, ale přizpůsobili svůj příspěvek tomu, co zde již bylo předtím. Baroko například neměnilo městskou strukturu, ale novými stavbami – jako jsou oba kostely sv. Mikuláše – zdůraznilo stará ohniska. Obléklo rovněž staré domy do nových fasád, aniž by přitom měnilo charakter prostředí.³⁵⁶

Na tomto úryvku je zřejmé prolínání mezi fenomenologickým přístupem a teorií *živých struktur*. Kromě toho, že se v obou případech mluví o *duchu* a *životě* jako tvořivém řádu, mluví se jednoznačně o principu nedestruktivní transformace, či adaptace. Zpřesňování, či konkretizace charakterů se rovná posilování či ožívování existujících *center*. Oba přístupy rovněž poukazují na to, že struktura sídla či krajiny je významuplná, má kvality, které těžko dokážeme slovy popsat, ale prožíváme je, identifikujeme se s nimi.³⁵⁷

„Člověk bydlí, jestliže je schopen ve stavbách konkretizovat svět. (...) ,konkretizace' je funkcí uměleckého díla a je protikladem vědecké ,abstrakce'.“³⁵⁸

Významy, které náleží uměleckému nazírání, či vnímání *celistvosti* obrazu se však neomezují na ryze uměleckou tvorbu nebo umělecko-technickou činnost architekta, ale rovněž zahrnují to, co nazýváme vernakulární či lidovou architekturou, nebo, jak to prezentoval na slavné výstavě český rodák Bernard Rudofsky, *architekturou bez architektů*³⁵⁹. U těchto příkladů „primitivního stavění“, lze lépe než u jiných, sledovat Schulzův princip shromažďování charakterů. O těchto „venkovských“ sídlech můžeme bez rozpaků říci, že jsou obrazem krajiny a společnosti, jsou obrazem klimatu a kultury.



Obrázek 66: Domy zvané Trulli v obci Alberobello v Itálii. Domy či spíše kamenné chýše nejchudších venkovanů jsou dnes památkou UNESCO a turistickou atrakcí. Stavební forma zůstala prakticky nezměněna po čtyři tisíce let.³⁶⁰

³⁵⁵ Norberg-Schulz 2015, s. 115.

³⁵⁶ Norberg-Schulz 2015, s. 109.

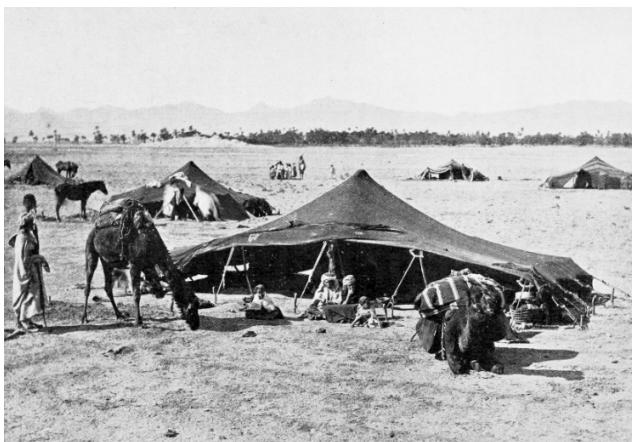
³⁵⁷ viz test sebe-zrcadlení.

³⁵⁸ Norberg-Schulz 1965, s. 61–68, cit. dle Norberg-Schulz 2010, s. 23.

³⁵⁹ Rudofsky 2018, poprvé vydáno v roce 1964 na základě stejnojmenné výstavy konané v MoMA New York téhož roku.

³⁶⁰ Srov. tamtéž.

Obrázek 67: Beduínský stan na Sahaře. Efemérní, ale stále architektura.



Beduínský stan není obrazem krajiny proto, že by se snad stavitel chtěl odkazovat k písečným dunám, ani plochá střecha marockého domu neodkazuje k širému horizontu pouště. Takovému způsobu nazírání odpovídá spíše abstrakce symbolická (znaková). *Obraz světa* či obraz života obce v místě vychází z niterné potřeby bydlet, chránit se, orientovat a identifikovat se, a tato potřeba je zhmotněna, prostřednictvím toho, co krajina v onom místě nabízí. Charaktery obydlí velehor nebo oázy se sice liší, ale zároveň vychází z nezákladnějšího vztahu k místu – situovanosti mezi nebem a zemí. Tak gravitace, povětrnostní vlivy a jim odolávající dostupný materiál dohromady manifestují univerzální řád tím, že se k sobě navzájem vztahují a protichůdné síly vyladují v jedinečné a neopakovatelné podobě lidského bydlení. Tak se sídla, jednotlivé budovy a jednotlivé ornamenty stávají obrazem světa – *imago mundi* – jednak samy o sobě a podruhé jako jeho součásti, přičemž oba tyto aspekty jsou od sebe neoddělitelné.

Pojem *architektonický obraz* může stále svádět k tomu, že jej vnímáme jako něco statického, hotového nebo pouze vizuálního. Pro přiblížení jeho dynamiky a hloubky, která je schopna vyjádřit život, se znovu obracím k Petříčkově práci *Myšlení Obrazem*:

Poznání, které umožňuje obrazovost obrazu, závisí na tvorbě, vyjevování a vytváření je zde jedno a totéž, princip utváření, který skrze obrazovost obrazu vychází najevo, není něco předem daného, nýbrž je to řád, jenž se vyjevuje výlučně v tom, jak je dílo utvořeno. Je to způsob myšlení obrazem.³⁶¹

Vedle tento Petříčkův výrok můžeme postavit Alexanderovo pojetí tvůrčího řádu, který se projevuje jak v přírodních formách, tak v dědictví architektury a umění vzájemným posilováním existujících *center* a posilování *celistvosti*. Obrazové vyjádření jako záznam procesu transformace, které je zároveň schopné nést další významové roviny symbolické, budu demonstrovat v následujícím oddílu.

³⁶¹ Petříček 2009, s. 22.

Významuplnost struktury v hudební skladbě

Významuplnost vnímané struktury, díky níž cítíme potěšení, vzrušení, propojení s celým světem a celou škálou pocitů, a kterou spojujeme s prožitkem krásy, je k nalezení v dílech jakékoli oblasti lidské tvořivosti. Pomocí různých pohledů umělců a teoretiků jsme se pokoušeli přiblížit strukturální povahu čehosi, co je přítomné v jazyku poezie či obecněji ve výtvarném díle, a s čím se úzce pojí i náš způsob chápání a prožívání smyslu. Vraťme se nyní k poznámce z první kapitoly o blízkosti architektury a hudby, ze které můžeme čerpat ještě hlubší porozumění *celistvosti* a odhalit něco z mechanismu jejich vzájemného působení. Na příkladu si ukážeme princip, kterým jsou si hudební a architektonická forma analogické v tom nejzákladnějším pojetí řádu dle Christophera Alexandra nebo Christiana Norberga-Schulze.

Implicitní významy, které jsou nám přístupné skrze estetický prožitek, jsou spojovány s rozpuštěním či přerušением oddělenosti mezi vnímaným objektem a vnímajícím subjektem, v pocitu „ted“ a při „aha momentu“. Na rozdíl od pozorování architektury jsou při poslechu hudby pocity bytí naživu docela běžnou zkušeností přístupnou široké populaci. Možná je to i proto, že na koncert jdeme se záměrem věnovat hudbě pozornost, nebo si pouštíme reprodukovanou hudbu, když na ni máme náladu. Naproti tomu třeba svůj domov vnímáme jaksi samozřejmě. Ale i při cestování se záměrem nechat na sebe působit prostředí, nemáme mnohdy snáladu či energii se navštíveným místům odevzdávat. Zkrátka jsme neustále na nějakém místě, takže vzorce a prožitky registrujeme spíše podprahově. Pro badatele z oblastí psychologie nebo neurověd, kteří studují emocionální (estetický) prožitek, je také sběr dat přístupnější v rámci hudby než v architektuře. Díky propracovaným hudebním teoriím jsou materiály snadněji zpracovatelné a z fyzikální podstaty vzniku zvuku je také snazší expozice respondentů a záznam jejich psychofyzilogických reakcí. Můžeme tedy ze studia hudby a jejich účinků také čerpat poznatky pro interpretaci řádu a našeho vztahu k němu.

Podobně jako člověk vizuálně vyhledává známé vzorce v prostředí a podvědomě je vyhodnocuje jako zdroj hrozby či potěšení, je i v případě hudby náš mozek zaměstnáván detekcí a předjímáním toho, co bude pravděpodobně následovat. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*³⁶² je název knihy kanadského „psychologa hudby“ Davida Hurona, který na základě této kognitivní funkce vysvětluje, proč a jak na nás hudba působí tak silným účinkem. Dochází k tomu, že je to díky momentu překvapení. Překvapením v hudební skladbě má na mysli stimulaci v podobě hrozby, která je při následném nalezení ve známém kontextu vyhodnocena jako pozitivní a následně je i celá skladba vnímána pozitivněji díky kontrastu vůči očekávanému. Tento mechanismus Huron nazývá „contrastive valence theory“³⁶³ a přibližuje to na příkladu narozeninové oslavy. Pokud je oslavenec překvapený, zažívá zprvu stres a strach, ale obohacený o nové sociální významy spojené s péčí a láskou, kterou zúčastnění oslavenci tímto aktem projeví, vnímá pak celý večírek o to silněji. Při poslechu jakékoli změny, jako jsou např. změny v rytmu, harmonii a melodii nebo jen pouhá změna hlasitosti či neočekávaná pauza nám dokáže ve správný okamžik navodit onen pocit vzrušení zvaný „frisson“ spojovaný s husí kůží, či mrazením v zádech nebo naopak s hřejivým pocitem, hnutím duše apod.³⁶⁴ Pocity vzrušení spojené s *husí kůží* je v estetickém prožitku také spojován s uspokojením lidské potřeby smyslu.³⁶⁵

³⁶² Huron 2006, do češtiny můžeme překládat jako *Sladké očekávání: Hudba a psychologie očekávání*.

³⁶³ Tamtéž.

³⁶⁴ Srov. Harrison a Loui 2014.

³⁶⁵ Schoeller 2015, s. 1, orig.: „(...) aesthetic chills correspond to a satisfaction of humans' internal drive to acquire knowledge about the external world and perceive objects and situations as meaningful. In humans, this need to explore and understand environmental conditions is a biological prerequisite for survival.“

Faktor očekávání či *překvapení* (violated expectation) je pouze jeden z osmi známých mechanismů, které v prožitku hudebního díla identifikujeme skrze rámce psychologie vnímání a neurověd. Je však nejvíce probádaný a nejvíce spojovaný se silným emocionálním prožitkem.³⁶⁶ Emocionální dopad může být záměrem umělce, který umně vystaví strukturu, která se dokáže dotknout naší duše, nebo nás zvednout ze židle. Z principu hry kontrastu a konzistence je však zřejmé, že účinek každého tónu, melodie či motivu, je závislý na kontextu. V podstatě jde „pouze“ o zesílené, či v případě mistrovských děl vrcholné, ztvárnění základního principu zpracování informace. Jak píše kybernetik a epistemolog Gregory Bateson, informace je vždy změna či odlišnost, která je rozpoznatelná oproti nějakému kontinuu, a proto může působit jako vjem či stimul. Pro takovou odchylku můžeme opět použít přirovnání k vlnce na vodní hladině.³⁶⁷ Pro frázi „a difference that makes a difference“, kterou nelze dost dobře přeložit do češtiny, nabízí Zdeněk Neubauer pojem *relevantní rozdíl*³⁶⁸. To „[...] co skutečně existuje (ek-sistuje, tj. vystupuje k bytí na pozadí Pléromatu), je informace.“³⁶⁹

Pojďme si nyní ukázat na architektonické formě (*vzorci*), jakým způsobem vyvstává (relevuje se) význam ze struktury díky *relevantnímu rozdílu* v rámci *živé struktury*.

³⁶⁶ Srov. Harrison a Loui 2014.

³⁶⁷ Analogie použita v oddílu 1.3 nebo 4.1.

³⁶⁸ Neubauer a Fiala 2011, s. 420.

³⁶⁹ Tamtéž, pojem *pleróma* lze překládat jako „plnost“.

3.3 Rozvíjení celistvosti a konkretizace charakterů na příkladech věže a sloupu

Způsob myšlení v příbězích neizoluje lidské bytosti od okolního světa, neodlišuje člověka od mořských hvězdic a sasank, kokosovníků nebo petrklíčů. Naopak, jestliže je svět spojitý a jestli se zásadně nemýlím v tom, co říkám, mělo by myšlení v příbězích být vlastní každé mysli, ať už té naší nebo mysli sekvojových lesů a mořských sasank. Kontext a smysl jsou nepochybně příznačné nejen pro každé tzv. jednání (pro příběhy, které se promítají v „činech“), ale i pro všechny vnitřní příběhy, např. jednotlivé fáze růstu mořské sasanky. Její embryologie musí být utvářena z látky příběhů. A nejen ona. I celý vývojový proces, trvající po miliony generací, během něž vznikla mořská sasanka, stejně jako vy nebo já, musí být stvořen z látky příběhů. V každém fylogenetickém stadiu, i mezi nimi, musí být smysl. (...) Co je to příběh, je-li s to propojovat své části, všechna A a B? Je tomu skutečně tak, že tento způsob propojení částí leží u samého základu toho, co to znamená být živé? Nabízím pojem *kontextu* jako *podoby (probíhající) v čase (pattern through time)*.³⁷⁰

Věž

Tak jako lze příběh evoluce mořské sasanky jako druhu (fylogeneze) vyčíst z vývoje jedince (ontogeneze), je i příběh architektonické formy srozumitelný díky *jazyku vzorců* a principu *transformace zachovávající strukturu*. Architektonická forma, která ctí řád přírodních forem, je pak jako „zmrzlá hudba“³⁷¹ obrazem života. *Živá struktura* (Alexander) je tedy natolik významuplná (Norberg-Schulz), nakolik vyjadřuje život v jeho vztahovosti, ohraničenosti začátku a konce stvořené formy, a na druhou stranu, nakolik také projevuje záblesk nekonečna v principu spontánní proměny sebe sama.

Kdybych chtěl takový moment ukázat na architektonické formě, mohu použít téměř jakoukoli monumentálnější věž kostela z českých zemí. Pokusím se zde načrtnout interpretaci morfogeneze helmice věže kostela pomocí jazyka teorie *živé struktury* a fenomenologie Norberga-Schulze. Ukážu, jak spolu souvisí muzikální princip *nenaplněného očekávání* (violated expectation), princip *analogie* (obrazu) a oživení struktury pomocí *transformace zachovávající strukturu*.

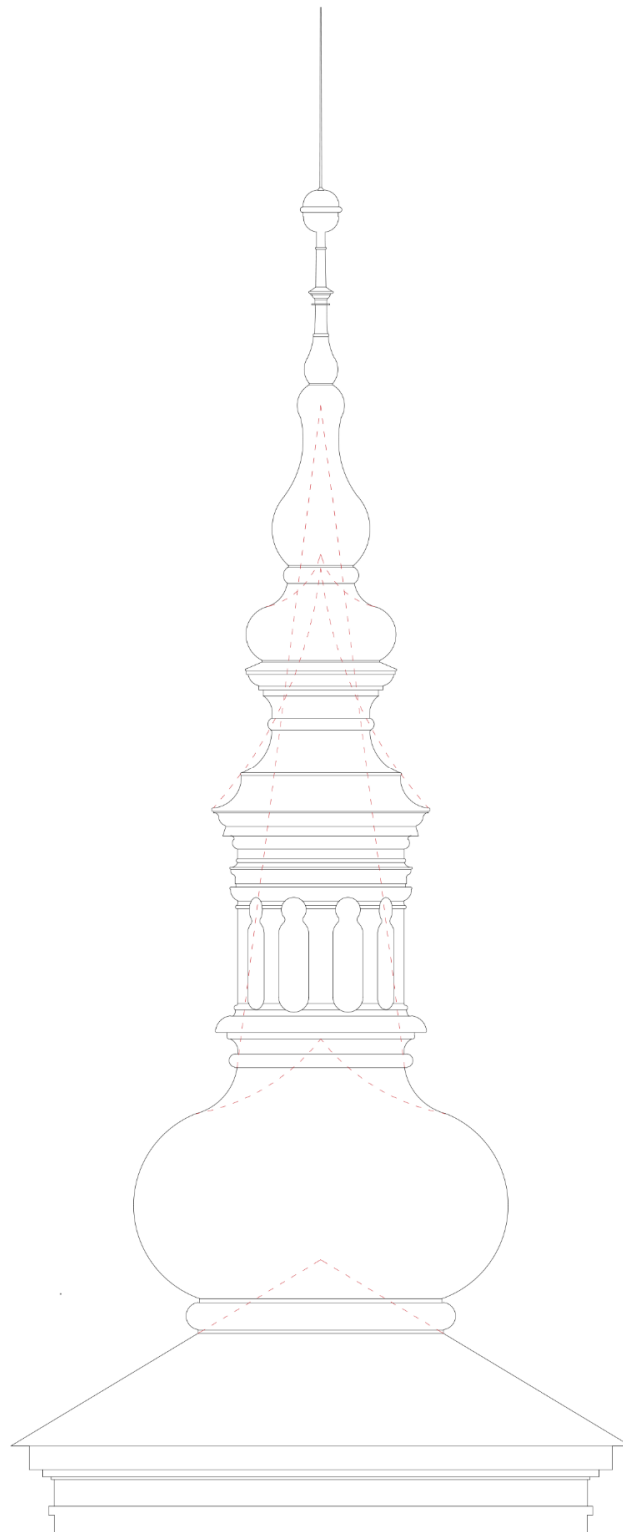
Prosím nyní čtenáře, aby si představil, že slyší závěr skladby, ve kterém se opakuje známý motiv či melodie. Mysl již jistě podprahově očekává, jak bude skladba zakončena, ale ona ne a ne skončit. Skladatel napíná naše očekávání jako struny a při slastném a trýznivém pocitu oddálení vrcholu znovu opakuje známý motiv, ale pokaždé jiným, neotřelým způsobem. Znovu a znovu nás melodie unáší k závěru skladby, ale jakoby se nám snaží předvést, že obměn a variací je nekonečně mnoho. Dirigent a popularizátor vážné hudby Benjamin Zander tuto cestu popisuje a názorně předvádí na příkladu Chopinovy skladby Preludium v E moll ve své přednášce *The Transformative Power of Classical Music* na platformě TEDtalks z roku 2008.³⁷²

³⁷⁰ Bateson 2006, s. 24.

³⁷¹ Laštovičková 2014 pojednává o analogii architektury s hudbou, především v období romantismu.

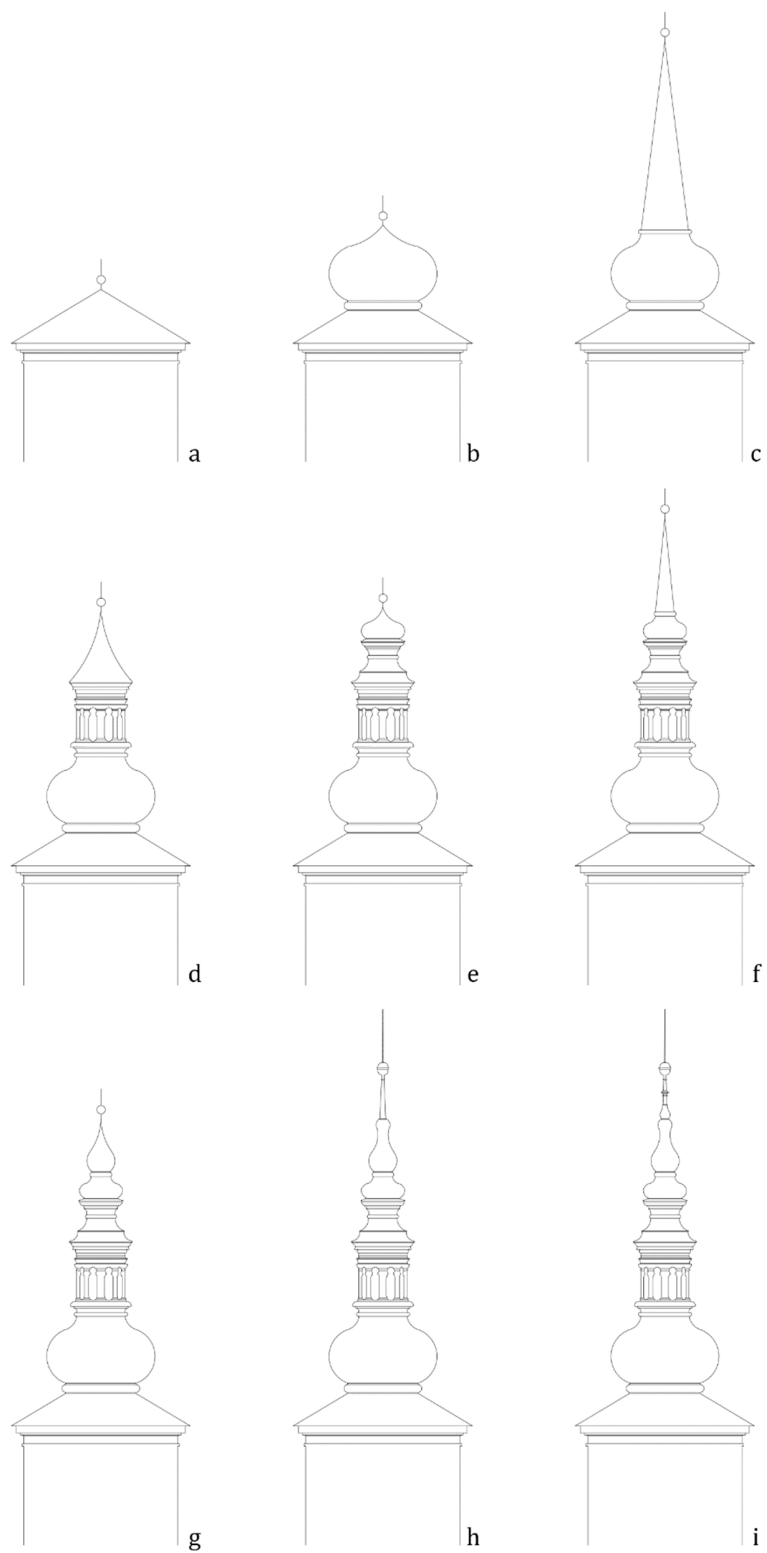
³⁷² Přednáška dostupná z URL:

https://www.ted.com/talks/benjamin_zander_the_transformative_power_of_classical_music



Obrázek 68: Vlastní kresba věže velehradské Baziliky Nanebevzetí Panny Marie a svatého Cyrila a Metoděje.³⁷³

³⁷³ Pro upřesnění, velehradská bazilika má dvě věže a na jejich vrcholcích jsou umístěny siluety svatých.



Obrázek 69: Fáze transformací zachovávajících strukturu na příkladu zakončení kostelní věže.

Pokusím se nyní převyprávět příběh zakončení kostelní věže jako tvarové kontinuum od korunní římsy k vrcholu věže. Chtěli bychom zakončit věž čtvercového půdorysu, nabízí se nám nejjednodušší forma pravidelné stanové střechy, jak vidíme na obrázku (a). Taková střecha je běžně známá u románských kostelů nebo italských zvoniček a zakončení vertikály věže tímto skromným způsobem má své kouzlo. Samotný vrchol pak může být doplněn křížkem nebo trnem s koulí. V analogii k hudební skladbě jde o jasný očekávatelný závěr skladby, kdy je hudební stupnice vyčerpána a důstojně zakončena.

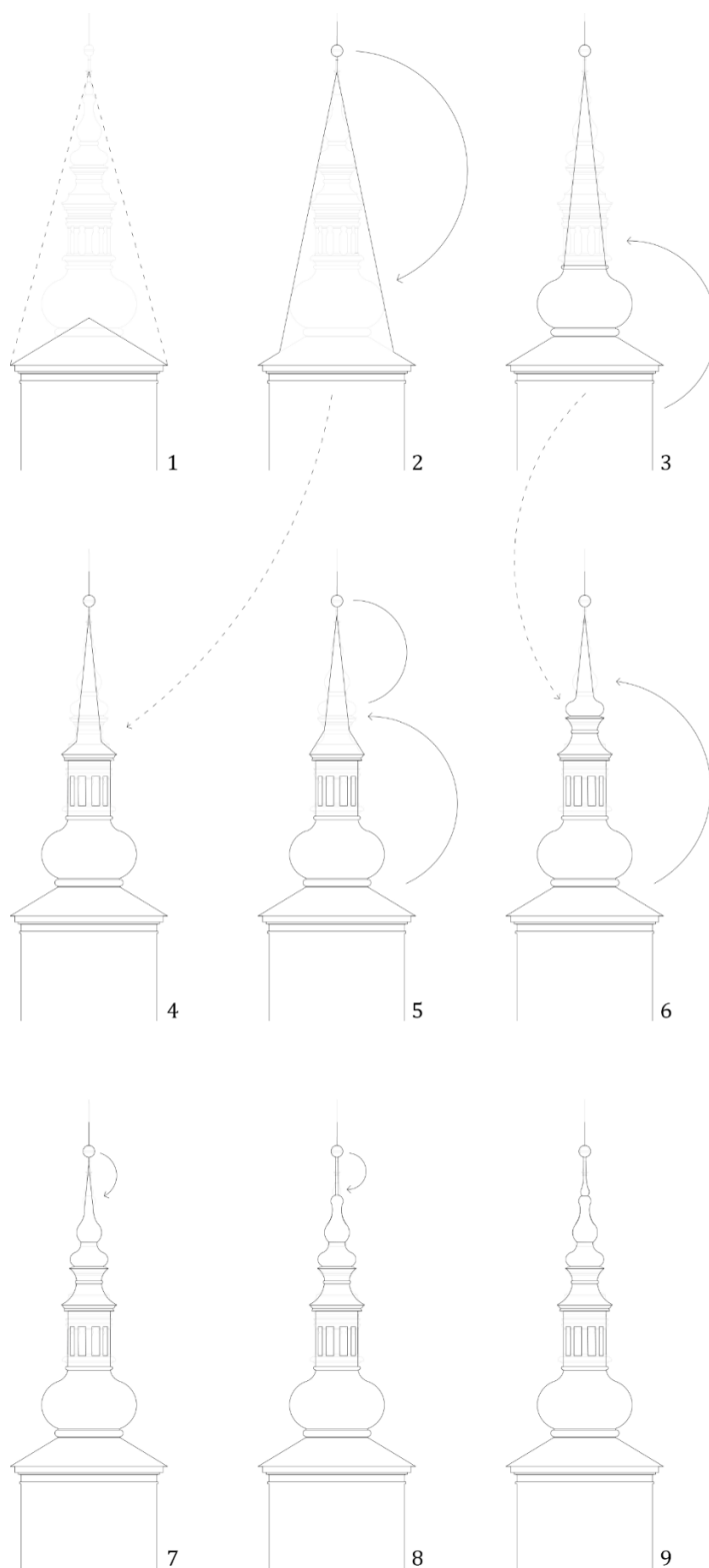
Na obrázku (b) se odehrává jiná písnička. Jasně směřování k závěru stanové střechy je před vrcholem přerušeno a střecha se mohutně vzedme a vytvoří cibulovitou helmici, tolik oblíbenou v barokních přestavbách nebo v krajinách na východ od České republiky. Tato forma cibule dle obrázku ihned nabídne rychlé a opět očekávatelné zakončení. Náš hypotetický skladatel však po prvotním překvapení nabízí ještě další dramaturgii, a ještě monumentálnější zakončení vysokým jehlanem. (c) Ani za takové zakončení skladby či věže bychom se nemuseli stydět, ale autor se s tímto nespokojil.

Přichází další moment překvapení, který naznačuje, že skladba ještě zdaleka neskončila. (d) Na rozhraní cibulové helmice a jehlanové špičky nasedá lucerna s mnohanásobným profilováním a důrazně naznačuje, že tady se odehrává něco úplně jiného. Toto není střecha. Toto je nová věžička, obraz věže na vrcholu střechy věže. Zde jakoby si hudební skladatel dovolil na závěr přehrát si celou skladbu od začátku ve zkrácené, zrychlené, ale o to intenzivnější podobě. Po této vyčerpávající vsuvce by už mohl posluchači laskavě dopřát katarzi a zakončit věžičku a s tím i celou helmici a věž. (d)

Po dvou náznacích směřování k vrcholu se ale ocitáme na římsě. (e-f) Zažíváme povědomý pocit dějá vu, že tady už jsme byli, kdysi na počátku. Letmý náznak stanové střechy, opět cibule, chvilka napětí z dalšího očekávání lucerničky, ale kdepak. (g) Přichází další cibule, nebo spíš hruška, na hrušce další hruška (h) a na štíhlém trnu už cítíme drásavou nevyhnutelnost završení celé skladby. Není to však špička ubíhající do ztracena, jsou před ní ještě dvě zastavení. (i) Pozlacený konec pozemské cesty, kterou jsme ušli, abstrahovaná esence všech říms, střech a cibulí, které jsme na naší cestě potkali a znovu zopakovali.

Po této poslední rekapitulaci už je to jen zlatá koule vynesena k nebesům. Koule už je příliš vysoko na to, aby mohla být toliko deformována gravitací jako její přízemní obraz cibulovité helmice. Přesto je, jako „pouhý“ obraz dokonalosti, rozpůlena vedví a naposledy dává najevo své místo mezi nebem a zemí. Dokonalost tvaru koule je nám v pozemském světě takřka nedosažitelná, ale jako ideál celistvosti, ke kterému směřujeme, stojí na vrcholu našeho snažení a nad ním je už jen trn ubíhající do ztracena jako vyjádření tohoto našeho „pouhého“ směřování, na které se v tomto životě zmůžeme.

Přehrajeme-li si tuto skladbu věže pozpátku od trnu směřujícího k nebeským tělesům a jejich cyklům, přes zlatou kouli jako symbol jednoty a nekonečna, až k úpatí samotné věže, můžeme dojít k prozření, že tato cesta od nebeského zdroje je zakončena samotnou koulí zemskou a že koule na vrcholu nemusí být ani tak symbolem slunce či dokonalosti, ale naopak symbolem země, ze které věž vyrůstá. Pulzace mezi těmito možnými interpretacemi nám zároveň narušuje konzistenci našeho příběhu a iluze jediné pravdy výkladu leží v troskách. Zároveň však přináší katarzi, paradox nás osvobozuje z pout lineárního výkladu a s úlevou přichází spontaneita a smíření protikladů. Zeměkoule s její nezměrnou rozmanitostí a koherencí forem je tak obrazem jednoty celého světa. Architektura věže tuto situovanost – provázanost mezi nebem a zemí – vyjadřuje pouze tím, čím je, a věž sama o sobě vypráví tento příběh. Příběh (*mythos*) jako obraz je otevřený interpretacím či projekcím našich obsahů, ale pouze díky *celistvosti*, která je obrazu vlastní, obstojí i sám o sobě – jako jedinečná a neopakovatelná součást celku.



Obrázek 70: Princip shromažďování – konkretizace charakteru – sebeutváření (in-formace) – transformace zachovávající strukturu na příkladu zakončení kostelní věže.

Ohlédněme nyní od sugestivního líčení projekce hudební skladby na architektonickou formu a pokusme se o zkrácenou interpretaci, kterou nabízí pojetí architektonického jazyka v kombinaci *teorie center* s fenomenologickým principem shromažďování.

Na obrázku (1) vstupujeme do tvůrčího procesu vzniku tvaru takovéto helmice. Fenomenologové i Christopher Alexander a snad i laický pozorovatel by se mohli shodnout na tom, že zakončení věžové stavby pravidelného půdorysu vrcholem jehlanu je adekvátní, ne-li přímo žádoucí. Fenomenolog by řekl, že takovýmto vrcholem stavba nejlépe vyjádří vztah k nebi, ke kterému se tyčí, a na druhou stranu k zemi, jejíž gravitaci vzdoruje. Naprosto jednoznačný *typus*, který má všude na světě své jedinečné ztvárnění (*topos*). Od menhirů a pyramid, přes stúpy, pagody, minarety, obelisky, totemy až po tyto evropské zvonice. Christopher Alexander by možná řekl, že jde o nejjednodušší způsob posílení (oživení) centra zakončení vertikální stavby (1). Vystal-li by požadavek po monumentalitě (posílení významuplnosti) či po větší míře *živosti* vzhledem k celku stavby, významu místa apod. můžeme tuto stanovou střechu učinit ještě vyšší. (2)

Dalším přirozeným krokem transformace by mohlo být posílení stávajících center, tedy tvarováním úpatí, za vzniku nové úrovně měřítek a např. osazením trnu s dalším centrem drobného měřítko na vrcholu. (2) Fenomenolog by mohl poznamenat, že *imago mundi*, jímž se stává tato stavba, je artikulováno a zpečetěno touto zlatou bání na vrcholu. Shromažďování makrokosmu v mikrokosmos je to, oč tu běží. S tichou ozvěnou moudrosti hermetiků ze smaragdové desky „[...] co jest dole, jest jako to, co jest nahoře a to, co jest nahoře, jest jako to, co jest dole, aby dokonány byly divy jediné věci.“³⁷⁴ Kulovitá vesmírná tělesa mohou pro nás (pro naše předky) na zemi být obrazem nedosažitelné dokonalosti, jednoty či úplnosti. Podstata kulového tvaru (makrokosmos) je však s naší pozemskou situovaností vyjádřitelná také vertikálou dostředné osy zeměkoule. Koule probodnutá trnem tak může být interpretována jako abstrakce toho, co se zde na tomto konkrétním místě stavby kostela odehrává. Jinými slovy vertikála věže pomyslným protažením protíná pomyslný střed země. Domyšleno do důsledku, každá vertikála i vertikála každé bytosti na Zemi se k tomuto společnému bodu vztahuje. Kontemplací těchto vztahů pak můžeme vnímat onu paradoxní povahu univerzálnosti a situovanosti v každém bodě prostoru. Obdobně můžeme i v každém okamžiku našeho běžného prožívání času zakusit záblesk věčnosti – teď.

Z existující struktury, tedy z těla věže s jehlanovitou střechou s koulí na vrcholovém trnu, je helmice dalším shromažďováním (neidentickým opakováním) transformována, ale stále zachovává výchozí strukturu. (2-3) Cibulovitou helmici tak lze interpretovat jako obraz dokonalé koule, která se adaptuje v kontextu jehlanovité věže. Nejde o mechanický přenos koule. Koule je adaptací deformována nasedajíc na střechu, zároveň stále směřuje k vrcholu – z této transformace vyplývá tvar cibule. (3)

Dalším shromažďováním, tentokrát zemského principu, se lucerna stává obrazem celé věže a nasedá na cibulovitou helmici. (4) V kontextu *živé struktury* zde vzniká *ozvěna* jako jedna ze základních vlastností. Jako obraz celé věže si lucerna žádá důstojné ukončení, což zprvu může vypadat jako ozvěna střechy z kroku (2). Autor ale v místě zúžení střechy vytváří jakýsi kalich, negativní tvar konvexní cibule, na kterém znovu zopakuje obraz věže. (5-6)

Analogickými transformacemi zachovávajícími strukturu jsou, jak naznačují šipky, shromažďování a v konkrétních místech adaptovány formy (obrazy) věže, kterou jsme ukázali

³⁷⁴ Např. Litwa 2018, s. 314–316. Angl.: „That which is above is like to that which is below, and that which is below is like to that which is above, to accomplish the wonders of a single reality.“

na obrázku (3). Mohli bychom říci, že výsledná forma (9) vzniká jakoby sama ze sebe. Tuto mnohonásobnou sobě-podobnost či sebe-proměnu bychom mohli opsat matematickým jazykem jako fraktální. Povaha celistvosti, která není explicitně postižitelná, vyvstává jakoby mezi řádky z celku všech kroků transformace. Podobně jako strom, který je v každé fázi své existence od semínka po vzrostlý strom hotový a dokonalý. V pojetí *celistvosti* neznamena hotový ani dokonalý nic ukončeného, definitivního nebo dokonce definovatelného. Máme tím na mysli, že každá z fází (a-i) nebo (1-9) může být hotovou věží použitelnou na kostelní zvonici. Podobné věže můžeme běžně potkávat na středoevropských kostelích v nepřeberném množství variací. Podobně jako můžeme potkávat druhy zvířat, které zůstaly nezměněné od pravěku do dnešních dnů. Například dnešní želvy, krokodýli nebo přesličky sdílí se svými pravěkými předky velice blízkou podobu, i když bývali několikanásobně větší. Z tohoto pozorování můžeme odvodit, že jazyky klasické či vernakulární architektury by se daly označit jako vpravdě organická architektura, která se k přírodním formám vztahuje nikoli vnějším napodobováním oblých tvarů, ale vnitřním řádem svého vzniku – oživující sebe-proměny. Analogický popis těchto adaptací v architektonické formě můžeme nalézat i v pojmosloví evoluční biologie. V tomto konkrétním případě jde o tzv. *seriální homologii*, kde jedna „[...] část předává informaci další části, která se nachází hned za ní. Tyto informace mohou ovlivnit umístění, velikost, a dokonce i tvar nově vzniklé části. Konečně, přední (anterior) je zároveň předcházející v čase a může být quasi-logickým předchůdcem či modelem toho, co následuje.“³⁷⁵

Příklad kostelní věže je stavebním druhem specifický případ a byl vybrán především proto, že je na něm zaznamenána dlouhá řada transformací oživujících strukturu. Je totiž korunou nejen celé stavby kostela, ale v sídle a krajině funguje jako singularita či dokonce dominanta, takže je také završením mnohem širšího pole *center* (konvizuálních celků). Výběr věže velehradské baziliky byl zcela náhodný a jako ilustrativní příklad může zastupovat jakoukoli jinou architektonickou formu.

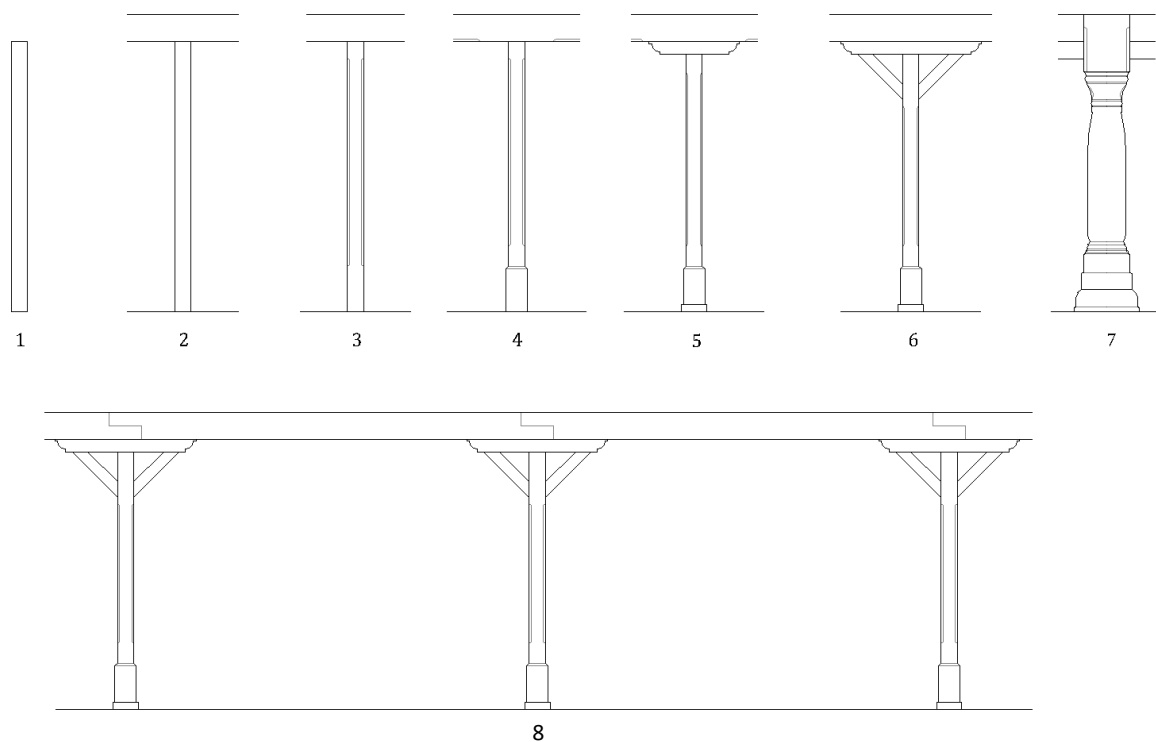
Artikulace významuplného místa je však princip patrný v každém i nejobyčejnějším aspektu architektonické tvorby, např. u obytného domu. Dveře či okna nejsou jen otvory ve zdi. Jsou přechodem mezi kvalitami vnitřku a vnějšku, jsou konstrukčně a funkčně relevantním rozdílem ke zdi. Tomuto implicitně významnému místu náleží být jeho význam artikulován – šambránou, římsou, parapetem, samotným rámem a dalšími prvky adekvátními celku, jemuž náleží. Toto zpřesňování, nebo jinými slovy hledání jazyka forem pro tento vzorec (*typus*) probíhá sekvenčně posilováním již existující struktury za vzniku nesčetných variací, které jezdíme obdivovat do historických center měst. Ovšemže nejezdíme obdivovat parapety nebo šambrány (architekti snad ano). Jezdíme pocítit *celistvost* interiéru náměstí, která díky spolupráci všech prvků fasád, všech průčelí a štítů vytváří místo, které je obrazem světa (*imago mundi*) a obrazem života, jehož rozmanitost a soudržnost forem je delikátní a robustní zároveň, jako je tomu v přírodních ekosystémech.

³⁷⁵ Bateson 2006, s. 21.

Sloup

Použijí nyní podobnou optiku na příkladu mnohem obvyčejnějším, než je barokní věž kostela. Podívejme se na to, jak se dřevěný trám stává sloupem pomocí opracování a uspořádání a jak se tím stává součástí *živého* celku.

Řekněme, že jsme vstoupili do procesu stavby po těžbě a hrubém opracování kmene stromu a rozhodli jsme již, že trám chceme použít v konstrukci jako sloup. Z fenomenologického stanoviska bychom se mohli ptát: Co dělá sloup sloupem? Je vůbec rozdíl mezi vertikálně orientovaným trámem a sloupem? Pokud ano, v čem tento rozdíl spočívá? Co je to, co vyjadřuje podstatu sloupu jako takového? Dotazováním na jakousi esenci „sloupovitosti“ se můžeme dopátrat toho, že podstata sloupu tkví v tom, že stojí na něčem a něco podepírá. Zjistíme, že to, co dělá z trámu sloup je jeho vztah k okolní struktuře, např. vertikální orientace. Teprve, když se stane součástí něčeho většího, než je on sám, získává identitu. Konkretizováním jeho identity pak trám samotný získává znaky sloupu. V našem případě se tedy ptáme na to, jak bychom mohli artikulovat vztahy ve struktuře a posílit již existující významy, tj. že sloup stojí na zemi a vzpíná se vzhůru.



Obrázek 71: Fáze transformací oživujících strukturu / konkretizací charakteru na příkladu sloupu.

(1–2) Sloup můžeme transformovat způsobem, který by posílil místa styku se zemí nebo břemenem. V této chvíli nám může pomoci jazyk Christophera Alexandra, který v rámci teorie *živých struktur* přistupuje k jakékoli situaci jako k poli *center*. Alexanderovým jazykem bychom se mohli ptát podobně jako fenomenologové: Jak posílit *život* ve struktuře? Jak dopomoci tomu, aby každé centrum bylo svébytnou entitou a zároveň, aby svou formou vyjadřovalo spoluúčast na celkovosti struktury? Ve chvíli, kdy jsme již rozhodli o použití trámu jako sloupu, můžeme

identifikovat hlavní centra, tj. samotný sloup, styk se zemí a styk s břemenem. (2) Nejjednodušším krokem transformace zachovávajícím strukturu je v případě opracování dřevěného trámu sražení hran. Rozhodneme-li se tak učinit odebráním hmoty podle Obr. (3), docílíme tím kýženého účinku na několika úrovních. Zaprvé, zúžením sloupu opticky posílíme centra styku se zemí a s břemenem a dosáhneme podobného účinku, jako bychom sloupu přidali patu a hlavici. Zkosením hran rovněž získáváme novou úroveň měřítka, která nám existující škálu měřítek doplňuje o střední měřítko mezi velkým měřítkem celého sloupu a malým měřítkem textury dřeva. Změny se dějí v prostoru, takže se tato nová orientace ploch projevuje různým odrazem světla a zastíněním. Plasticita kromě optického efektu a jemnějšího dojmu dodá sloupu i určitou robustnost ve smyslu odolnosti vůči potenciálnímu otěru či odštěpování dřeva od ostré hrany sloupu.

Dalším krokem (4) může být přidání skutečné paty sloupu, jíž opět posílíme samotný sloup i celou strukturu. Zde je opět nemožné odlišit ryze praktický aspekt od účinku na metaforické významové rovině. Betonovou, cihelnou či kamennou patou ochráníme nejcitlivější část sloupu proti okopu či vodě, a zároveň jí propůjčíme konotativní význam stability. Tím také dodáme sloupu další úroveň měřítka, mezi úrovní celého sloupu a sraženou hranou, takže bude působit ještě o něco dospěleji a sofistikovaněji než jeho předchůdci. Pro fenomenologické oko, ani pro laického pozorovatele již není pochyb, že se jedná o sloup. Již nepoužijeme pro popis „vertikálně orientovaný dřevěný prvek“, je to sloup.

Sražení hran může proběhnout i na nosníku a tím můžeme ještě více posílit místo styku břemene a podpory. Zároveň se kromě další úrovně měřítka nosníku dosahuje i „ozvěny“ (jedna z vlastností živých struktur) posilující dojem sounáležitosti sloupu a břemene. Dalšími a dalšími kroky posilování již existujících center např. přidáním sedla, vzpěr, ornamentu či jiným způsobem artikulace, můžeme strukturu ožивovat, učinit ji ještě více informačně bohatou, významu-plnou, oduševnělou. (5–6) Příklad (7) je kresba sloupu vodního mlýna ve Slupi.³⁷⁶

Příklad sloupu popsany na kresbách je vytržením z kontextu a kresebnou reprezentací stále limitován. *Celistvost* sloupu je totiž dána nejen tvarem a materiálem, ale rovněž prostorovostí, z čehož vyplývá, že prostor mezi sloupy vytváří neméně významné centrum. (8) Nezbyvá než znovu zopakovat, že sloup jako konstrukční prvek a jeho identita vzchází z celku struktury a je tedy organizovaným prostorem s velkou intenzitou, shromažďuje celkové uspořádání a podílí se na životě struktury.

Kdybychom se pokusili pro ověření našich tvrzení izolovat samotný sloup např. z obrázku (6), dostaneme se snadno do nesnází. Ptáme se: Je sloupem jen dřevěná část nebo i pata? Pokud je to i pata, tak je sloupem i základ pod zemí? Je sloupem sedlo a pásy, nebo už jsou to samostatné prvky? Je sražení hran nadbytečný ornament? Stejně tak bychom se mohli pokusit identifikovat místo mezi sloupy. Na jedné straně bychom neměli sebemenší problém vidět sloupy jako jeho hranici. Kdybychom však toto *centrum* chtěli vyjmout z kontextu a izolovat, budeme váhat, zda sloupy zahrnout jako součást tohoto centra či nikoli. Nemůžeme je jednoduše zanedbat, ale také je nemůžeme jednoznačně zahrnout. Nejednoznačnost a hluboká propojenost každého centra je výsledkem pečlivého tvarování, díky němuž se stává sebou samým – výraznou osobností a zároveň jaksí neoddelitelný od celku. To je kvalita, kterou máme na mysli, když mluvíme o *celistvosti* v globálním (univerzálním) smyslu. Charakter je potom způsob, jakým je toto vnitřní propojení se vším konkretizováno.

³⁷⁶ Renesanční vodní mlýn ve Slupi je národní kulturní památka ve správě Technického muzea v Brně.

3.4 Shrnutí

Objasnili jsme si rozdíl mezi vnímáním symbolu a obrazu a povahou jejich významů, které náleží i architektuře. Jde o pojmy, jejichž významy jsou v různých kontextech zaměňovány, přičemž jejich záměna či opomenutí jejich odlišnosti může vést až k vyprázdnění smyslu. Řekli jsme, že symbol ve smyslu znaku se vždy odkazuje na něco jiného, něco vnějšího. Kdežto obraz, vyjadřuje-li život a transcenduje svou vlastní formu, vztahuje se k veškerenstvu pomocí jakési vnitřní spřízněnosti jako je tomu v přírodě.

Umělecké dílo je jakousi organickou jednotou. [...] Znamená to, že cítíme, jak tu každá jednotlivost, každý moment náhledu, textu nebo čeho ještě, jsou sjednoceny s celkem, takže dílo nepůsobí jako něco splepeného nebo nevypadá jako mrtvý kus vlečený proudem dění. Vždyť přece i u živého organismu rozumíme tomu, že v sobě má takové soustředění, že jeho části nejsou určitému třetímu účelu, nýbrž slouží vlastnímu udržování a vlastní živosti.³⁷⁷

V této kapitole jsem se snažil nabídnout hledisko, ve kterém je *celistvost* v kontextu teorie *center* toutéž *celistvostí*, o které fenomenologové a teoretici estetiky hovoří ve snaze postihnout podstatu básnického obrazu. Jak ostatně dokládá Umberto Eco ve svém Otevřeném díle, když cituje Benedetta Croceho a Johna Deweyho. Podle Deweyho podstata umění leží ve schopnosti evokovat a zdůrazňovat „vlastnost být celkem a náležet většímu, všezahrnujícímu celku, který je univerzem, v němž žijeme.“³⁷⁸

Jediné se chvěje se životem celku a celek je životem jednotlivce; a každá čistá představa umělecká je sama sebou i všeobecnem v této individuální formě, a tato individuální forma je podobna vesmíru.³⁷⁹

Pojem *architektonický obraz* má tedy poukazovat na stavbu a architektonické formy v jejich vnitřním vztahu k veškerenstvu, jako svébytné vyjádření univerzálního řádu. Dějiny umění nás krom jiného učí, že dílo člověka se nikdy nevymaní z díla přírody, a ta zase nikdy nepřestane inspirovat člověka. Pokud se zdá, že se můžeme oddělit, pak jediné způsobem, že dílo přírody přesahujeme, tudíž se k němu pořád, byť negativně, vztahujeme. Poznání a porozumění celku a celkovosti přírodních forem nás učí právě umění, které je schopno tuto kvalitu vyjadřovat. To nedokáže žádná definice, která je z podstaty limitovaná, definitivní. Život, jak jej chápeme v pojetí *celistvostí*, nemá hranice, je otevřeným řádem, jehož otevřenost se přibližuje nekonečnu.

Pro racionální mysl jde stále o paradox, nevyřešitelnou hádanku, která vzbuzuje spíše podráždění či odmítání. Proto se ptá: Jak můžeme mluvit o jednotě a *celistvosti* organismu či uměleckého díla, když je přeci zřejmé, že atomy, molekuly a buňky jsou autonomní entity, které se skládají jedna ke druhé a tvoří agregáty? Hmota a prostor přece tvoří architektonické kompozice. Jak můžeme mluvit o organické jednotě budovy, která je vyskládána z cihel? Co míníme *celistvostí* středověké Prahy, která je bezpochyby výsledkem výstavby jednoho domu vedle druhého? Z tohoto úhlu pohledu fragmentárního myšlení bude mylně pochopený i takový obecně přijímaný popis krásného či dobře vykonaného díla, k němuž nelze nic přidat ani od něj odebrat.³⁸⁰ Pro analytickou mysl jde o něco definitivního, hotového, dokončeného, mrtvého a petrifikovaného. Naopak naší intuici je zřejmé, že semínko stromu je již jako celek

³⁷⁷ Gadamer 2003, s. 49.

³⁷⁸ Dewey 1934, s. 230., cit. dle Eco 2015, s. 93.

³⁷⁹ Croce 1927, s. 196; cit. dle Eco 2015, s. 93.

³⁸⁰ Srov. Aristotelés a Kříž 1996.

hotové, dokonalé a krásné. Nelze mu nic odebrat ani k němu nic přidat. A přeci když stromek roste a má první list, a začne se větvit, je v každém okamžiku stejně hotový a celistvý jako když byl semínkem, a stejně tak, když pak má plně rozvinutou korunu, je stále v procesu stávání se. V každém okamžiku své existence je obrazem jednoty ve své vlastní *celistvosti*. „Výše napětí v tom, co nazýváme krásným, se ukazuje právě v tom, že připouští rozsah variability možných změn, nahrazení, přidání a vypuštění, ale jen na základě vnitřní struktury, která je nedotknutelná, nemá-li útvar pozbyt své živé jednoty. Potud je umělecké dílo vskutku podobné živému organismu: je o sobě strukturovanou jednotou.“³⁸¹

Proto Alexander používá termín „rozvíjení“ (unfolding) a „transformace“, nikoli „kompozice“. Pro mysl operující v mechanistickém rámci kauzálních a lineárních vztahů je tak koncept *živé struktury* nepochopitelný nebo je mylně chápán jako mechanismus. Pro mysl otevřenou paradoxní povaze života je tvorba přirozeně vydělováním, vyvstáváním z jednoty, rozením.

Používali jsme pojmy, jako je metaforická či rekurzivní povaha jazyka, která je teoretiky, estetiky a filosofy přibližována pomocí pojmu básnický obraz. Ještě jednou slovy Jiřího Pechara „Cílem básnického obrazu není totiž vyvolat konkrétní představu samu o sobě, nýbrž zachytit pohyb, kterým skutečnost nabývá určitého lidského smyslu, smyslu etického a estetického zároveň. Básnický obraz realizuje jednotu subjektu, pojímá svět jako puzeň tíchž sil, jaké ovládají náš psychický život.“³⁸²

K básnickému obrazu se často obracejí teoretici fenomenologického přístupu k architektuře, kteří se pokoušejí popisovat celistvost estetického účinku pomocí intelektuální reflexe. *Architektonický obraz*, jak jej používá Juhani Pallasmaa, *imago* Norberga-Schulze nebo *pattern* či *centrum* v pojetí Christophera Alexandra jsou těmi pokusy o uchopení obsahu, který je našemu pojmovému myšlení tak těžko přístupný. Dle všech zmíněných badatelů, jsme však schopni tělesně a duševně prožít a procítit, tedy intuitivně vědět. Ať už toto poznání nazýváme jako kvalita *celistvosti/životu* (Alexander), významuplnost, či oduševnělost, charakter, *genius loci* (Norberg-Schulz), hodnota nebo smysl, nejde o nic objektivního ve smyslu na subjektu nezávislého a kvantifikovatelného. V tomto nám bude neustále překážet tolik přesvědčivé a technikou vnucované oddělení subjektu a objektu. Pro útěchu se na závěr uberu ke slovům významné české fenomenoložky Anny Hogenové:

Bytí není výslovné, kdyby tomu tak bylo, nepotřebovali bychom umění a filosofii, vystačili bychom si s ontickými vědami. Nejsme nikdy totéž, ale jsme velmi často stejní. K tomu je nutné znát fenomenologický rozdíl mezi totéž a stejností. Když jsou dvě věci totéž, jsou vždy jednou věcí, jsou-li dvě věci stejné, zůstávají vždy dvěma věcmi. Tento rozdíl nám normální logik, pozitivistický vědec neuzná, v tom je trochu potíž.³⁸³

³⁸¹ Gadamer 2003, s. 50.

³⁸² Z doslovu ke knize Gastona Bachelarda *Psychoanalýza ohně*. Viz Bachelard 1994.

³⁸³ Hogenová 2019, s. 236.

4. POJETÍ CELISTVOSTI VE VĚDĚ

Jakási jemná sub-struktura, která zaručuje soudržnost a rozmanitost světa forem, stála i u zrodu myšlenky evoluce. Lamarckův *transformismus* operoval s premisou, „která je předobrazem druhého termodynamického zákona: ‚dokonalejší‘ nemůže nikdy vzniknout z ‚méně dokonalého.‘“³⁸⁴ Idea *celistvosti*, jako jakési organizačně nadřazené tvůrčí síle byla vytlačena s průmyslovou revolucí a mechanistickým přístupem. Dodnes kontra-intuitivní představa, že komplexní organismy a ekosystémy či vědomí se vyvinuly z jednoduchých prvků a molekul poletujících vesmírem se dlouho udržovala významnou a přesvědčivou díky své aplikací poznatků – technikou. Technicistní přístup k životu např. v biologii však ani nikdy nezamýšlel být nástrojem k vysvětlení světa nebo života, s výjimkou scientistů. I z tohoto důvodu může technickému rozvoji materialistická věda i nadále věrně sloužit, ale vyčerpání mechanistického paradigmatu v zájmu poznání naznačuje již sto let trvající krize v jedné z „nejtvrdších“ věd – teoretické fyzice. Ve vysvětlení světa totiž stojí v cestě dvě neslučitelné teorie – obecná teorie relativity a kvantová mechanika. Rozetnutí tohoto gordického uzlu předznamenávají někteří vědci oprášením polozapomenuté ideji *celistvosti*.

Tato kapitola blíže představuje práce vědců, kteří překračují mechanistické hledisko v zájmu skutečnost poznávat a popisovat přesněji a věrohodněji. Pro tuto kapitolu a dizertační práci byl významným objevem kniha Zdeňka Neubauera a Jiřího Fialy *Střetnutí paradigmat a řád živé skutečnosti* (2011), která srovnává pojetí *celistvosti* u tří vědců Gregory Batesona, Ruperta Sheldraka a Davida Bohma. Gregory Batesona jsem sporadicky citoval v předešlých kapitolách, především pro jeho meta-jazykovou a meta-vědeckou rovinu výkladu – epistemologii. V tomto proudu myšlení jsou patrné mnohé souvislosti ohledně námi diskutované *celistvosti*. V zájmu úspornosti předkládaného textu tuto kapitolu omezují na představení koncepce *celistvosti* fyzika Davida Bohma a psychiatra, historika Iaina McGilchrista. Druhý zmíněný přímo nenabízí vědeckou představu *celistvosti*, ale poskytuje hledisko, v rámci kterého můžeme poznávat, za jakých okolností můžeme *celistvost* vnímat nebo ji velice efektivně ignorovat.³⁸⁵ Formou literární rešerše představují klíčové koncepce zmíněných vědců a diskutuji na příkladech z architektury spojitosti s pojetím *celistvosti* Christophera Alexandra a předešlých kapitol této práce. V závěru jsou zmíněni i důležití autoři, jejichž díla jsou významným přínosem studované problematice, ale jejich výklad by dalece přesáhl možnosti této práce.

4.1 Implikátní řád Davida Bohma

David Bohm byl jedním z nejvýznamnějších teoretických fyziků dvacátého století žijící mezi léty 1917–1992. Studoval pod Robertem Oppenheimerem a během jeho doktorského studia učinil objev, který přispěl projektu Manhattan a sestrojení první atomové bomby. Blízce spolupracoval s Albertem Einsteinem na Princetonské univerzitě. Kvůli jeho angažovanosti v komunistických spolicích mu bylo odepřeno dál pracovat na své práci, ale doktorský titul na univerzitě v Berkeley nakonec získal a posléze emigroval do Brazílie. Mimo jiné působil v Izraeli, ve Spojeném království a oblast teoretické fyziky ve své práci úspěšně propojoval se studiem neurobiologie s Karlem Pribramem, evoluční biologie s Rupertem Sheldrakem, jazykovědy s Alfredem Korzybským a studiem vědomí ve spojitosti s filosofem Jiddu Krishnamurtim nebo se čtrnáctým Dalai Lamou. V roce 1990 se stal členem Královské

³⁸⁴ Bateson 2006, s. 28.

³⁸⁵ Za seznámení s dílem Iaina McGilchrista i praktické uplatnění jeho vzhledů vděčím architektovi a teoretikovi Oru Ettlingerovi z Lublaňské fakulty architektury a lektora programu *Building Beauty*.

společnosti, Albert Einstein jej nazval svým „duchovním synem“ (spiritual son) a čtrnáctý Dalai Lama jeho „vědeckým guru“ (scientific guru).

Kontroverze a rozpaky, se kterými je Bohmovo celoživotní dílo spjato, vyplývá z překračování mechanistického paradigmatu podobně, jako je tomu i v případě práce Christophera. David Bohm ve své stěžejní práci *Wholeness and the Implicate Order* (1980) vychází ze zdánlivé neslučitelnosti teorie relativity, která popisuje chování jevů v makro (planetárním) měřítku a kvantové teorie, která popisuje jevy subatomárního měřítku. „Teorie relativity vyžaduje spojitost, striktní kauzalitu a lokálnost. Kvantová mechanika naproti tomu nespojitost, akauzalitu a nelokálnost.“³⁸⁶ Vědecká obec se snaží po desetiletí přijít s nějakou „sjednocenou teorií všeho“, ale zatím žádná nepřináší uspokojivé odpovědi v rámci mechanistického paradigmatu. Bohm obě tyto teorie interpretuje v holistickém pojetí „nedělitelné celistvosti“ (undivided wholeness), ve kterém je vše propojeno se vším. Na rozdíl od obecně přijímané *kodaňské interpretace*, která se snaží popsat interakci pozorovatele (potažmo měřicího přístroje) a pozorovaného (např. částice) v prostoru, Bohm tvrdí, že pozorovatel a pozorovaný jsou jedno a totéž. Jedna totalita, jedno spojitě pole, které svým vnitřním pohybem vytváří samotný časoprostor, částice, události. Tímto „univerzálním tokem“ (universal flux) jinak nazvaným „holomovement“³⁸⁷ mimo jiné dokáže popisovat skutečnost, ve které mentální rovina (vědomí) není něco zcela odlišného od roviny materiální (hmoty a prostoru) a překonává tak problematické oddělení subjektu a objektu. Přestává pohlížet na částice jako na něco elementárně jednoduchého, z čehož teprve sloučením (agregací) vzniká komplexní svět forem anorganické a organické přírody, ale naopak v částici, ale i ve „volném“ prostoru spatřuje nekonečný potenciál, „nekonečně složitý proces struktury v pohybu a vývoji“³⁸⁸.

Již v této základní charakteristice Bohmovy koncepce můžeme spatřovat paralely s Alexanderovým pojetím, které popisuje *celistvost* „[...] jako zdroj koherence, která existuje v každé části světa.“³⁸⁹ David Bohm dokonce četl část Alexanderovy knihy *The Nature of Order* během jejího vzniku a potvrdil soulad s jeho vlastním pojetím *celistvosti*. „Při řadě našich setkání, k nimž došlo v roce 1988 ve městě Ojai v Kalifornii, mi Bohm mimo jiné řekl, že je přesvědčen, že to, co on definuje jako implikátní řád, a to, co já charakterizuji jako celistvost, je v podstatě jedno a totéž.“³⁹⁰ Z dostupných pramenů však není zřejmé, nakolik se koncepce obou zmíněných vzájemně ovlivnily.

Z toho vyplývají přirozeně i další souvislosti, které se projevují i v jejich pojmosloví, např. v představě zmíněného „holopohybu“ (holomovement). Totiž vznikání, zrod, vývoj a tvorba, jsou všechno aktem pohybu od jednotného pole (jednoty) diferenciací směrem k rozmanitosti (*celistvosti*). Přestože však nelze všezahrnující pole v pohybu nikterak explicitně popsat či definovat, můžeme jej i přesto implicitně chápat, jako chápeme „celek“. Tento „skrytý“ řád jednoty nazval „řádem implikátním“ (implicate order).³⁹¹ Bohm pojem Implikátní řád „[...] odvodil ze zastaralého anglického slovesa *to implicate* – *to fold inwards*, zavínout, stočit, svinout.“³⁹² Naproti tomu explikátní řád (*explicate order*) je řádem světa jevů, našich smyslů, našeho měření a řádem přírodních zákonů. Pohyb od implikátního řádu pak nazývá „unfolding“ tedy rozvíjení (od slova *vinout*, nikoli *vývoj*) a zpětný pohyb „enfolding“, zavíjení, svinutí.

³⁸⁶ Neubauer a Fiala 2011, s. 274.

³⁸⁷ V překladu Neubauera „holopohyb“ nebo také „celohyb“.

³⁸⁸ Neubauer a Fiala 2011, s. 264.

³⁸⁹ Alexander 2020, s. 94.

³⁹⁰ Tamtéž, poznámka č. 22, s. 112.

³⁹¹ „Implicitní/explicitní“ jsou s pojmy druhotně příbuzné s „implikátní/explikátní“ a nelze je zaměňovat.

³⁹² Neubauer a Fiala 2011, s. 275.

„Universal flux“ či *holopohyb* je tedy lépe představitelný jako pulzace než jako tok jedním směrem. Kosmický nádech a výdech. „Holopohyb neprobíhá v čase a prostoru – naopak čas i prostor jsou v tomto holopohybu obsaženy a náš prostor a čas jsou jen explikátními formami tohoto implikátního řádu.“³⁹³ Podobně jako jsme již několikrát použili pro popis *centra* přirovnání k vlně na vodní hladině, můžeme tak učit i v případě Bohmovy koncepce. „Moře jako řád implikátní, ve kterém jsou všechny možné vlny obsaženy (nelokálně) a ze kterého vystupují, explikují se, jsou projikovány, aby pak vzápětí byly mořem opět pohlceny, introjiovány, svinuty – a pak nikoli už přímou příčinností, ale právě zvláštním nelokálním vztahem spolupodílely na vzniku další projekce – další vlny“.³⁹⁴

Můžeme se ještě na chvilku pozastavit nad obrazem vlny a upozornit na další rovinu výkladu. Vlna jako podoba v pomíjivém světě forem vzniká a zase zaniká, pokaždé znovu jako jedinečná a neopakovatelná „bytosť“. Tak se dle Bohmovy koncepce děje s každou molekulou vody, která je součástí vlny, s každým kouskem prostoru, který vlna zaujímá ve svém objemu. V každém okamžiku vyvstává (unfold) z nediferencovaného pole a opět se do něj noří (enfold). V rámci této představy pohybu jednoty k mnohosti a zpět můžeme říci, že v každé části prostoru obsažen celý vesmír, nebo jak ostatně svědčí básník William Blake:

Svět v zrníčku písku rozeznat a nebe v divoké květině, bezmezný prostor do vlastních dlaní brát a věčnost prožít jen v hodině.³⁹⁵

To nás přivádí k další populární analogii, která je známá jako *holografický model světa*, například z práce neurochirurga, psychologa a psychiatra Karla Pribrama.³⁹⁶ Hologram je technologie záznamu trojrozměrného „obrazu“, který za pomoci polopropustných zrcadel vzniká interferencí světelných paprsků laseru a je zachycen na fotografické desce. Zdánlivý prostorový obraz předmětu, který je z hologramu vyvolán, je zpětně tvořen interferencí paprsků. Pozoruhodná vlastnost holografického záznamu je ta, že každá část fotografické desky obsahuje informace o celkovém obrazu. To znamená, že pokud bychom tuto desku rozdělili na libovolně malé části, stále bychom dokázali vyvolat obraz celého předmětu, i když ve snížené kvalitě.

Protikladem čočky a fotografického objektivu – jakožto představitelů mechanického řádu – je Bohmovi *hologram* jako příklad implikátního řádu. [...] Implikátní řád, onen nedělitelný tok, je jakoby hologramem světa, celé skutečnosti.³⁹⁷

Tato představa pak koreluje s modelem nazírání jakékoli (např. architektonické) formy jako *centra*, které svou strukturální vlastností – *celistvostí*, vyjadřuje život celku bytí, svým vlastním jedinečným způsobem. Obdobně je pak *architektonický obraz* či *imago mundi* Norberga-Schulze označením kvality, kterou popisujeme jednoduše tím, že forma dobře zapadá do kontextu a svou důslednou adaptací na tento kontext jej zároveň odráží (shromažďuje) a dotváří – podílí se na *životě* struktury.

³⁹³ Tamtéž, s. 276.

³⁹⁴ Tamtéž, s. 275.

³⁹⁵ Blake 2001, s. 93. Z básně *Procrustis nevinosti*, sbírky *Písničky nevinosti a zkušenosti*, překl. Zdeněk Hron, 2001.

³⁹⁶ Pribram 1982, ve svém článku *What the Fuss is All About* popisuje svou holografickou teorii mozku z hlediska mentálního a fyzického (neurologického) a dále pak poukazuje na limity poznání v obou sférách, které nemohou být překročeny bez vzájemné pomoci obou. Termín „holografický“ Pribram používá v obecném smyslu jako „rozprostřený v celém poli“ po vzoru holografického záznamu nebo také Bohmova implikátního řádu.

³⁹⁷ Neubauer a Fiala 2011, s. 275.

Diskuze Alexanderova pojetí celistvosti a Bohmova implikátního řádu

Alexander ve svém pojetí architektonické tvorby zdůrazňuje, že takové jednoduché „zapadnutí“ do celku není vůbec samozřejmé, obzvláště pro naši globální technickou civilizaci. Na mnoha místech knihy *The Nature of Order* opakuje, že vytvořit např. jednoduchou lavičku do konkrétního prostoru, je proces nesmírně komplexní, který nelze vymyslet od stolu, ale je zapotřebí zvýšené citlivosti k reálné situaci. Proto také apeluje na navrhování v konkrétním místě, ideálně s modely v měřítku jedna ku jedné, postupnými kroky rozvíjející existující celistvost, která je v daném okamžiku ve struktuře přítomná. I přes vysokou míru abstrakce, kterou popis pojetí celistvosti vyžaduje, je paradoxně mnohem bližší žité zkušenosti, která je mnohdy paradoxní, složitá a vymyká se zjednodušením. Naproti tomu je newtonovská fyzika snadno pochopitelná, ale funguje ve skutečnosti pouze v ideálních (ne-skutečných) podmínkách.

Podobně jako v Alexanderově pojetí, tak i v Bohmově holopohybu již nerozlišujeme hmotu na organickou a anorganickou, živou a neživou přírodu. V pojetí implikátního řádu je již život obsažen. Holopohyb je dost možná i život sám. Vztah vědomí a hmoty tak již není třeba hájit stanoviskem materialismu – vědomí je epifenomémem hmoty, nebo idealismu – hmota je produktem vědomí. Vědomí i hmota se z implikátního řádu rozvíjejí do explikátního řádu jako dva aspekty téhož. „Vědomí je snad jen subtilnějším aspektem holopohybu, zatímco hmota je aspektem hutným a těžkým.“³⁹⁸

Bohm uvádí ještě jeden příměr: akvárium, které je sledováno dvěma televizními kamerami: jedna je snímá zepředu a druhá z boku. Před sebou pak máme dvě obrazovky a je zjevné, že pohyby na jedné z nich nějak souvisí s pohyby na druhé. Víme, že to je jen jeden děj a že to, co vidíme na obrazovkách, jsou jen projekce tohoto děje. Podobně je každá částice projekcí vícedimenzionální reality – a není to částice, která existuje odděleně s jinými částicemi v třírozměrném prostoru. Tak implikátní řád je třeba chápat jako proces svinování a rozvíjení vícerozměrného prostoru.³⁹⁹

Podivné nelokální propojení subatomárních částic (*quantum entanglement*) je v mechanistickém paradigmatu něco velice těžko uchopitelného a působí to jako čirá magie. Podobně je tomu tak u vysvětlování duality částice – vlnění, kdy by podle *kodaňské interpretace* vědomí pozorovatele aktem zření proměnilo vlnění v částici nebo naopak. V koncepci implikátního řádu tyto „magické“ problémy neexistují. V případě Christophera Alexandra, který se publikum snaží přesvědčit, že kvalita celistvosti je objektivně přítomna v prostředí, jde v mechanistickém paradigmatu o boj s větrnými mlýny. Naopak v pojetí celistvosti Davida Bohma, jde o samozřejmou věc, která je intuitivně i logicky zcela přijatelná. *Metoda sebezrcadlení* (*mirror of the self*) se i v Bohmově hypotéze stává legitimním způsobem, kterým lze cestou vlastní subjektivity a osobnostních (explikátních) vrstev jáství, nasměřovat pozornost až k jádru „Jáství“, tedy směrem k implikátnímu řádu. K tomuto vnitřnímu středu se můžeme dostat meditací či modlitbou a máme k němu přístup, protože od něj nikdy nemůžeme být odděleni. Otázky této metody uvedené v kapitole 1.3 (Tab. 3), např. „Které z těchto míst ve vás vyvolávají pocit láskyplného spříznění s celým světem a přijetím sebe sama?“ jsou v podstatě technikou, která nám má dopomoci projít labyrintem světa (*explikátního řádu*) a nalézt ráj srdce (*implikátního řádu*).

³⁹⁸ Neubauer a Fiala 2011, s. 277.

³⁹⁹ Tamtéž.

Co se nám líbí ze srdce, se shoduje s objektivní strukturou celistvosti či životem ve věci. Jak poznáváme, co je ono ‚to‘, co se nám upřímně líbí, začínáme si uvědomovat, že to je ta nejhlubší věc kolem. Platí to pro všechny soudy – nejenom o stavbách a uměleckých dílech, ale i o jednání, o lidech, o všem.⁴⁰⁰

Jak již bylo naznačeno v úvodu tohoto oddílu, studium povahy hmoty a energie Davida Bohma nakonec také zavedlo ke studiu vědomí. Ve své práci *A New Theory of the Relationship of Mind and Matter*⁴⁰¹ tvrdí, že hmota a časoprostor jsou rozvíjeny (organizovány) do explikátního řádu pomocí tzv. aktivní informovanosti (active information). Jinými slovy, jistá forma mentální aktivity (vědomí, informace) organizuje, *in-formuje* v hierarchii explikace vždy „hutnější“ roviny (less subtle levels). Jako příklad nabízí analogii radiového nebo televizního vysílání, při kterém je radiové vlnění poměrně slabé energie nesené na velké vzdálenosti a in-formuje mnohem silnější elektrickou energii ze zásuvky, aby se v zařízení televize nebo rádia organizovala (explikovala) do formy obrazu nebo zvuku. Podobným způsobem vzcházejí z mnohem jemnějších úrovní formy částic a hmoty jako takové. Naproti tomu mentální (psychická) aktivita myšlení a cítění je vždy doprovázena tělesnými reakcemi – emocemi. Myšlení a cítění je nerozlučitelně spjato s tělesností, a tedy s fyziologií a neurochemickými procesy.⁴⁰² Součástí procesu myšlení je rovněž způsob zacházení s myšlenkami a koncepty, jako by to byly objekty. Lze na ně pohlížet z odstupů, nebo je organizovat do celků nebo je dělit, což je další strukturální podobnost mentální aktivity a světa věcí. Jinými slovy, jistý materiální aspekt je vždy přítomný v mentální aktivitě, a naopak jistý mentální (organizující) aspekt je vždy přítomný v surové hmotě.

Bohmova koncepce a terminologie nám může ozřejmit i dvojí rovinu výkladu *celistvosti* u Alexandera⁴⁰³. Jak jsem uvedl, v některých případech užívá pojem *celistvost* pro neutrální všeobjímající strukturu jako zdroj koherence, což odpovídá implikátnímu řádu. Vedle toho *celistvost* jako citem a smysly vnímatelná kvalita struktury zaměnitelná se živostí či krásou je jednoznačně součástí světa forem, a tedy explikátního řádu.

Pro doplnění diskuze ve třetí kapitole, si v tuto chvíli dovoluji poukázat na analogii Bohmova pojetí implikátního řádu a strukturálního vztahu básnického obrazu s tím, co zobrazuje. Vztah symbolu (znaku) a toho, co označuje, se odehrává v rámci *explikátního řádu* světa forem a našeho jazyka. Jde tedy o vnější vztah mezi jevy – způsob kódování. Naproti tomu básnický obraz se vztahuje nejen k tomu, co zobrazuje, ale rovněž k životu, ke světu, k nám samotným, právě poukazem k řádu implikátnímu. Vztah obrazu k tomu, co zobrazuje, je vztahem vnitřním a *celistvost* obrazu je explikátním vyjádřením tohoto vnitřního vztahu – účasti na životě ve smyslu Alexandera. I takto bychom se mohli pokusit opsat způsob, kterým se umělecké dílo dotýká naší duše.

Shrnutí

David Bohm naši životní zkušenost popisuje jako oscilaci mezi *implikátním řádem* (neodděleností) a tzv. *explikátním řádem*, tedy tím, co vnímáme jako fyzickou skutečnost s objekty v čase a prostoru. Náš viditelný, *explikátní řád* se neustále rozvíjí, vyděluje (unfold) z *implikátního řádu* a zase nazpět do jednoty „zavíjí“ (enfold). Tento pohyb se neděje v čase

⁴⁰⁰ Alexander 2020, s. 319.

⁴⁰¹ Bohm 1990.

⁴⁰² Damasio 2018.

⁴⁰³ Viz oddíl 1.3.

a prostoru, ale teprve tento *holopohyb* dává vzniknout prostoru a času.⁴⁰⁴ To je pojetí řádu nikoli jako fixních zákonů jako metafyzických idejí, ale řádu, který je tvořivý a dokonce spontánní. S tímto pojetím byla znovu aktualizovaná představa přírodního řádu, který byl odvěkou inspirací lidské tvořivosti, a který byl s novověkou přírodovědou redukován na pouhý mechanismus náhody a nutnosti s neměnnými fyzikálními zákony. Bohmův pohled je nápadně reflektován v teorii a architektonické tvorbě Christophera Alexandra skrze princip rozvíjení *celistvosti* (unfolding wholeness) jak jsme si popsali v Kapitole 1.3. Závěrem tohoto srovnání mohu konstatovat, že Christopher Alexander nabízí architektonickou teorii, která je v souladu se soudobými vědeckými poznatky a s vnitřním subjektivním prožíváním sebe sama a individuálního života. To vše se zdá být slibnou kosmologií, v rámci které můžeme nacházet oporu jako pro vědecké zkoumání, tak umělecké nazírání či mystické vhledy.

4.2 Rozdělený mozek a rozdílné světy dle Iaina McGilchrista

V tomto oddíle představím rámec, ve kterém lze diskutovat některé zásadní otázky ohledně pojetí *celistvosti* Christophera Alexandra a dalších diskutovaných autorů. Řekli jsme, že *celistvost* je neutrální struktura, která je zdrojem koherence, organizované komplexity, krásy a *života* jako tvořivého řádu. Lze ji jednoduše cítit, ale těžko definovat. Ve snaze uchopit a představit tento pohled na skutečnost neustále narážíme na otázku základních předpokladů, v rámci kterých tato tvrzení vůbec dávají smysl. V Dodatku 3 knihy *The Nature of Order*⁴⁰⁵ autor poukazuje na zásadní překážku v komunikaci svého hlediska, a to na ten, že lidé (převážně vzdělaná západní populace) mají tendenci upřednostňovat jistý naučený způsob třídění informací, což může znemožňovat vnímání existující *celistvosti* ve struktuře. Alexander argumentuje, že mechanistický model světa je v naší technicky vyspělé společnosti oním předpokladem, který nás v zájmu efektivity ponouká upřednostňovat lineární, sekvenční, vysoce verbalizované vnímání skutečnosti. Práce Iaina McGilchrista zabývající se studiem mozku, kterou v krátkosti představím, tuto tezi přímo potvrzuje a nabízí nám doplňující pohled na problematiku skrze optiku neurobiologie a kulturní antropologie.

Narážíme-li v průběhu práce Christophera Alexandra na problém vztahu subjektu a objektu, hmoty a vědomí, není pro nás zajímavějšího místa setkání, než je mozek a centrální nervový systém. Britský psychiatr Iain McGilchrist předpokládá, že ať už je vztah vědomí a hmoty jakýkoliv, struktura mozku bude v našem pochopení hrát významnou roli. Ve své knize *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World* (2009) se autor opírá o své poznatky z klinické praxe a o výsledky prací předních neurovědů, zabývajících se tímto tématem, jako jsou např. Joseph Hellige, V. S. Ramachandran, Tim Crow, nebo Antonio Damasio. Autorovo původní vzdělání v dějinách literatury na oxfordské univerzitě mu však umožňuje tyto poznatky o fungování mozku zasadit do širšího kontextu, opírající se o filosofii, umění, antropologii, kulturní historii, evoluční biologii a další obory.

Díky soudobým poznatkům z neurověd o rozdělení (lateralitě) mozku opravuje McGilchrist zavádějící povědomí o tom, že levá hemisféra je racionální a má na starost jazyk, kdežto pravá hemisféra má co dělat s imaginací, ale jinak není tak důležitá. Dnes víme, že se obě hemisféry podílí na vnímání světa a na všech činnostech zcela zásadně, jen každá jiným způsobem. Nejde o nějakou konkrétní funkci, kterou bychom mohli snadno identifikovat, ale jde spíše o styl nebo jiný způsob zpracovávání informací. O rozlišování těchto rozdílů a dopadu na naše vnímání

⁴⁰⁴ Bohm 2005.

⁴⁰⁵ Alexander 2002, 2020.

a interpretaci skutečnosti pojednává první polovina knihy. Druhá polovina je pak průřezem posledních dvou tisíc let dějin lidské kultury, jejíž epochy, objevy, tendence směřování, nálady nesou otisk zápasu o převahu jednoho či druhého způsobu nazírání na svět. Záměrem tohoto oddílu dizertační práce je shrnout, jaké jsou v principu rozdíly těchto dvou světů, které jsou nám neustále předkládány a jaké z toho plynou důsledky pro vnímání prostředí a *celistvosti*. V tomto kontextu budou diskutovány i předchozí kapitoly.

dvě hemisféry, dva soubory hodnot

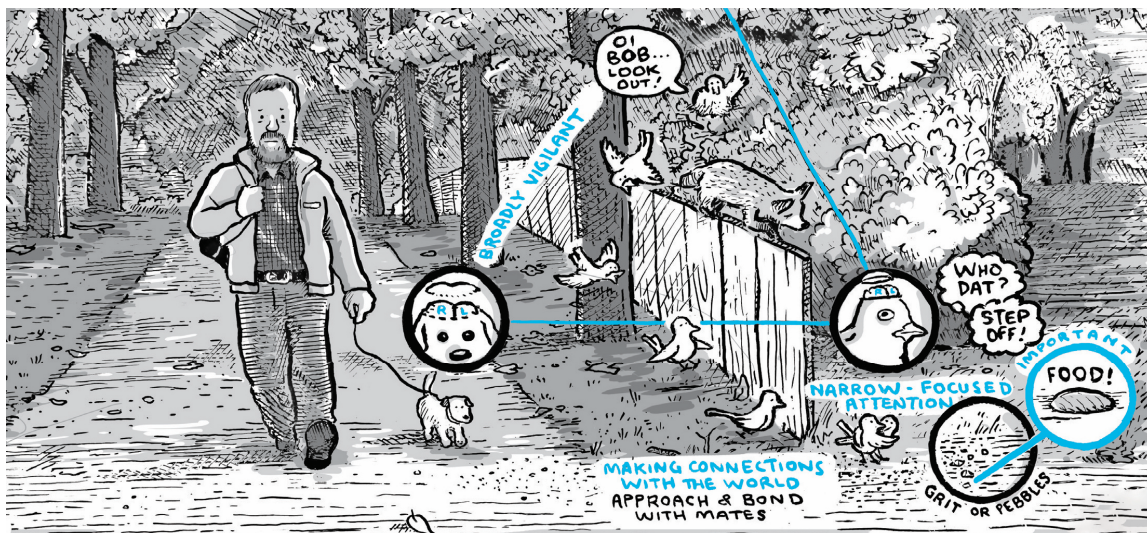
Je evidentní, že máme k dispozici dva odlišné způsoby, kterými je nám zprostředkován svět, který obýváme. Přestože se obě hemisféry na všem podílí a navzájem se bytostně potřebují, jejich vztah je asymetrický. Vztah, který mezi nimi panuje, McGilchrist připodobňuje ke vztahu umělce a kritika nebo krále a jeho rádce. „Pán a jeho vyslanec“, jak zní název knihy a příběh Friedricha Nietzscheho z jejího úvodu, ilustruje nejen vztah hemisfér, ale také hlavní tezi McGilchrista o stavu naší západní technické civilizace.⁴⁰⁶ V Nietzscheho příběhu jde, ve zkratce o to, že jeden velmi moudrý a osvícený vládce láskyplně spravoval své panství a pečoval o svůj lid i krajinu. A protože země vzkvétala, vládce pečlivě trénoval své vyslance, aby mohl panství efektivně spravovat. Moudře je vychoval a dal jim dostatek důvěry a udržoval si od nich patřičný odstup, aby v jeho jménu mohli dělat věci po svém. Nejchytřejší z vyslanců však v jeho moudrosti a shovívavosti spatřoval slabost a usurpoval jeho moc. Vyslanec svrhl vladaře a namísto moudré a láskyplné péče nastolil tyranii, která zemi obrátila v trosky.

Tento příběh (mýtus) nemá být obrazem dnešní politické situace ve světě, ale je zde použit jako obraz vnitřního konfliktu každého z nás, a dokonce vztahu našich mozkových hemisfér. Ty by v ideálním případě měly jedna druhou doplňovat v rovnováze, kdy pravá hemisféra je oním moudrým vládcem a levá hemisféra vykonavatelem jeho vůle. Z jejich opozice a mnohdy i z konfliktu vzniká stimulující a tvůrčí potenciál. Teze McGilchrista zní, že kultura současné civilizace, především posledních sta let, nese výrazné znaky nerovnováhy ve prospěch omezeného levo-hemisférového vidění světa. Mechanistický světonázor, inženýrské myšlení fragmentující skutečnost, redukce světa na neživou hmotu a prostor beze smyslu, ničení životního prostředí, sociální nerovnost, přemíra byrokracie, naplňování absurdní ideji neomezeného materiálního rozvoje, a další, jsou dnes již povědomé známky neudržitelného stavu našeho neustále přetrvávajícího směřování. O rozvratu říší na konci epoch nám referují lidské dějiny, na kterých lze také vysledovat i podobné vzorce a tendence, které stav neudržitelnosti doprovázejí. McGilchrist s nadsázkou uvádí, že moderní civilizovaný svět na konci 20. století vypadá jako obraz niterného světa dysfunkční a izolované levé hemisféry. Obrazně řečeno, svět, jak jej dnes tvoříme a spravujeme, vypadá, jako bychom při našem rozhodování a jednání měli poškozenou pravou polovinu mozku. Přibližme si nyní, jak nazírá svět každá z hemisfér a jak autor obhájí svá tvrzení.

Skutečnost, že máme dvě poloviny mozku, které fungují relativně samostatně, jsou podloženy studiem zvířat a lidí, kteří utrpěli částečné nebo úplné poškození jedné z hemisfér nebo lidem, kteří podstoupili operaci chirurgického oddělení hemisfér (split-brain operation). Disponujeme dvěma módy prožívání našeho života, které jsou v opozici vůči sobě. Každý z nich nám předkládá svůj pohled na svět podle toho, na jaké aspekty každá z hemisfér směřuje pozornost a které naopak opomíjí. S tím také souvisí dva různé módy pozornosti, dva soubory hodnot a priorit. Zatímco levá hemisféra se úzce soustředí na jednotlivosti, zpravidla ty, které již zná,

⁴⁰⁶ Srov. McGilchrist 2009, „západní civilizace“ používám jako překlad z originálu „western civilization“, ale mám na mysli dnes již globální či globalizovanou kulturu.

(pro ptáka na obrázku – zrnko v trávě), pravá hemisféra disponuje zcela odlišným typem pozornosti – jakousi širokou bdělostí, která dokáže zaznamenat cokoli, byť i neznámého (pro ptáka je to potenciální predátor nebo naopak partner). Dále je pak pravá hemisféra více zahrnuta v propojování se světem a obecně ve vztazích, je silně propojena s tělesným a citovým prožíváním.



Obrázek 72: Ilustrace ke dvěma rozdílným formám pozornosti, ztělesněných v samotném rozdělení mozku.⁴⁰⁷

Autor však důrazně varuje, že ani přes krátkodobé upřednostnění jedné hemisféry před druhou, není možné přistoupit na zjednodušenou dichotomii, že jedna dělá to a druhá zase ono, jako se tomu dělo v dřívějších etapách bádání na toto téma. Z dalších výzkumů také víme, že mozek našich dávných předků byl celkově menší, ale mnohem lépe propojený. Jedno snad z nejpřekvapivějších zjištění odhaluje, že spojovací článek hemisfér *corpus callosum* sice hemisféry propojuje, ale jeho funkcí je inhibice, tj. potlačování vzájemné komunikace. Studium evoluce i ontogeneze mozku nám prozrazuje, že vývoj nesměřuje k jednotnému mozku, ale právě naopak k většímu rozdělení a tím i k redukci jejich komunikace a dále k ještě větší asymetrii. Víme tedy, že hemisféry musí spolupracovat a zároveň musí zůstat odděleny, aby zajistily naše přežití a prosperitu, ale v dlouhodobějším horizontu toto oddělení vede ke konfliktům.

svět pravé hemisféry

Pravá hemisféra vnímá svět, ve kterém je naprosto všechno propojeno naprosto se vším. Je to svět vztahů v pohybu. Se svou schopností vše zahrnovat neustále detekuje vzorce a regularity. Její porozumění je založeno na rozpoznání vzorců. V zájmu rozpoznávání vzorců je tak citlivá na nesoulad a rozpory uvnitř celků, na rozdíl od levé hemisféry, která naopak nesrovnalosti popírá a věci, které nezapadají do celku, jednoduše ignoruje. Specialitou pravé hemisféry je pragmatika, umění kontextuálního uvažování, chápání metafory a pointy vtipu. Čas, jako kontext, který všemu v našem životě dává smysl, dává pravé hemisféře porozumění pomíjivosti všech forem, schopnosti oceňovat poezii a její melancholii zachycení okamžiku, nebo také vědomí smrtelnosti. Pravá hemisféra tedy vnímá vztahy v čase a je schopna sledovat děj

⁴⁰⁷ Ilustrace vznikla jako součást video přednášky RSA ANIMATE: *The Divided Brain* z roku 2011 dostupné z URL: https://www.youtube.com/watch?v=dFs9WO2B8ul&t=345s&ab_channel=RSA

příběhu.⁴⁰⁸ Trvání a proměny v čase oceňuje v hudbě, ale i v chápání sebe sama v osobní historii nebo dějinách rodu a lidstva. Pravá hemisféra je schopnější rozpoznávat emocionální vyjádření s gestu, ve výrazu tváře i v jazyku, ve vzpomínkách. Je tedy schopna rozpoznávat jedinečnost. Pravá hemisféra je propojena s tělem a emocemi.

svět levé hemisféry

Svět je pro levou hemisféru světem věcí, které můžeme poznat a přesně, jasně a explicitně popsat. Levá hemisféra vidí objekty izolovaně v kontextu jejich užitnosti, ovládá pravé končetiny, je zaujata nástroji a technologiemi obecně. Nerozumí však humoru, nerozlišuje tón hlasu, nerozumí lidským vztahům. Protože její jediný způsob pozornosti je soustředěné až tunelové vidění, nechápe souvislosti v širším kontextu. Specializací levé hemisféry je tedy uchopování věcí, analytické rozebírání, vytváření nástrojů, manipulace. Pokud tedy již intuitivně víme o něčem, že je pro nás důležité a potřebujeme to přesně specifikovat, používáme k tomu právě levou hemisféru. S tím také souvisí schopnost vytvářet zjednodušené modely skutečnosti – abstrahovat. Schopnost soustředěnosti na pouze jeden izolovaný aspekt, je umožněna pouze potlačením všeho ostatního, tedy selektivním vnímáním. Omezenost levé hemisféry spočívá v tom, že disponuje ohromnou kapacitou popírání skutečnosti, která je v rozporu s již nabytým přesvědčením.

prvořadost pravé hemisféry a celistvosti

Iain McGilchrist dokládá řadou studií a argumentů, proč je pravá hemisféra nadřazená (moudrým vládcem) té levé, přičemž některé přímo vyplývají z uvedených způsobů zpracování informací. Pokusím se vystihnout pouze pár příkladů pro účely diskutování témat v této práci. Pravá hemisféra vnímá skutečnost v její celistvosti, jaksí bezprostředně v její prezenci, ještě před tím, než ji levá hemisféra rozloží na části a transformuje do podoby reprezentace. Jeden z nejmocnějších jazykových nástrojů levé hemisféry – odkazování, reference (referential language) – má svůj původ v tělesnosti a citlivosti vůči tělu zprostředkovanými pravou hemisférou. S tím souvisí i metaforický původ jazyka (onen Neubauerův mýtický substrát), ze kterého teprve reprezentací levou hemisférou dosahujeme exaktnosti a explicitnosti pojmového myšlení.⁴⁰⁹

Filosofie sdílí trajektorii, kterou jsem popsal jako typickou pro vztah mezi hemisférami. Začíná to údivem, intuicí, nejednoznačností, nejistotou a rozpaky; pokračuje to rozkrýváním a ohledáním ze všech možných úhlů pohledu a snahou spoutat to jazykem do řetězce vztahů za pomoci levé hemisféry; cílem však je pochopit, že tuto rovinu jazyka a kauzálních vztahů budeme muset přesáhnout a nakonec opustit. Postup je tedy zřejmý: z pravé hemisféry do levé a znovu zpět do pravé.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Srov. McGilchrist 2009, s. 70–76.

⁴⁰⁹ Srov. tamtéž, s. 413.

⁴¹⁰ Tamtéž, s. 209, orig.: „Philosophy shares the trajectory that I have described as typical of the relationship between the hemispheres. It begins in wonder, intuition, ambiguity, puzzlement and uncertainty; it progresses through being unpacked, inspected from all angles and wrestled into linearity by the left hemisphere; but its endpoint is to see that the very business of language and linearity must themselves be transcended, and once more left behind. The progression is familiar: from right hemisphere, to left hemisphere, to right hemisphere again.”

Jinými slovy, abychom mohli cokoli explikovat, musí existovat něco, z čeho to vůbec lze – to implicitní, tušené, leč nevyslovitelné. S tím také souvisí prvořadost citění (affect) před myšlením a vědomým úsudkem. Emoce jako součástí citového prožívání (affect) jsou nerozlučitelně spjaty s tělesným prožitkem. Neurolog Antonio Damasio dokazuje, že i struktura mozku odpovídá tomu, že citění je primární.⁴¹¹

Bezprostřední zkušenost, kterou zpracovává pravá hemisféra, kde citové prožívání je primárním „zdrojem informací“, potřebuje levou hemisféru, aby zkušenost rozebrala a vyložila (unpack, unfold). Bez potřebného odstupů a omezení levé hemisféry by tak nebylo možné umění, náboženství, věda ani filosofie, jen holá zkušenost. Stejně tak po procesu abstrakce a konceptualizace musí proběhnout reintegrace pravou hemisférou, jinak bychom zůstali u prázdných pojmů a konceptů, mechanicky opakovaných rituálů bez života a planého akademismu a intelektualismu.⁴¹² Jinak se dá pozice a přínos levé hemisféry vystihnout v tom, že její povahou je být výkonným mezičlánkem ve zpracování informace a jako vykonavatel by neměl svou funkci zaměňovat s iniciátorem, ani tím, který činí závěry.

Zde načrtnuté schéma poznání – tedy v pohybu od neznámého přes tušené k reprezentaci a nabytí smyslu v kontextu reprezentace a zpět k uznání nepoznatelného – se týká nejen filosofie, ale jakéhokoli způsobu poznání, a tedy i tvorby. Tento proces je nejen v souladu i s učením Christophera Alexandra, ale přímo vystihuje jeho podstatu. Alexander v návrhu čehokoli apeluje na primární zkušenost s *celistvostí* v existující struktuře. To se děje zpětnovazebnou smyčkou mezi pozorováním vlastního citění, tělesných a citových pohnutek, (pocitu vlastní *živosti*, vlastní *celistvosti*) a mezi jednotlivými celky a jejich částmi – *centry*. Na rozdíl od analýz běžné architektonické praxe, kde se ihned cílí na rozbor jednotlivých aspektů (topografie, doprava, zastavěnost apod.), je Alexanderova metoda spíše mapováním celků skrze citění – odtud posléze vyplývá metoda *feeling maps*⁴¹³. Tato prvotní fáze je doménou pravé hemisféry. Identifikace vzorců a center ve struktuře je až druhým krokem, již zapojujícím kompetence levé hemisféry – abstrakce a reprezentace. Díky vnímání pojmů *vzorce* a *centra* jako pole si však zachovávají své implicitní významy, které nejsou ihned svazovány do definitivních pojmů. Obdobně postupuje i při návrhu, kdy se vzorec „rodí“ např. z potřeby „spojení dvou břehů“. Teprve v závislosti na ostatních *centrech* v poli může *vzorec* posléze získat podobu „mostu“, „brodu“, „lanovky“, a jiné. Postupným procesem *transformace zachovávající strukturu* se odkrývají (unfold) další vrstvy, ve kterých jsou identifikována další *centra*. Forma tedy nezávisí na naplňování obsahu myšlenkového konstruktů (konceptu), ale v každém okamžiku, u každého *centra*, na každé úrovni se doptává na otázku: „Jakým způsobem a jakou formou tohoto konkrétního *centra* docílím posílení celku, ve kterém se nachází?“⁴¹⁴

V tomto sekvenčním (levo-hemisférovém, partikulárním) postupování skrze pole *center* (pravo-hemisférovém, zahrnujícím, implicitním) v ideálním případě probíhá neustálá pulzace mezi jednotlivostí a celkem ve struktuře, kde vztažným měřítkem všech rozhodnutí je citění vlastní *celistvosti*. Tím je zachována dominance pravé hemisféry, která má schopnost rozumět smyslu, vnímá *život* v jeho provázanosti a je tak schopna za pomoci instrumentality levé hemisféry dotvářet *živé prostředí (živou strukturu)* v procesu transformace.

⁴¹¹ Srov. tamtéž, s. 217.

⁴¹² Srov. tamtéž, s. 232.

⁴¹³ Rofè a Weinreb 2013.

⁴¹⁴ Dalo by se říct, že konceptem každého architektonického úkolu je pro Alexandra posílení *celistvosti živé struktury*.

Cítění jako zdroj hodnot

V průběhu celé práce jsem skrz citace autoritativních autorů naznačoval, že cítění je legitimním zdrojem poznání, protože právě „subjektivní“ prožívání je to, co nás spojuje s naším prostředím. V Oddílu 4.5 jsem zmínil práci Antonia Damasia, portugalsko-amerického profesora neurologie, psychologie a filosofie na Univerzitě v Jižní Kalifornii a Salk Institute for Biological Studies v San Diegu, který se zabývá tím, jakou roli hraje cítění v našem prožívání a systému hodnot. Damasio byl v periodiku *Archives of Scientific Psychology* jmenován mezi sto nevýznamnějších psychologů moderní doby.⁴¹⁵ V jedné z jeho nejznámějších knih, vydané i v češtině pod názvem *Descartesův omyl: emoce, rozum a lidský mozek*⁴¹⁶ vysvětluje původ emocí a argumentuje, že i myšlení a rozhodování je bytostně závislé na těle a fyziologických procesech. Například v našem procesu uvažování (reasoning) a rozhodování (decision-making) naše mysl vyčkává na somatickou odpověď („the right gut feeling“), a když se nám jí nedostává, zůstáváme na místě přemítáním a kalkulováním o výhodách či nevýhodách jednotlivých hledisek. Damasio to vysvětluje tím, že náš vnitřní emocionální život, který prožíváme převážně psychicky, je součástí somatického systému zajišťujícího homeostázu, a tudíž naše přežití. Vnímáním vlastních emocí a těla, které jsou závislé na život zachovávajících mechanismech, jsme totiž neustále v kontaktu s principem odměny a trestu – potěšení a bolesti. Pozornost upřená do „vnějšího světa“ je bez jakéhokoli přisuzování potěšení či bolesti. I když samozřejmě to, co vidíme ve vnějším světě, může provokovat tělesné reakce, jsme rovněž vybaveni nástroji a mechanismy, jak emoce potlačovat a neprožívat. S touto hypotézou, kterou Damasio nazývá *hypotéza somatických markerů*⁴¹⁷, koreluje i rámec poskytnutý McGilchristem. Připomeňme si ještě druhou stranu mince a to, že důležitost odpojení od bezprostřednosti emocí, je nesmírně důležité, jak pro chirurga, tak pro možnost empatie každého z nás. Kupříkladu, když nás někdo cizí svým projevem překvapí či zaskočí, tělo to okamžitě identifikuje jako hrozbu, která by bezprostředně vedla k útoku či útěku. Teprve odstup od emocí nám dává možnost vyhodnotit situaci, ovládnout se a následně se dokonce vcítit do pocitů druhého, aniž bychom se s nimi nutně ztotožňovali.

Pro naši diskuzi Alexanderovy metody a pojetí *celistvosti*, je klíčové pomocí Damasioových poznatků upozornit na fakt, že pouze v propojení s tělesnými reakcemi jsme spojeni se zdrojem hodnot jiných než účelových. Tyto závěry nás mohou také inspirovat k tomu, abychom v architektonickém vzdělávání podporovali procvičování pravo-hemisférových kompetencí, např. kontaktu s vlastním tělem, konsenzuálního rozhodování na základě cítění, řemeslnou zručnost, duchovní a duševní vztah s prostředím.

Diskuze architektonického jazyka v kontextu dominantní levé hemisféry

„Racionální mysl je věrným sluhou, ale intuice je vzácným darem.“ cituje McGilchrist Alberta Einsteina a doplňuje: „Žijeme ve světě, ve kterém je sluha uctíván, ale dar byl zapomenut.“⁴¹⁸

Dle McGilchrista nese posledních sto let kulturního vývoje známky nastolení tyranie levé hemisféry. Popírání, tendence ke konformismu, vyhýbání se zodpovědnosti, tendence slepě následovat teorie a důkazy z ní plynoucí navzdory vlastní zkušenosti nebo naopak tendence důkazy ignorovat. Dle neuropsychologických důkazů je svět pro člověka, jemuž dominuje levá

⁴¹⁵ Diener et al. 2014, s. 20–32.

⁴¹⁶ Damasio 2000.

⁴¹⁷ Damasio 1996.

⁴¹⁸ Becker 2019.

hemisféra, světem připomínající spíše mechanickou koláž více či méně fragmentovaných částí; spíše abstraktní a oddělený od těla; prostý sounáležitosti s čímkoli a kýmkoli; daný explicitně; takový člověk je prospěchářský; přehnaně sebevědomý; přehlížející příčiny svých problémů.⁴¹⁹ To jsou sice znaky fungování izolované levé hemisféry, ale také výrazné charakteristiky fungování západní společnosti jako celku i jednotlivců.⁴²⁰

McGilchrist cituje přední sociology, jako např. Petera Bergera, Anthony Giddense, kteří rozebírají důsledky modernity a globalizace. Kapitalismus a konzumerismus rozpustily povahu mezilidských vztahů založených na sounáležitosti a kulturní kontinuitě a nahradily je vztahem na základě užitku, konkurence až chamtivosti.⁴²¹ Ve změně vnímání „odkouzleného světa“ (disenchanted world)⁴²² byla příroda změněna na přírodní zdroje, určené k zužitkování a lidská práce je dnes odosobněna pojmem „lidské zdroje“ (human resources). Přemíra byrokracie, racionalizace, kategorizace, abstrahování, to vše jsou procesy, které vyprazdňují život, vytrhávají žitou zkušenost z jejího kontextu, fragmentují skutečnost na fakta s požadavkem na konformismus vůči systému v zájmu efektivnosti. Ztráta pocitu spřízněnosti s místem, pocitu patření někam, jsou rozpuštěny spolu s kulturní i osobní identitou. Přitom sítě vztahů v životě jsou to, co životu dává smysl. Všechny jmenované negativní projevy, ať už je identifikujeme jako příčiny nebo důsledky, nesou známky dominance levé hemisféry a schizofrenie. Oba stavy jsou si nápadně podobné např. v tom, že vedou člověka k vnímání jiných lidí odosobněně jako dehumanizovaných objektů, strojů či loutek.⁴²³

McGilchrist mimo jiné naznačuje, že fenomén, který se v literatuře objevuje od doby Osvícenství, jako např. Frankensteinovo monstrum a dnes známý pod pojmem *uncanny valley* (robotika, simulovaný život, viz Oddíl 2.1) je nápadným odrazem jistých aspektů světa levé hemisféry – bytost/věc nápadně připomínající život, ale ve skutečnosti bez života, jako robot nebo zombie. V oddílu 2.1 jsem poukázal na projevy odcizení místu, citoval jsem i Marca Augého, který použil příměr, že modernismus, jako by vše předmoderní dal do uvozovek, včetně přírody. V této souvislosti nám McGilchrist rovněž nabízí příspěvek do diskuze:

V dnešní době jsou všechny dostupné formy intuitivního způsobu života, jako jsou např. příroda, tradice, tělesnost, víra, umělecká tvorba natolik konceptualizované, že jejich schopnost pomoci nám vidět za horizont námi vytvořeného světa, jim byla z velké části odebrána. Levo-hemisférový přístup je zbavuje života a spontaneity, dekonstruuje je a ironizuje.⁴²⁴

V rámci tendencí v architektuře dvacátého století můžeme konstatovat modernismus i tzv. supermodernismus jako příklady do sebe uzavírajícího se virtuálního světa levé hemisféry.⁴²⁵ Jeden z nápadných projevů spatřuji v tendenci kontrastního oddělování „historické a historizující architektury“ od soudobých forem. Tento přímočarý (lineární) přístup usilující o nejjasnější odlišení, o nejvyšší míru geometrické abstrakce, je pro vnímání

⁴¹⁹ Srov. McGilchrist 2009, s. 243., orig.: „(...) it would be relatively mechanical, an assemblage of more or less disconnected ‘parts’; it would be relatively abstract and disembodied; relatively distanced from fellow-feeling; given to explicitness; utilitarian in ethic; over-confident of its own take on reality, and lacking insight into its problems.“

⁴²⁰ Srov. tamtéž, s. 272.

⁴²¹ Srov. tamtéž, s. 441.

⁴²² Viz např. Adorno a Horkheimer 2009.

⁴²³ Srov. tamtéž, s. 378.

⁴²⁴ Srov. tamtéž, s. 244. orig.: „Today all the available sources of intuitive life – cultural tradition, the natural world, the body, religion and art – have been so conceptualized, devitalized and ‘deconstructed’ (ionized) by the world of words, mechanistic systems and theories constituted by the left hemisphere that their power to help us see beyond the hermetic world that it has set up has been largely drained from them.“

⁴²⁵ Pojem virtuální je McGilchristem převážně používán ve smyslu odtělesněný (orig. disembodied).

levou hemisféru legitimní výpovědí své doby, čímž je také modernistická architektura často obhajována. Pokud se modernistickému myšlení podařilo překonat kontinuitu mezi člověkem a přírodou, mezi člověkem a jeho dějinami, pak post-moderní zkušenost dává zakusit hořké plody nihilismu a prázdnoty. Z tohoto hlediska není tzv. post-faktická doba žádným překonáním racionality modernismu, ale uzavřením do zrcadlového sálu levé hemisféry, tedy prohloubením toho, co bylo na počátku.⁴²⁶

Parametricismus v architektuře jde, jako dítě modernistické architektury, ještě dále. Pod vlivem Petera Eisenmana, který chtěl architektonickou formu dekonstrukcí osvobodit od jejího vztahu k funkci, významu a estetice pak Patrik Schumacher ve své *Autopoietic architektury*⁴²⁷ zapečetuje architekturu do auto-referenčního systému, v rámci kterého se výsledná architektonická forma – a tím i reálné prostředí – vzpírá jakémukoli reálnému kontextu a zakládá se pouze na myšlenkovém konstrukt (konceptu) zprostředkovaným výhradně systémem reprezentací, a to v teoretickém traktátu a vizuálně. Izolování architektury do autonomního systému, podobně jako to dělá sociolog Niklas Luhmann s ekonomikou, právem, náboženstvím, vědou apod. jsou typické příklady fragmentace skutečnosti a popírání jakékoli vyšší instanci – implicitním kontextům přesahujícím každý systém. Máme tím na mysli kontexty základních předpokladů – kosmologické, ontologické, duchovní apod. Systémy komunikací (Luhmann) jsou tak složité, že nápadně připomínají organismus, ale ve vidění světa, kde živý organismus je rovněž vnímán jako jakýsi bio-stroj, kde není žádného života, smyslu, ani žádné jiné hodnoty než účelové. Je to obraz izolované levé hemisféry, ve kterém jako počítačový program stále běží dokola zaslepena logikou systému, který si vytvořila, jen aby potvrdovala svou legitimitu.

V souhrnu Kapitoly 1.3 jsem obezřetně a trochu alibisticky naznačoval, že architektonický jazyk, jak je v této práci chápán, je spíše způsob vnímání architektury a jejich forem než nějaký systém not – sloh, podle kterého se lze řídit. V souhrnu třetí kapitoly, věnované celistvosti obrazu a linearitě symbolu, jsem se ptal: „Jak můžeme mluvit o jednotě a *celistvosti* organismu či uměleckého díla, když je přeci zřejmé, že atomy, molekuly a buňky jsou autonomní entity, které skládají jedna ke druhé a tvoří agregáty? Hmota a prostor tvoří architektonické kompozice. Jak můžeme mluvit o organické jednotě budovy, která je vyskládána z cihel?“ Iain McGilchrist říká, že máme k dispozici oba zdánlivě protichůdné výklady. Ten jeden je omezený, ale užitečný. Ten druhý si udržuje kontakt oním neomezeným, s tím, co vždy přesahuje a s čím je nerozlučně spjat, ale je nevyslovitelný. Z pohledu pravé hemisféry bychom mohli říci, že konkrétní (omezené, pomíjivé) architektonické formy nutně vychází z neomezeného (*celistvost*) a z tohoto „vycházení“ čerpají smysl. Proto *celistvost* v architektonickém jazyku zprostředkovává smysl pomocí pravé hemisféry a zároveň nám nabízí nepřeborné množství explikací konkrétních významů pomocí reprezentací a referencí levé hemisféry. Izolovaná levá hemisféra ale nechápe svou omezenost, nemůže chápat *celistvost* ani organickou jednotu budovy, může však chápat reprezentaci budovy v podobě stroje, který plní svou funkci.

Optikou levé hemisféry může být práce Christophera Alexandra velice snadno kategorizována jako jistý směr tradicionalismu nebo „neo-vernakulárního“ stylu. Jeho architektonická díla a díla jeho kolegů mohou být „mainstreamovými“ architekty dokonce zapovězena odsudkem jako např. kýč, klišé, přežitek, staromilství, jako cosi neautentického, co nemá se soudobou

⁴²⁶ Efekt zrcadlového sálu, angl. *Hall of mirrors* je obraz, který McGilchrist často užívá pro popis stavu dominantní levé hemisféry nebo schizofrenie. Jde o stav, kdy mysl člověka dosáhne takové kapacity sebe-potvrzování a oddělení od negativní zpětné vazby těla či intuice, že je člověk vězněm své vlastní sebe-odrážející mysli a ve svém cynismu či paranoii je zbaven spontaneity a spojení s životem.

⁴²⁷ Schumacher 2012.

architekturou nic společného. Vedle toho i Alexanderovi příznivci nebo příznivci tradicionalismu mohou jeho dílo interpretovat pouze levou hemisférou a dopouštět se například toho, že *A Pattern Language* používají jako katalog hotových řešení nebo *15 základních vlastností* jako kánon nového tradicionalismu.

Jedno z velkých úskalí, které přináší studium *celistvosti*, které jsem také zmínil v samotném úvodu dizertační práce, je nemožnost postihnout „to“ (podstatu řádu) beze zbytku jazykem. I když myšlenka jako taková se s velkou pravděpodobností zrodí v pravé hemisféře, levá hemisféra ovládá syntax a slovní zásobu, takže zjednodušeně řečeno, vládne slovem.⁴²⁸ Zatímco pravá hemisféra se svou komplexní a těžko popsatelnou zkušeností je ve svém projevu tak trochu bezmocná, je to levá hemisféra, která pomocí analýzy a sekvenčního myšlení umí vystavět argument. Fakty a argumenty, kterými se dnes vedou boje jako se zbraněmi na poli politiky, vědy i filosofie, jsou však z podstaty omezené a jako se zbraněmi by se s nimi mělo zacházet moudře a nezapomínat, kdo je ten, koho se snažíme bránit. Pro izolovanou hemisféru však není jiného – skutečnějšího světa než světa faktů a věcí poznatelných.

System myšlení založený na jazyku automaticky znehodnocuje cokoli, co není možné jazykem vyjádřit; proces myšlení automaticky přehlídí cokoli, co není myšlenkou postižitelné. [...] Ze své podstaty tak není možné, aby jazyk sám mohl přesahovat svět, který si sám vytváří – [snad] kromě poezie; stejně tak z podstaty racionality, není možné překračovat hranice racionálního uvažování k čemusi, co by racionalitu zakládalo – [snad] kromě sledování Gödelova závěru [o tom, že žádná teorie nemůže dokázat sebe samu].⁴²⁹

Metafora a mýtus byly nahrazeny symbolem nebo ještě hůře – konceptem.⁴³⁰

Tvrzení Iaina McGilchrista v podnadpise souvisí i s naším tématem ze třetí kapitoly, tj. celistvostí uměleckého obrazu a redukci významu symbolu na pouhý znak. Francouzský antropolog Gilbert Durand „[...] v souvislosti se západním myšlením hovoří o jeho tendenci k obrazoborectví a jmenuje hned tři proudy ikonoklasmu. Sociální ikonoklasmus redukuje symbolický obraz na ideologické dogma. Konceptuální ikonoklasmus redukuje obraz na pojem. Konečně scientistický ikonoklasmus redukuje obraz na znak.“⁴³¹

Slovo „koncept“, dnes v architektonické tvorbě tolik užívané, může být chápáno jako „celkové pojetí díla“ v jeho implicitním významu, ale rovněž také ve smyslu myšlenkového konstruktu. U soudobých uměleckých či architektonických děl je mnohdy i z úst samotných autorů slyšet, že se dílu snažili vtisknout nějakou myšlenku, nebo třeba reagovat na poměry ve společnosti. Ve slovním obratu „vtisknout myšlenku“, „vložit přidanou hodnotu“, „ozvláštnit“ nebo se „angažovat“, můžeme vnímat jakési vnucování něčeho zvnějšku. Mnohdy jde jen o neobratnost jazyka samotného, jindy jde vskutku o tvůrčí metodu. Až na výsledném díle je možno cítit, zdali se tvůrci podařilo svým celkovým pojetím vyjádřit „to“ implicitní, nebo zdali jde o povrchní formální hru, kterou má mysl pozorovatele za úkol rozluštit a dosáhnout tak intelektuálního

⁴²⁸ Srov. McGilchrist 2009, s. 265.

⁴²⁹ Tamtéž, s. 265–266, orig.: „The existence of a system of thought dependent on language automatically devalues whatever cannot be expressed in language; the process of reasoning discounts whatever cannot be reached by reasoning. (...) in its own terms there is no way that language can break out of the world language creates – except by allowing language to go beyond itself in poetry; just as in its own terms rationality cannot break out of rationality, to an awareness of the necessity of something else, something other than itself, to underwrite its existence – except by following Gödel's logic to its conclusion.

⁴³⁰ Tamtéž, s. 501, orig.: „Metaphor and myth have been replaced by the symbolic, or worse, by a concept.”

⁴³¹ Durand 1964, cit. dle Borecký 2003, s. 13.

uspokojení. Z architektonické tvorby se nabízí uvést jako příklad díla, která publicisté, nebo autoři sami, prezentují jako kontextuální. U většiny totiž převažuje kontextuální „myšlení“, kde kontextuálnost je silně konceptualizovaná, a tedy s výrazným otiskem levé hemisféry, např. ve formální hře odkazování se k něčemu. Často se objevuje, že sedlová střecha se odkazuje k venkovským stavením (Obrázek 73) cihelný obklad se odkazuje k reznému zdivu hospodářských budov.⁴³² (Obrázek 74)



Obrázek 73 (vlevo): Návrh Domu pro čtyřčlennou rodinu u řeky Lučiny. „(...) cílem návrhu rodinného domu bylo co nejvíce zapadnout do okolí. Architekti Marek Obtulovič, Mai Lan Chi Obtulovičová a Michal Souček nechťeli do lokality vnášet cizorodé tvarosloví a materiály.“⁴³³

Obrázek 74 (vpravo): Dům v cihlové zahradě, Prušánky, autor: Jan Proksa 2014–2016.

Vedle architektonických pokusů o „kontextuálnost“, můžeme pozorovat i běžnou výstavbu, která není zpravidla doprovázena architektem, ale je zde patrná motivace k opakování vzorců „sedlová střecha“, protože se to tak dělá, nebo protože si myslí, že dům by měl mít „střechu“. Podobně jako u konceptuálních tendencí je i v těchto případech možné vnímat nedostatek citu pro *celistvost*. Zatímco architekti zaměřují levou hemisféru vypilováním minimalistické formy, běžný stavebník se zabývá především užitnou stránkou, technickým provedením nebo možnostmi ušetřit při zachování požadovaných atributů (např. napodobováním ušlechtilých materiálů), opět v režii levé hemisféry. Když tuto problematiku maximálně zjednoduším, tak si troufám tvrdit, že pro vyhovění požadavku kontextuálnosti stačí fragmentárnímu myšlení, že splní atribut sedlové střechy, obkladového materiálu nebo jakéhokoli jiného aspektu odtrženého z celku. To platí jak pro moderní minimalistické, tak i tradicionalistické formy architektury, nebo běžnou „satelitní výstavbu“.

⁴³² Srov. URL: <https://www.archiweb.cz/b/dum-v-cihlove-zahrade>

⁴³³ Srov. Weberová 2019, dostupné z URL: https://www.idnes.cz/bydleni/architektura/rodinny-dum-stavba-domu-dum-u-reky-luzni-les-havirov-stavba-domu-vietnam-dostupny-dum-dum-pro-rodinu.A190211_132459_architektura_web

Obrázek 75: SEFO Olomouc je návrh dostavby olomouckého Muzea umění v proluce centra města. Autor návrhu Jan Šépka v autorské zprávě obhajuje svou koncepci v zájmu propojení měřítek drobnější gotické parcelace a velkého měřítka palácových staveb (např. muzea či konviktu), což vyvolává dojem kontextuálního cítění.⁴³⁴ Návrh však odráží pečlivý výběr arbitrárně zvolených aspektů, které v důsledném provozně funkčním řešení fungují naprosto konzistentně. Výsledný pohled do ulice však působí citelný nesoulad. Zatímco měšťanské domy na gotickém půdorysu naprosto samozřejmě vytvářejí s velkými paláci koherentní celek (právě díky hierarchii měřítek), objekt SEFO navzdory preciznímu „kontextuálnímu myšlení“ dokáže působit naprosto cizorodě – nekontextuálně.



Zdánlivá konzistentnost do sebe uzavírajícího se levo-hemiférového myšlení (zrcadlového sálu) však funguje jen díky intelektu odděleného od těla. Pravá hemisféra, která je v kontaktu s niternými tělesnými pohnutkami a okolním prostředím neustále vyhodnocuje koherenci celku, který zahrnuje nás i svět. V případě SEFO (Obrázek 75) je vnitřní rozpor, který v nás tento nesoulad vyvolává, zřejmě autorským záměrem. V zájmu reflektovat ducha doby či poválečného umění odvádí Jan Šépka dobrou práci, podobně jako zmiňované realizace soch Kačírkové – Ambrúze (Obrázek 54 v Oddílu 2.2).

V úsilí této kapitoly o objasnění vnímání *celistvosti* je užitečné pozorovat, co se v nás odehrává, přistoupíme-li na autorovo hledisko a pokusíme-li se jej bez předsudků poznat. Na druhou stranu můžeme pozorovat, co se v nás odehrává, když se pokusíme vzdát všeho myšleného a myslitelného a zkusíme vnímat tělem, jak na nás vizualizace (lépe však realizace) působí. Tento postup je součástí Alexanderovy metody, ale i pozorování Iaina MacGilchrista, kteří oba identifikují hodnotu či kvalitu jako něco, co není ani ryze subjektivní ani konsenzuální dohodou (tou se stává až druhotně).⁴³⁵ Podobně jako barvy, které nejsou odvoditelné z nějakých jiných stimulů, ale jsou naší primární zkušeností, je tomu tak i s hodnotou, která je jaksi přítomná a nesmírně citlivá na kontext a celek.⁴³⁶ V tomto rozlišování dvou módů pozornosti při nazírání či hodnocení architektury se můžeme jako společnost či odborná veřejnost na základě konsenzuálního cítění rozhodovat, zdali chceme spíše *celistvost* prostředí i naši vlastní kapacitu propojovat se s hmotným světem posilovat, nebo zdali chceme podporovat distanc od světa a sebe sama.⁴³⁷

V Oddílu 1.2 jsem zmiňoval Salingerosův pojem *antipatterns*, jež vzniká jako produkt dekonstrukce, svévole či inženýrského přístupu. V rámci pojetí Iaina MacGilchrista nabízím tezi, že *antipatterns* mohou vznikat jako produkt omezeného vnímání *celistvosti* izolovanou levou hemisférou. Selektivním sebe-potvrzujícím přístupem můžeme vnímat tzv. „historické prostředí“ středověkých center měst jako nekoherentní slepenec různých časových vrstev, kde

⁴³⁴ Srov. URL: <https://www.sepka-architekti.cz/index.php?lang=cs&page=project&name=sefo-olomouc>

⁴³⁵ Srov. MacGilchrist 2009, s. 188.

⁴³⁶ Srov. Scheler 1973, cit. dle MacGilchrist 2009, s. 189.

⁴³⁷ Viz také rozhovor Alexander – Eisenman z roku 1983, např. v Salingeros 2017, nebo z URL: http://www.katarxis3.com/Alexander_Eisenman_Debate.htm

se jako kontextuální zásah nabízí tuto nekoherenci podpořit dalším kontrastním vkladem naší doby. Nebo můžeme naopak vnímat historický slepenec jako koherentní celek a pak jediným adekvátním zásahem je vymezit se vůči minulosti kontrastním novotvarem. Uvnitř zrcadlového sálu levé hemisféry jako by svoboda legitimizovala svévoli a jakýkoli přístup lze nakonec racionalizovat a obhájit, protože nemáme oporu ve skutečnosti a na miskách vah jen přehazujeme argumenty.

Kromě citu pro kontext bychom mohli vzít kteroukoli z *vlastností živých struktur* a najít pro ni deformované či omezené vnímání izolovanou levou hemisférou. Např. jednoduchost ve vnímání levou hemisférou může vypadat tak, jako u většiny dnešních architektů, tedy jako synonymum ke geometrické abstrakci. Čisté kubické formy, hladké plochy a ostré hrany jsou naprosto jednoznačné pro vnímání oka a mysli, a zároveň jsou legitimní odpovědí na požadavek výrazu, odlišujícího se od minulého („historického“). Dům jako čistý kvádr na zelené louce může pro levou hemisféru klidně být ideálem jednoduchosti či dokonce *celistvosti*. Toto jednostranné vnímání jednoduchosti je pochopitelně umožněno oddělením od těla, od procesu výroby a zpracování materiálů, od stavění, od paradoxnosti naší spoluúčasti na životě.

Naproti tomu vnímání jednoduchosti pravou hemisférou může být mnohoznačné a těžko uchopitelné, ale tušíme, že souvisí s naším pocitem vnitřního klidu, rozřešením vnitřních rozporů, nalezením správné míry.⁴³⁸ Hluboce souvisí s tvarem a uspořádáním struktury, ale jednoduchost elementárních geometrických tvarů je *živému* kontextu spíše cizí. Jednoduchost se projevuje například dobrou ergonomií, elegancí, jakýmsi všestranným vyladěním mnoha protichůdných sil, které vedou k zapadnutí do celku. Jako příklad jednoduchosti můžeme vzít dřevěný sloup z oddílu 3.3. (Obrázek 71) Nejlepším příkladem je nám však příroda. Když vejdemo do lesa, vidíme zdánlivý chaos, ale v hloubi duše tušíme, že příroda nedělá nic zbytečně složitě, ale jde vždy tou nejjednodušší cestou adaptace a vyladování a že z této jednoduchosti se rodí rozmanitost forem. V lese můžeme zažít spíše vnitřní klid než v berlínském památníku holokaustu. Dovolím si však spekulovat, že člověk s poškozenou pravou polovinou mozku, nebo člověk odpojený od citění může dát přednost rigidnímu rastru umělých forem a živá rozmanitost lesa jej může spíše nudit nebo děsit svou komplexitou.⁴³⁹

⁴³⁸ Viz *jednoduchost a vnitřní klid* jako jednu z *patnácti vlastností živých struktur* v Alexander 2020 nebo oddíl 1.3 této práce.

⁴³⁹ Tamtéž, viz např. Eisenmanův názor na gotickou katedrálu v Chartres: „I think it is a boring building. Chartres, for me, is one of the least interesting cathedrals. In fact, I have gone to Chartres a number of times to eat in the restaurant across the street -- had a 1934 red Mersault wine, which was exquisite -- I never went into the cathedral. The cathedral was done en passant. Once you've seen one Gothic cathedral, you have seen them all.”



Obrázek 76 (vlevo): Židovský památník v Berlíně, navržen architektem Peterem Eisenmanem a realizovaném v roce 2005. Reprezentativní příklad jednoduchosti vnímané levou hemisférou.

Obrázek 77 (vpravo): Les. Reprezentativní příklad jednoduchosti vnímané pravou hemisférou. V lese nebo jinde v přírodě můžeme pocítit, že jednoduchost a vnitřní klid nevylučuje rozmanitost (komplexitu).

Rozvíjení celistvosti v kontextu poznatků o rozděleném mozku

Pomocí metody předkládané Christopherem Alexanderem se pravděpodobně architekt společně se stavebníkem shodnou na sedlové střeše při návrhu domu na venkov. Nikoli však proto, aby se na vesnickou zástavbu odkazovali, ani protože se to tak dělá, nebo protože to regulativy přikazují. Ale protože obě strany cítí, že sedlová střecha podpoří *celistvost* domu, který dá najevo svůj vztah k tomu, co je nahoře a k okolí. Protože tento vzorec prošel dlouholetým vývojem a prokazuje i dnes všestranné kvality, které např. pultová nebo plochá střecha nevykompenzují. Protože tím podpoří *celistvost* celé vesnice, její veduty, možná i celé stavební kultury venkova anebo může dát pocítit sounáležitost při průchodu ulic. Výše diskutovaná kontextuálnost tak zde nachází svůj ekvivalent v jedné z konceptualizovaných *vlastností živých struktur – neizolovanost*.

Je třeba zdůraznit, že jde o hypotetický ilustrativní příklad, který nikterak nepředepisuje, že by se na vesnici měly stavět jen domy se sedlovou střechou, právě naopak. Mít představu o tom, jak by věci měly být a tyto představy uplatňovat či regulací vyžadovat bez individuálního přístupu, je v rozporu s Alexanderovým přístupem. Cítit soudržnost tak komplexní struktury jako pohled na ulici nebo na celou vesnici není vůbec samozřejmé. Naše vnímání je neustále podbízeno představami. I Alexanderovi příznivci mohou být pokoušeni svými představami

o tom, jak by měl vypadat výsledek jejich snažení. Uplatňovat svou představu v návrhu je dnes do jisté míry to, jak společnost vnímá autorství a dost možná je tak vykládána i legislativa o duševním vlastnictví – např. autorství konceptu. Na tom není nic špatného, jde ovšem až o dodatečný pohled na výsledek. Každý tvůrce ví, že uprostřed tvůrčího procesu je jakákoli představa o výsledku mnohdy spíše omezující než užitečná.

Při používání Alexanderovy metody jde někdy o úmornou niternou práci rozlišování, co je vůbec představa, jako produkt mysli a co je tedy ono cítění, které do našeho vědomí také přichází v obrazech, představách. V případě běžné architektonické praxe (soudě podle vlastních zkušeností) je na počátku tvůrčí práce, po seznámení s místem a podklady, hledání celkové koncepce. To je, troufám si tvrdit, v mnoha případech zaměřováno s konceptem jako „dobrým nápadem“, představou, kterou pak architekt tvůrce realizuje pomocí reprezentaci v návrhu. Většinou se taková představa během práce mění, a to za cenu kompromisů a pro autora konceptu mnohdy bolestivých ústupků a někdy z onoho „dobrého nápadu“ nezbyde zhola nic. V případě Alexanderovy metody jde o to, se na počátku zbavit veškerých těchto představ. Namísto konceptu a představy stojí vize *živé struktury – života*. Tato vize je stejně tak skálopevná, jako je neurčitá – myšleno implicitní, niterná. Je to cítění vlastní živosti a sebe-důvěra tuto schopnost vnímat. Jde o zcela jiný druh pozornosti, než když mám nápad a potřebuji o něm přesvědčit klienta. V této vizi živé struktury nejsem jako tvůrce bez nápadů, ale jsem bez představy o výsledku a následuju proces *transformace zachovávající strukturu* vždy od těch nejpodstatnějších celků po ty nejméně podstatné. Je to práce rozlišování, abstrahování, modelování, rozdělování, porovnávání, všechno za nezpochybnitelných předností levé hemisféry. Každé rozhodnutí v tvůrčím procesu však podléhá otázce po *celistvosti*, každé rozhodnutí podléhá pravé hemisféře jako moudrému vladaři, který jediný je schopný *celistvost* vnímat a který je spojený s tělem a skrze tělo s celým světem. Zatímco levá hemisféra vidí prvky v kompozici, pravá hemisféra vnímá rezonanci *živého* s živým.

Dodatek

Podle McGilchrista není v žádném případě problém v hemisférách, problém nastává, když rozhoduje levá hemisféra, která *celistvost* není schopna vnímat a ignoruje, že tato skutečnost vůbec existuje. Problém také může nastat, pokud čtenář tento text čte pouze levou hemisférou. Pak totiž může vzít příběh Iaina McGilchrista o dvou polovinách mozku příliš doslova a nachytat i mě na spoustě zavádějících, zjednodušených a generalizujících tvrzení, anebo to odsoudit celé jako nesmysl. Nutno podotknout, na co autor sám upozorňuje, že slovní obraty jsou mnohdy nadnesené a zjednodušující v zájmu srozumitelnosti a čtivosti. I já zde v zájmu zestručnění ještě více polarizoval svět levé a pravé hemisféry. Prosím tedy čtenáře, aby bral na vědomí, že skutečnost je mnohem složitější než tento zjednodušený náhled. Iain McGilchrist také opakovaně upozorňuje, že ač levá hemisféra z mnohých částí knihy vyplývá jako „zlá“ a pravá jako ta „hodná“, tento dojem může čtenář nabýt především v kontextu nerovnováhy mezi hemisférami, což je velmi důležité aktuální téma a je potřeba na to upozorňovat. Mimo tento kontext však jde o zavádějící a mylnou představu. Obě hemisféry jsou potřebné a jsou užitečné především ve svých kompetencích.

4.3 Několik jmen pro další výzkum

Mnoho inspirativních autorů, na které jsem během studia narazil zůstali z různých důvodů v této práci nezmíněni, někteří zapomenuti. Pár jmen však nemohu jen tak přejít a mlčky vyloučit.

Carl Gustav Jung

Příspěvek jednoho z nejvýznamnějších psychologů Carla Gustava Junga je pro studium *celistvosti* významný a neopomenutelný. Přesto by výrazně přesáhnul možnosti této práce, a tak je zde zastoupen alespoň jako nabídka pro další studium. Jeho hlubinná psychologie poskytuje rámec i patřičný jazyk pro studium vlastní *celistvosti* z pozice vědce (logu), ale i z hlediska mýtu náboženských tradic a filosofických systémů, hermetických nauk, výrazně se dotýkající i uměleckého způsobu poznání.

Hovoříme-li tedy o člověku, myslíme tím jeho celek, jež nelze přesně vymezit, celost, kterou nelze formulovat a lze ji vyjádřit jen symbolicky. K označení této celosti člověka, souhrnu jeho vědomých i nevědomých daností, jsem zvolil výraz „bytotné Já“.⁴⁴⁰

Kdo má svět, ne však jeho obraz, vlastní jen polovinu světa, neboť jeho duše je nuzná a nemajetná. Bohatství duše spočívá v obrazech. Kdo má obraz světa, ten vlastní polovinu světa, i když jeho lidská stránka je nuzná a nemajetná. Ale hlad dělá z duše šelmu, jež zhltně, co ji nesvědčí, a otráví se tím. Přátelé moji, je moudré dávat duši potravu. Jinak živíte ve vlastním srdci draky a d'ábly.⁴⁴¹

Tyto fragmenty z Jungova díla mají jistě co říci k tématu z třetí kapitoly o schopnosti obrazu (zde symbolu) vyjádřit celkovost. Celistvost je v Jungově pojetí archetyp, k němuž směřuje proces sebe-realizace – individuace.⁴⁴² Identifikace či propojení s prostředím skrze vlastní *celistvost* jako jeden z aspektů bydlení pak může sloužit individuaci jako odchod z domova nebo budování vlastního domova. Jungův zájem o alchymii jako vnější práci, jež je analogická práci vnitřní (niterné), se nápadně odráží i v Alexanderově recipročním principu „making wholeness heals the maker“.⁴⁴³ Tyto teze, nechť slouží k dalšímu studiu směřující k integrální teorii architektury nebo nalézání sebe sama ve světě.

John Vervaeke

Profesor of psychologie and kognitivních věd na Univerzitě v Torontu v Kanadě John Vervaeke je soudobý myslitel, který komentuje stav dnešní společnosti s erudicí filosofa. Jeho *opus magnum* je padesátidílná přednášková série, kterou publikoval na svém Youtube kanálu pod názvem *Awakening from the Meaning Crisis*, která je souborem jeho vědecké práce zpřístupněná široké veřejnosti.⁴⁴⁴ Podobně jako v případě Iaina McGilchrista jde o vědce, který se ve snaze vytvořit ucelený obraz z fragmentovaných poznatků specializovaných oborů, dostává skrze filosofii k formulování podstatné příčiny mnoha společenských problémů.

⁴⁴⁰ Jung Plocek Barz eds. 2001, s. 81.

⁴⁴¹ Jung 2013, s. 130–131.

⁴⁴² Srov. Jung 2003.

⁴⁴³ Viz Alexander 2002–2004, k. 4, s. 161–170.

⁴⁴⁴ Viz YouTube kanál Johna Vervaeke dostupný z URL: <https://www.youtube.com/@johnvervaeke>

Tzv. neurovědy (cognitive science), jako mladý obor, který vychází zejména z biologie, zahrnuje množství interdisciplinárních překryvů přes antropologii, kulturní historii, lingvistiku, aplikovaný výzkum umělé inteligence, filosofii, psychologii a sociologii a další má nespornou výhodu a oproti jednotlivým specializacím naději vytvořit integrální rámec, ve kterém by mohly jednotlivé obory mezi sebou komunikovat a roztržštěnou mysl poznávat jako celek.⁴⁴⁵ Vervaeke adresuje problémy klimatu, zdraví, závislostí, úzkostí a sebevražd, pocity ztráty či opuštění, nihilismu, očekávání systémového kolapsu a mnoho dalších. Hovoří především o západní anglo-americké kultuře, která však dosahuje globálního vlivu, identifikuje soudobou krizi jako „krizi moudrosti“ či „krizi smyslu“. Moudrostí však nemíní pouze soudnost či schopnost rozlišování, ale právě hluboké propojení se smyslem v životě (meaning in life).⁴⁴⁶ To je, jak už jsem několikrát v této práci poznamenal, zasazení života každého z nás do širšího kontextu – světonázor, kosmologie, *religio*. Podobně jako Christopher Alexander a další citovaní autoři je i pro Johna Vervaeke podstatným problémem vědecký světonázor, který dominuje naší kultuře a do kterého člověk vůbec nezapadá, nemůže se s ním hluboce propojit a zůstává tak „bezdomovcem“ ve světě, který se mu odcizil.

Jiný autor Stefan Lesser, programátor a softwarový vývojář, mimo jiné absolvent programu *Building Beauty*⁴⁴⁷, na svém blogu diskutuje překryvy mezi Alexanderem a Vervaeke.⁴⁴⁸

Oba zmínění autoři jsou zde uvedeni zejména z důvodu jejich aktuální činnosti pro další potenciální zájemce o studium *celistvosti* v architektuře nebo vývoji softwarů. Druhým důvodem jejich zmínky je zpřístupnění jejich práce široké veřejnosti mimo akademickou obec.

Gregory Bateson

Dalším autorem, který byl citovaný, ale jeho práci se nedostalo patřičné pozornosti je Gregory Bateson. Tento polyhistor epistemolog, kybernetik, antropolog, biolog, přispěl svým nadhledem i filosofii, psychologii a psychiatrii. Ze své antropologické teorie komunikace byl např. schopen vysvětlit mechanismy schizofrenních symptomů a přispět tak i iniciativě rodinné terapie.⁴⁴⁹ Pro Zdeňka Neubauera, který k českému překladu jeho knihy *Mysl a příroda: nezbytná jednota* napsal předmluvu, je jeden z jeho největších přínosů položení základů „obecné biologie“. Tím má na mysli biologii, „jakožto vědy postavené na takové ontologii, pro kterou život není epifenomémem, nýbrž výchozí skutečností, a to takovou, jakou známe v sebeprožitku vlastní mysli.“⁴⁵⁰ Jeho vystupování z kontextů do vyšších meta-poznávacích a meta-jazykových rovin poskytuje obecné rámce, v nichž vůbec lze klást otázku: „jak lze něco poznat, vědět, naučit se apod.“, což nazývá epistemologií.⁴⁵¹ Batesonovy poznatky o povaze informace jako *relevantního rozdílu* byly citovány ve třetí kapitole (Oddíl 3.2).

⁴⁴⁵ Srov. Vervaeke 2018, *Cognitive Science Rescues the Deconstructed Mind*, dostupné z URL:

https://www.ted.com/talks/john_vervaeke_all_the_king_s_disciplines_cognitive_science_rescues_the_deconstructed_mind

⁴⁴⁶ Nikoli však smyslem života (meaning of life).

⁴⁴⁷ Iniciativa *Beautiful Software* v rámci programu *Building Beauty*, URL: <https://www.buildingbeauty.org/beautiful-software>

⁴⁴⁸ Viz URL: <https://stefanlesser.substack.com/>

⁴⁴⁹ Viz koncept *double bind* např. Bateson et al. 2007.

⁴⁵⁰ Neubauer a Fiala 2011, s. 409.

⁴⁵¹ Srov. Bateson 2006.

Rupert Sheldrake

Vedle Gregory Batesona a Davida Bohma je biolog Rupert Sheldrake uvíděn jako další z vědců, který stojí u základů biologie, která k životu přistupuje jako k tvůrčímu procesu, bez redukování na mechanismus.⁴⁵² Sheldrake vystudoval přírodní vědy na Cambridge University, poté studoval historii a filosofii vědy na Harvard University a znovu v Cambridge získal titul PhD. v oboru biochemie. Kromě výzkumů na univerzitách v Malajsii a Indii v oblasti botaniky, kde pomohl vyvíjet nové zemědělské postupy, strávil i nějaký čas v indickém ašrámu Fr Bede Griffiths, kde napsal svou první knihu *A New Science of Life: The Hypothesis of Formative Causation*⁴⁵³. Již v této knize načrtnul hypotézu tzv. *morfické rezonance*, která říká, že nejen živé organismy, ale příroda a vesmír jako celek prochází vývojem podobným evoluci. Tato odvážná myšlenka objasňuje dříve těžko vysvětlitelné fenomény, např. proč člověkem nově vytvořené krystalické látky krystalizují poměrně rychleji vzhledem k počtu opakování tohoto procesu. Analogicky vysvětluje i pozorování, kdy se např. pokusné krysy nebo lidé naučí nové dovednosti a s dalším opakováním jiných subjektů i v jiné části světa je tento proces učení rychlejší a snadnější. Sheldrakova hypotéza tedy přichází s modelem *morfo-genetického pole*, které si můžeme představit jako jakousi „paměť přírody“. Zmíněné fenomény se v pokusech projevují akauzálně a pro mechanistické hledisko nepřijatelné. I z toho důvodu je Sheldrakova práce silně kritizovaná. Na druhou stranu, s fundusem historika vědy, i Sheldrake přichází se silnými argumenty proti stávajícím přesvědčením, která ve vědě fungují jako nedotknutelná dogmata, která ale ve skutečnosti neobstojí v opakovaných měřeních.⁴⁵⁴

Pro krátké představení tohoto vědce a pro účely této práce je důležité zmínit především to, že jeho koncepce *morfické rezonance* je v souladu s *implikátním řádem* Davida Bohma. Tyto korelace jsou doloženy např. jejich společnými rozhovory.⁴⁵⁵ Sheldrakovo hledisko možná nedosahuje takové hloubky jako Bohmovo, ale v klíčovém zpochybnění mechanistického hlediska docházejí oba k tomu, že představa přírodních zákonů jako konstantních daností je mylná a mnohem pravděpodobnější je představa postupného rozvíjení času a prostoru a všech známých měřitelných sil, které se na určité úrovni měřítka pozorovaného vesmíru jeví jako neměnné principy – přírodní zákony.⁴⁵⁶ Sheldrakova „paměť přírody“ pak funguje jako analogie k *implikátnímu řádu*, tedy jakési pole, ve kterém je všechno propojeno se vším, která in-formuje formy a procesy ve světě jeví – *řádu explikátním*. Alexanderovo rozvíjení *celistvosti*, *jazyk vzorců* a *transformace posilující existující strukturu* pak můžeme znovu chápat jako lidské (umělé) pokračování tvořivosti přírody, která vydělováním ze sebe sama neustále odhaluje jedinečnost v *celistvosti* každé jednotlivosti.

⁴⁵² Neubauer a Fiala 2011.

⁴⁵³ Srov. Sheldrake 2009, s. 79–87. Např. známé konstanty jako je rychlost světla či gravitační konstanty nejsou matematické konstanty, ale podléhají měření a ve skutečnosti se mění v čase i prostoru.

⁴⁵⁴ Sheldrake 2014.

⁴⁵⁵ Např. Sheldrake 2009, s. 249–265.

⁴⁵⁶ Představa vyvíjejícího se a samo-organizujícího se vesmíru není nic nového, ale byla velmi posílena teorií velkého třesku a rozpracovaná např. Ilyou Prigoginem nebo Erichem Jantschem např. v knize *The Self-Organizing Universe: Scientific and Human Implications of the Emerging Paradigm of Evolution* (1980)

5. CELISTVOST, VIZUÁLNÍ KOMPLEXITA A MATERIALITA

Tato kapitola shrnuje poznatky a rozvíjí diskuzi ze závěrů studie *Celistvost, vizuální komplexita a materialita* publikované v časopise *New Design Ideas*.⁴⁵⁷ Výsledky tohoto výzkumu byly také prezentovány na doktorandské konferenci specifického výzkumu 10th ACAU 2021 na Fakultě architektury VUT v Brně. Studie byla realizována za podpory MŠMT v rámci Juniorského projektu FA evidovaným pod názvem *Mechanický řád a celistvost v architektonickém jazyku* (FA-J-21-7451). Studie si kladla za cíl objasnit některé nesrovnalosti vyplývající z kvantitativního zkoumání *celistvosti* především v pracích Nikose Salingarose a Bin Jianga. Oddíly kapitol 1.3 a 1.4 shrnují teoretická východiska této studie, která zde již nebudu opakovat.

5.1 Výzkumná otázka

Oba zmínění výzkumníci Bin Jiang i Nikos Salingaros učinili pokrok v rozpracování některých aspektů koncepce *celistvosti* Christophera Alexandra. Díky jejich výzkumu architektury a urbánní struktury jako komplexních systémů prokázali silné korelace mezi živostí (*celistvostí*) a matematicky definovatelnou organizovanou komplexitou. Analytickými metodami však dokáží přesvědčivě pracovat pouze s jedinou vlastností – *odstupňovaná měřítko* – z celkových *patnácti vlastností živých struktur*. Nikos Salingaros a Bin Jiang, své závěry zakládají na předpokladu, že *krása, život* – tedy *celistvost* – je objektivní fenomén nezávislý na pozorovateli v mechanistickém smyslu objektivitu – jako kvantita.

V knize *The Nature of Order* Alexander pečlivě opisuje *život* ve strukturách na bezmála dvou tisících stranách, aby předešel zavádějícímu redukcionismu. V kapitole 9 „Vyjít za Descarta: nová forma vědeckého pozorování“⁴⁵⁸ prvního svazku a v celém čtvrtém svazku *The Luminous Ground*⁴⁵⁹ apeluje na překročení pozitivistického hlediska v zájmu uchopení paradoxní povahy tvořivého řádu. Krása v pojetí Christophera Alexandra může být vykládána jako objektivní skutečnost v post-karteziánském smyslu, jako univerzálně sdílená hodnota, kvalita přítomná v uspořádání hmoty a prostoru, kvalita vlastní fyzickému prostředí i niternému světu pozorovatele, nikoli však jako měřitelná kvantita v mechanistickém smyslu.

⁴⁵⁷ Kinnert 2022, orig. název: *Wholeness, Visual Complexity and Materiality: A comparative analysis using fractal dimension analysis and the mirror-of-the-self test in the case of material imitations*.

⁴⁵⁸ Alexander 2002–2004, k. 1; 2020.

⁴⁵⁹ Alexander 2002–2004, k. 4.



Obrázek 78: Obraz *Blue Poles*, 1952 od Jacksona Pollocka.



Obrázek 79: Obraz *Mona Lisa*, 1503–1516 od Leonarda da Vinci.

Pokud vezmu např. Jiangův⁴⁶⁰ provokativní závěr o obrazu Jacksona Pollocka *Blue Poles*, že je strukturálně krásnější než *Mona Lisa* Leonarda da Vinciho, pak se nemohu ubránit tvrzení, že tento na první pohled kontra-intuitivní závěr je výsledek čistě mechanistického kalkulu, který je v přímém protikladu k pojetí *celistvosti*. Lidská tvář je jedna z prvních věcí v životě, ke které se přimkneme. Jak to podala Ann Sussman, naše přežití závisí na této vazbě.⁴⁶¹ Lidský mozek věnuje mnohem více své kapacity rozpoznávání tváří než jakémukoli jiného vizuálního objektu.⁴⁶² Je nepravděpodobné, že v tváři ženy s tak pečlivě propracovanou ambivalencí v jejím výrazu by někdo spatřoval méně života a „jáství“, než ve fraktálních vzorcích Pollockovy

⁴⁶⁰ Jiang a de Rijke 2021.

⁴⁶¹ Salingeros a Sussman 2020.

⁴⁶² Kandel 2012.

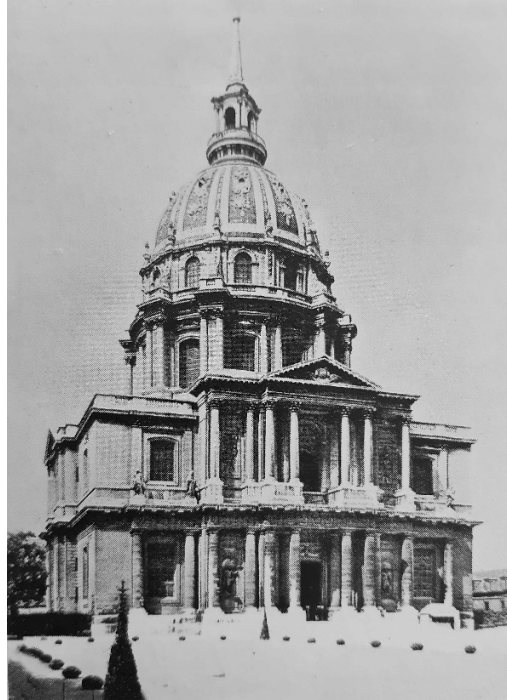
malby. Zároveň však nelze říci, že každý náznak antropomorfismu, či figurativní nápodoby člověka má automaticky více osobitosti.

Christopher Alexander sám považuje test sebe-zrcadlení a jeho variace založené na hlubokém cítění jako primární nástroj „detekce“ míry *života* ve struktuře, kdežto analýzu vlastností jako druhotný. Ukazuje příklady jednoznačně komplexnějších struktur, které neobstojí v testu zrcadlení. Například jednoduchá dánská chalupa podle něj odráží více „jáství“ než perla barokní architektury pařížská Invalidovna.⁴⁶³



Obrázek 80 (vlevo): Dánská chalupa

Obrázek 81 (vpravo): Invalidovna v Paříži, dokončena 1708, autor návrhu Libéral Bruant



Cítění jako nástroj pro sběr dat v podobě metody *feeling maps* používá také Yodan Rofè pro hodnocení kondice městského prostředí ve vztahu ke kvalitě života.⁴⁶⁴ Rofè mimo jiné potvrdil Alexanderovo tvrzení o všeobecné (většinové) shodě o pocitech napříč populací. Výzkumnice mimo okruh příznivců Christophera Alexandra Kristina Börjesson, která zkoumala nadčasový design, spojuje nadčasovost s termínem *affective sustainability* (emoční/citová udržitelnost). V jedné studii nechala účastníky vybrat objekty, které vyznačují takovouto kvalitou. Několik z nich dokonce tvrdilo, že aby mohli přijít s nějakým návrhem, museli se dostat téměř do meditativního stavu, aby dokázali zaregistrovat ten správný „gut feeling“ (intuice).⁴⁶⁵ Cítění jako způsob získávání dat je integrální součástí také fenomenologických výzkumů, jako např. kvalitativní studie zjišťování hodnoty stáří v historickém prostředí.⁴⁶⁶

Pozitivní korelace mezi vizuální komplexitou a *celistvostí* architektonických forem je silně podporována i hypotézou *biofilie*. Výzkumy ukazují, že pouhý obraz přírodní scenérie

⁴⁶³ Alexander 2002–2004, k. 1, s. 339 nebo Alexander 2020, s. 343.

⁴⁶⁴ Rofè a Weinreb 2013; Rofè a Pontikis 2016.

⁴⁶⁵ Börjesson 2006; 2009.

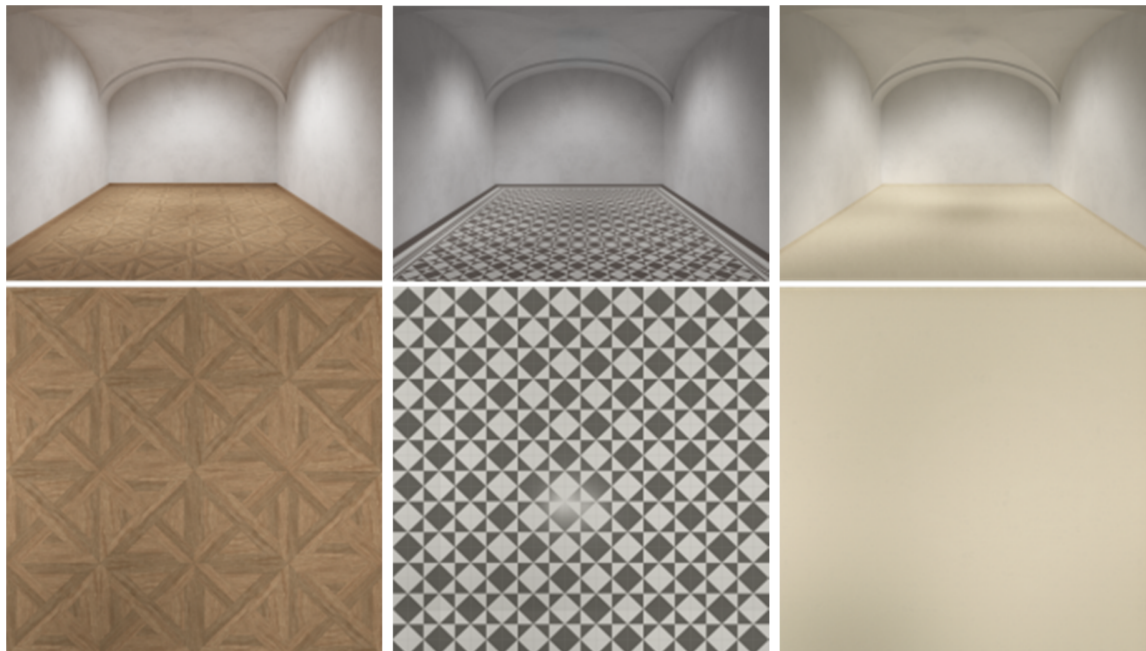
⁴⁶⁶ Wells a Baldwin 2012.

v místnosti snížit míru fyziologického stresu a zlepšit duševní pohodu nebo snížit potřebu analgetik při rekonvalescenci.⁴⁶⁷ Cílem této studie je mimo jiné rozšířit debatu o efektu biofilie v diskuzi o architektuře také na *celistvost* materiálu samotného. Základním předpokladem je, že vnitřní struktura materiálu není zanedbatelnou kvalitou ani předmětem pouze praktických a technických požadavků. Působení materiálu tedy nelze redukovat na pouhý vzhled jeho povrchu. V kontextu nejen biofilie, ale i výše zmíněných odhadů či výpočtů *celistvosti* vyvstávají otázky, jako např.: Může stejný vjem živosti a niterného propojení nastávat i u syntetických nebo průmyslově zpracovaných materiálů, které přesvědčivě napodobují přírodní materiály? Může mít plastová podlaha s dřevěným dekorem léčivé účinky pro svůj přírodě-podobný vzhled? Je klasicistní fasáda vymodelovaná z polystyrenu krásná? Vyzařuje dřevotřísková deska opatřená fotografií spárovky život? Tyto a podobné otázky jsou formulovány v hlavní výzkumné otázce: **Je celistvost redukovatelná na vizuální komplexitu?**

⁴⁶⁷ Ulrich et al. 1993.

5.3 Materiály a metody

V této části představím zvolený předmět zkoumání a jeho relevanci vůči zodpovězení výzkumné otázky a popíšu uplatněné metody. Vztah vizuální komplexity a *celistvosti* je zkoumán na případu napodobování textury přírodních materiálů u průmyslově zpracovaných produktů stavebnictví a nábytkářství. Problematika imitací je jeden specifický případ, na kterém lze názorně poukázat na vztah vnitřní struktury a vnější textury materiálu. Pro postižení tématu v jeho obecnosti nabízím termín *materiálová autenticita*, definovaný v této sekci a obšírněji rozvedený v závěrečné diskuzi. Pro potvrzení či zpochybnění korelace mezi vizuální komplexitou a *celistvostí* byly zvoleny metody, které užívají již výše zmínění badatelé. Pro zjištění vizuální komplexity je uplatněn Salingarosův odhad *architektonického života* a analýza *fraktální dimenze*. Pro zjištění míry *celistvosti (života)* je použit *test sebe-zrcadlení*. Jednotlivé metody a jejich výsledky jsou představeny v logickém sledu v další části. Interpretace výsledků jsou diskutovány v závěru.








Obrázek 82: Obrázek vzorku dřevěné parketové podlahy 2,4×2,4 m (dole) a vizualizace podlahy v místnosti (nahore)

Obrázek 83: Obrázek vzorku keramické mozaikové podlahy 2,4×2,4 m (dole) a vizualizace podlahy v místnosti (nahore)

Obrázek 84: Obrázek vzorku podlahy z linolea 2,4×2,4 m (dole) a vizualizace podlahy (nahore)

Materiály pro tento výzkum jsou obrázky místností s obrázky podlah vytištěné na papíru formátu A3 a vzorky podlahovin o rozměrech 60×60 cm. Místnost je vyobrazena bez oken, bez mobiliáře a bez viditelného účelu užívání a je vyobrazená třikrát, pokaždé s jinou podlahou. Dřevěná podlaha na prvním obrázku (Obrázek 82) byla zvolena primárně pro svou přirozeně živou texturu dřeva a vzor vídeňského kříže doplňuje hierarchii měřítek a zvyšuje vizuální komplexitu i život, odrážející některé vlastnosti živé struktury. Druhý obrázek (Obrázek 83) místnosti s keramickou podlahou vykazuje podobnou míru vizuální komplexity jako v prvním případě, avšak díky abstraktnímu vzoru geometrického ornamentu, nikoli „biomorfní“ textuře dřeva. Třetí obrázek (Obrázek 84) nakonec ukazuje místnost s podlahou bez zjevné komplexity nebo textury evokující přírodní materiál.

Tabulka vzorků podlahovin s relativní mírou charakteristik relevantních pro výběr a ověření hypotézy			
Vzorek podlahy 600 × 600 mm	Popis zdůvodnění výběru	Materiálová autenticita*	Biomorfní vzhled**
1 	referenční vzorek přírodní materiál s vysokou mírou materiálové autenticity a vizuální komplexity	3	3
2 	vzorek z jiného druhu přírodního materiálu s vysokou mírou materiálové autenticity a stejnou nebo nižší mírou vizuální komplexity než referenční vzorek	3	1
3 	vzorek z jiného druhu přírodního materiálu věrně napodobující referenční vzorek	1	3
4 	vzorek z jiného druhu přírodního materiálu s nižší mírou materiálové autenticity a nižší mírou vizuální komplexity než referenční vzorek	2	1
5 	vzorek ze syntetického materiálu věrně napodobujícího referenční vzorek	1	3

(* Materiálová autenticita je definována o pár odstavců níže)
(**biomorfní, ve smyslu přírodní formy evokující)

Tab. 5: Tabulka vzorků podlahovin použitých ve výzkumu.

Vzorky materiálů odpovídající jednotlivým podlahám na obrázcích jsou uvedeny v Tab. 5 spolu s popisem jejich vlastností relevantních pro výběr. Vlastnost „biomorfní vzhled“ popisuje míru explicitnosti přírodní textury, především ve vztahu k efektu biofilie. *Materiálová autenticita* pak odpovídá *celistvosti* materiálu a je popsána níže. Relativní hodnoty (1–3) jsou zvoleny intuitivně a vyjadřují relativní míru proměnných, na základě kterých byly vzorky zvoleny. Vzorek (1) dřevěné parkety funguje jako referenční vzorek. Vzorky (3) a (5) jako věrné imitace referenčního vzorku v různých materiálech – keramice a vinylu. Obrázek 82 tedy zobrazuje jednu z těchto tří možných podlahovin. Obrázek 83 je pak vizuální reprezentací aplikace vzorku (2) a Obrázek 84 ukazuje podlahu vzorku (4).

Dle Christophera Alexandra *živá struktura* vzniká procesem *transformace zachovávající strukturu*. Chceme-li poukázat na *život* či *celistvost* samotného materiálu, přibližme si tuto problematiku na způsobu zpracování například u dřeva. Dřevo jako konstrukční materiál má anizotropické fyzikální vlastnosti dané růstem stromu, kterým do velké míry přizpůsobujeme naše způsoby užití masivních prvků. Např. pro opracování dřevěného hranolu, který zamýšlíme vystavit povětrnostním vlivům, docílíme nejlepší voděodolnosti např. opracováním širočinou, kdy sekera klouže po vláknech a ta zůstávají v co největší míře uzavřené. Jiné způsoby, jako je hoblování či broušení, takové míry nedosahují. Zatímco opracování širočinou vyžaduje cit a zručnosti, hoblování a broušení lze jednoduše mechanizovat.

Mechanizace rovněž umožňuje výrobu tzv. „deskových materiálů na bázi dřeva“. V případě překližky, dřevotřískové desky nebo dřevostěpkové OSB (oriented strand board) desky se opět využívá specifických vlastností dřeva, především jeho vláknité struktury. Vlákna dřeva jsou však rozbitá na fragmenty, které pak jsou lepením a lisováním formovány převážně do desek. Ve srovnání s použitím masivního dřeva mluvíme o méně adaptivní transformaci. V případě dřevovláknitých desek MDF (medium-density fibreboard) nebo HDF (high-density fibreboard) jde o další stupeň transformace destruuující původní strukturu, kdy dřevo či dřevní odpad je rozemlet na prach a s použitím pojiva lisován za vysokého tlaku a teplot. Často jsou tyto monolitické kompozity opatřeny dřevěnou dýhou nebo jsou laminovány papírem s libovolnou texturou. Nutno podotknout, že všechny transformace, kterými upravujeme své prostředí a zpracováváme materiály, jsou do jisté míry adaptivní, protože jsou účelně využívány jejich vlastnosti. Zdaleka ne všechny transformace posilují celkovou strukturu.

Živost (duše) či *celistvost* materiálu ze své podstaty zahrnuje příliš mnoho proměnných, abychom je mohli všechny popsat. Mnoho aspektů týkajících se samotného stavění a životnosti stavby, trvanlivosti a opravitelnosti prvků, jejich likvidace nebo i estetického účinku jsou zde zanedbávány. Podstata pojetí *celistvosti* však spočívá v tom, že všechny aspekty jsou implicitně přítomny a jsou natolik provázané, že jsou od sebe takřka neoddělitelné. Pro konkretizaci těch, které nám mohou pomoci zodpovědět výzkumnou otázku, se omezujeme na princip *transformace zachovávající strukturu* a pro toto zúžení nabízím pojem *materiálová autenticita*.

Materiálová autenticita – míra zachování vnitřní struktury a povrchové textury původního materiálu extrahovaného z přírodního prostředí v konečném výrobku.

Z této definice můžeme považovat tzv. tradiční přírodní materiály jako je kámen, hlína, dřevo, sláma, vápno za materiály s vysokou mírou *materiálové autenticity*. Obdobně i tradiční technologie (low-tech) zahrnující mechanické transformace jako je řezání, lom, ohýbání, odlévání, plastické tvarování apod. předpokládají zachování či posílení autenticity materiálu i *živosti* celkové struktury. Spousta transformací samozřejmě probíhá na chemické úrovni, např. během sušení, tavení, vypalování (keramiky), pálení (vápna), fermentace apod. Náročnější procesy transformace probíhají při výrobě skla, oceli nebo cementu. I ty jsou, byť s výhradami, stále intuitivně přijímány jako přírodní materiály. Materiály, které vyžadují pro svou výrobu dlouhé řetězce chemických proměn, jsou označovány jako syntetické nebo umělé (artificial), které se ve své formě v přírodě běžně nebo vůbec nevyskytují, např. plasty.

Materiálová autenticita ve své definici poukazuje také na vztah povrchu (textury) a struktury (složení) materiálu, jejichž nesoulad je nejzřetelněji pozorován v případě povrchových úprav. Zvláštní případ nesouladu povrchové úpravy s vnitřní strukturou je napodobování jiných materiálů – imitace. Dnešní stavebnictví je bohaté na tento druh úprav, kdy se nějaký materiál obrazně řečeno „snaží být něčím, čím není“. Čím dokonalejší jsou tyto povrchové úpravy a čím

přesvědčivější je vzhled, tím více můžeme zažívat kognitivní disonanci, když vizuální vjem neodpovídá např. haptickému nebo akustickému. Tento vnitřní rozpor při kontaktu může být také spojován s fenoménem *uncanny valley* diskutovaným v Oddílu 2.1. Jinou mírou „falešnosti“ můžeme vnímat při kontaktu s keramickou dlaždicí imitující tvrdý a chladný materiál jako je kámen a jinou zase při kontaktu s keramickou dlaždicí imitující dřevo, kde může být očekávání v naprostém rozporu se skutečným vjemem. Záměrná imitace je však spíše zvláštní případ mezi jinými povrchovými úpravami a mohli bychom se snadno zamotat do polemizování o tom, zdali omítnutá zeď zastírá, že je zdíkem, nebo zdali sádkartonová příčka předstírá, že je zděnou stěnou apod. To však není předmětem našeho zkoumání a v kontextu zkoumání *celistvosti*.

V závěru tohoto představení zkoumaných materiálů shrnuji základní hypotézy. Materiály byly vybrány na základě předpokladu, že průmyslově zpracované materiály a především ty, jejichž proces výroby zahrnuje transformace destruuující strukturu, vykazují nižší míru *živosti* (*celistvosti*). Druhým předpokladem je, že imitace jakožto povrchová nápodoba snižuje míru *živosti* materiálu a tím i výrobku, protože může působit cizorodě (alienating) a díky kognitivní disonanci se s ním člověk může hůře ztotožnit („zrcadlit“). Pro tyto aspekty *celistvosti* byl předložen pojem *materiálová autenticita*, která zahrnuje některé ne-vizuální charakteristiky materiálů a představuje tak proměnnou vhodnou pro objasnění vztahu mezi vizuální komplexitou a *celistvostí*.

5.4 Metody a výsledky

5.4.1 Analýza fraktální dimenze

Fraktální dimenze je indikátor složitosti tvaru, v našem případě vizuální komplexity, který je udáván jako rozměr s neintegrální hodnotou (mezi 1 a 2). Jedna z nejpoužívanějších metod pro určení fraktální dimenze je tzv. box-counting method (mřížková metoda). Je prokázáno, že prostředí vykazující střední míru složitosti odpovídá složitosti přírodního prostředí, dosahující hodnot fraktality cca $D=1,5$ pozitivní účinek na lidskou psychiku.⁴⁶⁸ V nedávném výzkumu byla prováděna měření komplexity například fasád mešit,⁴⁶⁹ hinduistického chrámu,⁴⁷⁰ nebo modernistickém komplexu budov v historické zástavbě.⁴⁷¹ Podrobný popis metody a nastavení nalezne zájemce v publikovaném článku.

Klíčová interpretace těchto výsledků této analýzy je kvantitativní vyjádření naší intuice o tom, že dřevěné parkety (Obrázek 82) a keramická dlažba (Obrázek 83) mají srovnatelnou míru komplexity, kdežto podlaha z linolea nebo jiného materiálu s podobnou texturou jako linoleum (Obrázek 84) vyazuje výrazně nižší komplexitu. Graf (Obrázek 85) také názorně ukazuje chybějící střední měřítko u místnosti s linoleem (Obrázek 84) a tento skok mezi velkým měřítkem místnosti a malým měřítkem textury může působit zvyšovat míru fyziologického stresu při obývání takového prostoru.⁴⁷² Modrá barva na grafu naznačuje úroveň teoreticky optimální míry fraktality prostředí pro psychologický i fyziologický komfort a je tak zřejmé, že místnost reprezentující Obrázek 84 se této úrovni vyhýbá.⁴⁷³

⁴⁶⁸ Srov. Salingaros et al. 2006; Salingaros 2017.

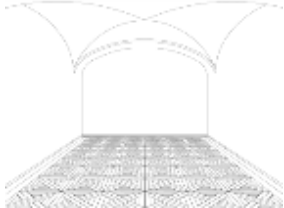
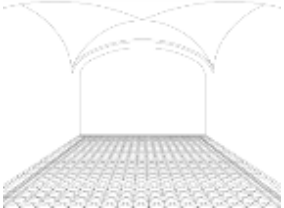


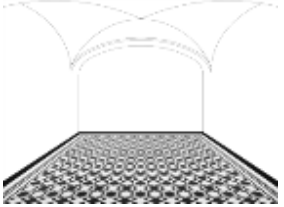

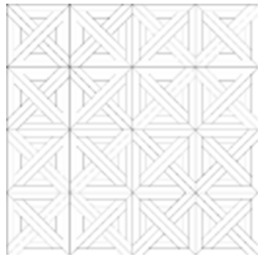
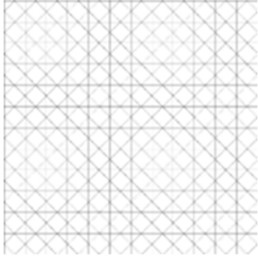
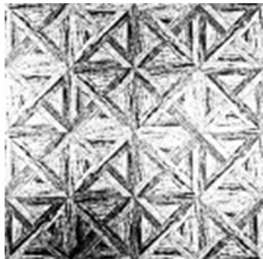
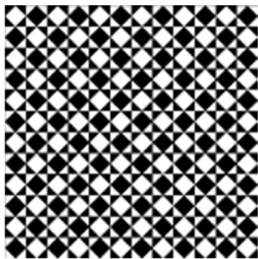

⁴⁶⁹ Ediz a Ostwald 2012; Ostwald a Ediz 2015.

⁴⁷⁰ Rian et al. 2007.

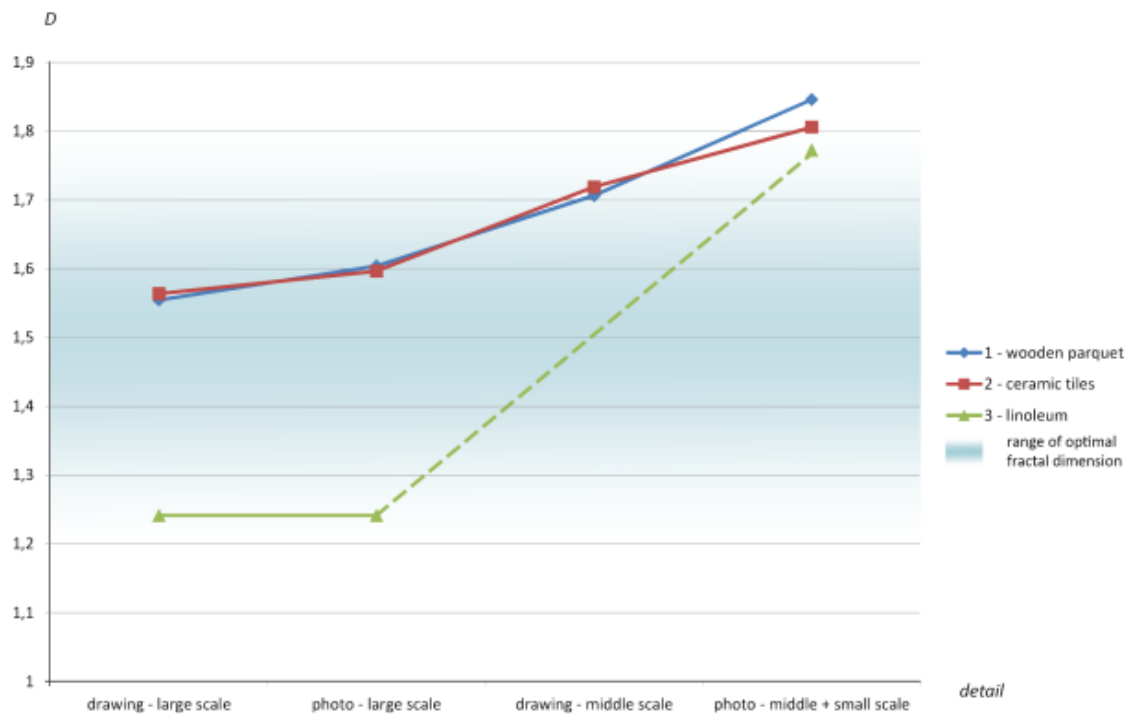
⁴⁷¹ Lionar a Ediz 2020.

⁴⁷² Srov. např. Salingaros et al. 2006; Salingaros 2017.

⁴⁷³ Nutno podotknout, že pohled do prázdné místnosti z jednoho místa reprezentovaný fotografií je zavádějící. Člověk běžně užívá místnosti vybavené nábytkem, na stěny zavěšuje obrazy apod.

Tabulka výsledků analýzy fraktální dimenze na obrázcích s různou mírou úrovni měřitek				
	1 - dřevěné parkety	2 - keramická dlažba	3 - linoleum	
a	<u>kresba</u> velké měřítko střední měřítko			
		D	1,5544	1,5638
b	<u>fotografie</u> velké měřítko střední měřítko malé měřítko			
		D	1,6042	1,5822
c	<u>kresba</u> střední měřítko			
		D	1,7062	1,7188
d	<u>fotografie</u> střední měřítko malé měřítko			
		D	1,8458	1,8056

Tab. 6: Tabulka výsledků analýzy fraktální dimenze na obrázcích s různou mírou úrovni měřitek.



Obrázek 85: Graf ukazující vztah mezi mírou zobrazeného detailu (úrovni měřítek) a fraktální dimenzí výsledků z Tab. 6.

5.4.2 Salingarosův „architektonický život“

Nikos Salingaros vyvinul metodu pro číselné vyjádření života (*celistvosti*) ve struktuře na základě *patnácti vlastností živých struktur*. Jedná se o odhad a vyčíslení jednotlivých aspektů, které jsou pak uvedeny do vzájemného vztahu a výsledkem je číslo na škále 0–100. Tato metoda byla poprvé publikovaná v článku *Life and Complexity in Architecture from a Thermodynamic Analogy*⁴⁷⁴ a později otištěna jako kapitola v knize *A Theory of Architecture*⁴⁷⁵ a *The Unified Architectural Theory*.⁴⁷⁶ Salingaros uvádí silnou pozitivní korelaci mezi výsledky této metody a výsledky *testu sebe-zrcadlení*. Z důvodů popsaných v části 5.2 však k této metodě přistupují jako k odhadu vizuální komplexity obrazových podkladů než jako k hodnocení *celistvosti*.

1) Architektonická teplota T je definovaná jako míra detailu, zakřivení a barevnosti architektonické formy;

2) architektonická harmonie H hodnotí jejich míru soudržnosti a vnitřní symetrie. Tento model předvídá emocionální účinek budovy na pozorovatele. Kolik života budova vyzařuje je pak vyjádřeno kvantitativně $L = T \times H (\dots)$ ⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Salingaros 1997.

⁴⁷⁵ Salingaros et al. 2006.

⁴⁷⁶ Salingaros et al. 2006; Salingaros 2017.

⁴⁷⁷ Salingaros 1997.

proměnné architektonické teploty			proměnné architektonické harmonie		
T ₁	0-2	Intenzita postřehnutelného detail (malé měřítko)	H ₁	0-2	Odrasové symetrie na všech úrovních, s preferencí vertikální osy souměrnosti
T ₂	0-2	Hustota členění (všechna měřítko)	H ₂	0-2	Translační a rotační symetrie na všech úrovních neboli stupeň podobnosti forem
T ₃	0-2	Zakřivení linií	H ₃	0-2	Měřítkové symetrie neboli stupeň podobnosti tvaru forem při různých zvětšeních
T ₄	0-2	Intenzita barevného odstínu	H ₄	0-2	Geometrické propojení neboli stupeň vzájemného spojení forem
T ₅	0-2	Kontrast mezi barevnými odstíny	H ₅	0-2	Míra harmonie barev
T	0-10	T = T ₁ + ... + T ₅	H	0-10	H = H ₁ + ... + H ₅
architektonický život					
L	0-100	L = TH			

Tab. 7: Vztah jednotlivých proměnných v číselném vyjádření odhadu architektonického života.

Tabulka výsledků odhadu architektonického života dle Salingerose													
	T ₁	T ₂	T ₃	T ₄	T ₅	H ₁	H ₂	H ₃	H ₄	H ₅	T	H	L
1. Dřevěné parkety	2	2	2	1	1	2	1	2	2	2	8	9	72
2. Keramická dlažba	0	1	1	2	2	2	0	2	1	0	6	7	42
3. Linoleum	1	0	1	0	1	1	1	1	1	2	3	6	18

Tab. 8: Výsledky odhadu architektonického života pro příklady 1–3 (Obrázek 82–Obrázek 84).

5.4.3 Alexanderův test sebe-zrcadlení

Christopher Alexander představil metodu pozorování, která zahrnuje také pozorování niterných reakcí – cítění a tento způsob zpětné vazby nazývá *testem sebe-zrcadlení* (*mirror-of-the-self test*). Zahrnutím cítění (deep feeling) jako psychologického obrazu fyziologických reakcí na vnější stimul je posunem v chápání objektivitu. Alexander tento obrat nazývá „post-karteziánským“ smyslem objektivitu. Tímto může přistupovat k obecné shodě o *celistvosti* založené na cítění jako k faktu a považovat krásu za objektivní strukturální vlastnost. Alexanderovo pozorování není v rozporu s karteziánským modelem, pokud striktně netrváme na dualismu subjektu – objektu. Nicméně, z metodologických důvodů formálně přistupují k této metodě jako k metodě poskytující data o univerzálně sdíleném subjektivním hodnocení.

Celistvost jako podstata struktury, se projevuje též jako kvalita struktury, jejíž nazírání vyžaduje po pozorovateli vidět celek. To však není vůbec samozřejmé ani snadné, obzvláště snažíme-li se soustředit pozornost. Proto je pozorování vlastního cítění klíčové. Pro pochopení nabízím analogii v hudbě. Člověk i bez hudebního vzdělání nebo bez zvláštního zájmu o hudbu dokáže v mžiku oka postřehnout, jestli je hudební dílo hrané na rozladěný nástroj nebo jestli nejsou hudebníci sehraní. Zjednodušeně můžeme říci, že jsme přirozeně citliví na detekci (ne)souladu. Hudební dílo, které nám umožní se nechat zcela vtáhnout do přítomného okamžiku, působí jako celek, kde není místo pro analýzy a rozborů ani na rozlišování, kde posluchač (pozorovatel – subjekt) končí a kde dílo (objekt) začíná. Na druhou stranu, když se vědomě rozhodneme pozorně zaposlouchat do nějaké skladby, přistihujeme se často, že je velice obtížné nesoustředit se na jednotlivé tóny, melodie, rytmy. Soustředěnost jakoby automaticky selektuje prvky

na úkor vnímání celku. Spíš, než o soustředěnost jde o jakousi bdělost.⁴⁷⁸ Pravý smysl *testu sebe-zrcadlení* je naladění se na svou vlastní celistvost, na kterou zrcadlím pozorovaný předmět a porovnávám míru souladu.

Varianty této metody byly použity např. ve výzkumu Davida Eyera z perspektivy komplexního přístupu stavební biologie.⁴⁷⁹ Jak již bylo zmíněno, Yodan Rofè uplatnil tento přístup ve svém výzkumu *feeling maps*.⁴¹³

V této práci je k *testu sebe-zrcadlení* je přistupováno analogicky jako ke klinickému rozhovoru – specifické formě rozhovoru s vytyčenými cíli (analogicky potvrzení nebo vyvrácení diagnózy), ale pouze částečně stanovené metodice.⁴⁸⁰ Cílem rozhovoru je obdržet odpověď s dostatečnou mírou jistoty ohledně respondentova cítění. Záměr je daný a stejně tak je okruh otázek, ale volba strategie je na tazateli. Tazatel může mírně rozvinout otázku nebo se od ní odchýlit, když panuje neporozumění otázky nebo když jsou odpovědi protichůdné. Výsledek rozhovoru, a tedy potřebná data, jsou vždy volba mezi dvěma porovnávanými předměty. Otázky na niterné pocity respondenta vyžadují velice konkrétní formulace, kde každá z nich má svou náležitost i své limity. Pouze změnou hledisek a obměnou otázek lze rozptýlit případné pochybnosti a překračovat zavádějící konotace každé z nich. Tazatel pokládá otázky, na které je respondent ochotný odpovědět a bere v potaz možné kognitivní disonance spojené s překročením komfortní zóny respondenta. Strategie tazatele spočívá i ve vhodném způsobu pokládání otázek ve smyslu, zdali klást větší důraz na niternost a závažnost otázky nebo spíše na upřímnost s lehkostí a nezávažností odpovědi.

Rozhovor byl veden osobně jeden na jednoho na nerušeném místě. Celé setkání probíhalo průměrně 45 minut (30–60 minut) a mělo čtyři části. Otázky uvedené v oddílu 1.3 (Tab. 3) byly připraveny v souladu s *testem sebe-zrcadlení* v osmé kapitole knihy *The Nature of Order*.⁴⁸¹

Úvodní část je koncipována jako informativní, kde tazatel informuje respondenta o průběhu setkání, anonymitě, účelu a obecnému pozadí tématu. Druhá část sestává z dvou kol tzv. „pretestu“, kde jsou srovnávány užité předměty – skleničky a vidličky. V tomto *pretestu* se jedná naladění se na druh otázek, hodnocení známých předmětů denní potřeby, kde tazatel získá představu o tom, na jaké otázky respondent reaguje snáz a na jaké je vůbec ochoten odpovídat. Tímto „zahřívacím kolem“ by měly obě strany dosáhnout určité úrovně porozumění a komfortu. Třetí část je již samotným testem určeným pro sběr dat. Spočívá v porovnávání obrazového materiálu – šest obrázků, z toho tři místnosti s různou podlahou a tři s detailem podlahy, tištěných na papír formátu A3 (Obrázek 82–Obrázek 84). Ve čtvrté části jsou porovnávány materiálové vzorky podlahovin (Tab. 5). Pět vzorků (60×60 cm) je porovnáváno vždy v páru, kdy některé kombinace jsou dotazovány s vyšší prioritou vůči výzkumné otázce, některé páry, nerelevantní pro zodpovězení výzkumné otázky, dotazovány nejsou.

Během třetí a čtvrté fáze bylo většinou použito 3–5 otázek na každý pár. Po první otázce se tazatel doptával na hlubší motivace respondentových odpovědí. Pomocí tohoto doptávání je respondentova pozornost směřována od názorů, představ a povrchních soudů líbí/nelíbí k hlubším pohnutkám až tělesným reakcím. Odpověď, kterou si je respondent jistý, není vždy ta, která jej napadne jako první. U některých párů je odpověď pro respondenta jednodušší a jednoznačnější. Těžším srovnáním je věnováno více času, nebo je použito více otázek. Pokud

⁴⁷⁸ Viz předchozí kapitolu a oddíl 4.2.

⁴⁷⁹ Eyer 2016.

⁴⁸⁰ Smith a Davis 2014.

⁴⁸¹ Alexander 2002–2004, k. 1; 2020.

se odpovědi příliš různí nebo respondent nedosáhne jistoty ve své odpovědi, nechává se nezodpovězeno. Konečný výběr a zápis do protokolu je volba jednoho ze dvou srovnávaných předmětů.

Žádný z respondentů nebyl obeznámen s hypotézou *biofilie* nebo s teoriemi Christophera Alexandra nebo Nikose Salingarose a respondentům nebyla prozrazena výzkumná otázka nebo její asociace. Tazatel se vyhýbal slovům: líbí, nelíbí, krása, komplexita. Nevědomý *bias* (očekávání) však nebyl ošetřen. Pro větší validitu byl recenzentem článku navržen tzv. *double-blind experiment*.⁴⁸²

Tab. 10 ukazuje vybrané páry, jejichž srovnání je klíčové pro zodpovězení výzkumné otázky a ověření hypotézy *materiálové autenticity*. Základní předpoklad, že dřevěná parketa jako referenční vzorek bude považován za nejvíce *živý (celistvý)*, byl potvrzen většinou respondentů v případě obrazových podkladů (93%) i vzorku parkety (93%) oproti černobílé keramické dlažbě (Obrázek 82 a Obrázek 83, vzorky 1 a 2). Většina respondentů také považuje černobílou mozaiku keramické dlažby za *živější* podlahu než jednolitou plochu linolea (Obrázek 83 a Obrázek 84; vzorky 2 a 4). U obrázků šlo o shodu u 79% respondentů a u vzorku linolea 93%. Tyto výsledky jsou v souladu s hypotézou, že vyšší míra vizuální komplexity koreluje s vyšší mírou *živosti*.

Vyvrácení této hypotézy dokládá srovnání klíčových párů materiálových vzorků 2–3 a 2–5. Keramická dlažba s černobílou mozaikou s menší vizuální komplexitou je považovaná 93% respondentů jako *živější* než keramická dlažba s imitací dřeva. Dále potom 79% respondentů považuje keramickou černobílou mozaiku za *živější* než vinylovou parketu s imitací dřeva. Tento výsledek je v rozporu s hypotézou, že vyšší míra vizuální komplexity koreluje s vyšší mírou *živosti*. Na druhou stranu výsledek je v souladu s hypotézou, že *materiálová autenticita* pozitivně koreluje s *živostí* a dokonce, že důležitost *celistvosti* materiálu může převažovat nad vizuální komplexitou.

Poslední klíčové páry srovnávaných podlahových vzorků byly vzorky (4–5) a (4–3), kde byly srovnávány produkty s nízkou mírou materiálové autenticity mezi sebou. Více než polovina dotázaných respondentů považuje vzorek linolea (4) za *živější* než keramickou dlažbu imitující dřevěnou parketu (3) a než vinylovou lamelu imitující dřevěnou parketu (5). I přesto, že nejsou tyto výsledky rozhodnuty drtivou většinou, dá se výsledek interpretovat jako zpochybnění důležitosti vizuální komplexity oproti jiným materiálovým kvalitám, především v kontextu srovnání fotografií a materiálových vzorků.

⁴⁸² Kinnert 2022.









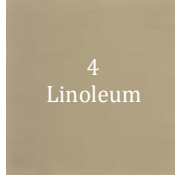
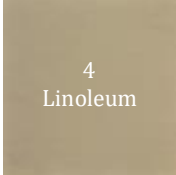
Tabulka výsledků testu sebe-zrcadlení

číslo respondenta	dvojice obrázků 1-3			dvojice vzorků materiálů 1-5 z Tab. 5									
	1-2	1-3	2-3	1-2	1-3	1-4	1-5	2-3	2-4	2-5	3-4	4-5	5-3
	R1	1	3	2	1			1	2	2	2	3	5
R2	1	1	2	1			1	2	2		4	5	
R3	1	1	2	1	3		5	2	2	2	3	5	
R4	1	3	3	1	1		1	2	4	5	4	4	
R5	1	1	2	1	1	1	1	2	2	2	3	4	5
R6	1	1	2	1	1		1	2	2	2	3	4	
R7	2	3	2	2	1	1	1	2	2	2	4	5	5
R8	1	1	2	1	1	1	1	2	2	2	4	4	3
R9	1	1	2	1	1	1	1	2	2	2	4	4	3
R10	1	1	3	1			1	2	2	2	3	4	
R11	1	1	3	1			1	3	2	5	4	5	
R12	1	1	2	1	1	1	1	2	2	2	4	4	3
R13	1	1	2	1	1	1	1	2	2	2	4	4	3
R14	1	1	2	1	1	1	1	2	2	2	4	4	3
R15	1	3	3	1	1	1	1	3	2	5	3	5	5

Tab. 9: Výsledky srovnání pomocí testu sebe-zrcadlení (vyznačené jsou sloupce s dvojicemi klíčovými pro zodpovězení výzkumné otázky)

Tabulka dvojic materiálů klíčových pro zodpovězení výzkumné otázky

Který ze dvou vzorků v páru v respondentech vzbuzuje větší pocit života a propojenosti se vším co jest?

1-2	3-2	5-2	3-4	5-4
93%▼	13%▼	27%▼	40%▼	40%▼
 1 Dřevěná parketa	 3 Keramická dlažba	 5 Vinyl	 3 Keramická dlažba	 5 Vinyl
 2 Keramická dlažba	 2 Keramická dlažba	 2 Keramická dlažba	 4 Linoleum	 4 Linoleum
7%▲	87%▲	73%▲	60%▲	60%▲

Tab. 10: Klíčové dvojice vzorků s procentuálním vyjádřením výsledků soudu o tom, který z dvojice vyzařuje více života.

5.5 Omezení

Použité metody mají řadu omezení a jejich odhalení v průběhu výzkumu je rovněž považováno za přínosné pro další bádání v této oblasti. Co se týká kvantitativního vyjádření vizuální komplexity, není analýza fraktální dimenze obrazových podkladů příliš přesným zdrojem dat. Jakýkoli obrázek může být podroben tímto „výpočtem“ a to i takový, který neobsahuje fraktální obrazce v pravém slova smyslu.⁴⁸³ Z tohoto důvodu používám na doporučení Ostwalda tuto metodu pouze pro srovnání obrázků mezi sebou a k referenčnímu obrázku o známé hodnotě fraktální dimenze. Dalším kontrolou bylo použití obrázků v různé úpravě, tj. čarová kresba a fotografie. Nezbytný převod obrázků do modu černá – bílá ztrácí mnoho z vizuálních charakteristik spojovaných s komplexitou, jako jsou odstín, sytost, kontrast, přechody apod.

Metoda odhadu *architektonického života* některé tyto nedostatky kompenzuje a poskytuje informace o více kvalitativní povaze studovaného předmětu – obrázku. I když je její výsledek číselným vyjádření míry *architektonického života* na základě kritérií stanovených Salingerosem, kvality nejsou a nemohou být formulovány exaktně a subjektivní soud o každé z nich zpochybňuje celkovou výpovědní hodnotu.

Test sebe-zrcadlení má rovněž značná omezení. Charakter dat, tedy výběr ze dvou srovnávaných předmětů, v principu odpovídá kvantitativnímu výzkumu. Zjišťovaná hodnota a cesta k ní formou polo-strukturovaného rozhovoru nese silné znaky kvalitativního výzkumu. Z hlediska vědecké metodiky je tento „test“ nejméně validní ze všech tří použitých metod, především z důvodů zajištění potřebné kvalifikace tazatele a zároveň ošetření proti zkreslení při sběru dat (bias). Z hlediska pojetí *celistvosti* však není známá jiná metoda, která by se svým zacílením více blížila zjišťování přítomnosti a míry této kvality, a v této studii ji považuji za relevantní. Christopher Alexander sám v popisu metody upozorňuje na obtížnost sběru dat u vzdělané populace západní civilizace, která se těžko vzdává lpění na svých (egoistických) názorech a představách. I přes tuto překážku tvrdí, že nachází shodu u 80% dotázaných napříč věkem a kulturním pozadím. Také upozorňuje, že pro zjišťování této kvality je zapotřebí určité průpravy nebo návyku a konečný soud o přítomnosti kvality *živosti* srovnávaných předmětů se může měnit i týdny po dotázání a není vždy správná první odpověď, která respondentovi vyvstane na mysl.

Velkým nedostatkem *testu sebe-zrcadlení*, který vyvstává v kontextu poznatků Iaina McGilchrista o fungování mozku, je skutečnost, že samotný akt srovnávání, je proces nesoucí silný otisk omezujícího levo-hemisférového vnímání, které, jak jsme si již řekli v předchozí kapitole, znemožňuje vnímat celek. Pozornost zaměřená na cítění a na celý kontext probíhající situace je doménou pravo-hemisférového vnímání. Dle McGilchrista se obě hemisféry podílejí na všech kognitivních procesech, ale každá jiným způsobem. Když si vezmeme jako příklad otázku: „Který z předmětů vyzařuje více života?“, je velký rozdíl, zdali respondent věnuje více pozornosti „vyzařování života“ nebo „porovnávání“. Samozřejmě je potřeba obou způsobů, tj. bez porovnání bychom nemohli činit žádné soudy a bez cítění celkovosti a „života“ by nebylo co porovnávat. Považuji za dobré pamatovat na tato specifika při *testu sebe-zrcadlení* nebo jejich modifikacích v dalších výzkumech.

Pominu-li obecné limity, které má tato metoda sama o sobě, upozorním ještě na omezení, které vyplývá z uplatnění v této konkrétní studii. (1) Dle teorie *živých struktur*, se kvalita *celistvosti* projevuje v uspořádání celé situace, a proto by ideálně mělo testování probíhat jako přirozený

⁴⁸³ Ostwald a Vaughan 2016.

experiment. Z důvodu realizovatelnosti výzkumu je srovnání provedeno na vzorcích podlahovin „vytržených z kontextu“ užití. Užití podlahoviny v místnosti je proto alespoň kompenzováno obrazovými reprezentacemi. I s přípravou a konkrétními otázkami bylo během rozhovorů extrémně obtížné dostat respondenta do roviny pocitů, za představy, vzpomínky a názory, které člověk automaticky projektuje na pozorované předměty. Jistota ohledně toho, zda respondent odpovídá na otázku, „co cítí“, nebo „co si myslí, že cítí“ je těžko dosažitelná. Pro zajištění této jistoty by bylo zapotřebí kontrolovat fyziologické reakce respondenta, jako je srdeční tep, tonus kůže, nebo změny v mozku pomocí fMRI, což by zase na druhou stranu mohlo kolidovat s celkovým rozpoložením respondenta. V případě srovnání vzorků 4–5 a 4–3 nebylo dosaženo shody ani 80 % a pochybnosti o praktickém užití této metody jsou na místě. Podobně nepřesvědčivé byly i výsledky studie Jou-Hsuan Wu.⁴⁸⁴ Jeho aplikace *testu sebe-zrcadlení* měla formu anonymního několika minutového dotazníku, ve kterém byly otázky sice dostatečně osobní, ale chyběl prostor pro hlubší pochopení otázky. Z podstaty pojetí *celistvosti*, nelze však *živost* „detekovat“ jinak než jinou „živou“ bytostí. Díky tomu je však také vědomá reflexe krásy a *života* nedílnou součástí debaty o hodnotách a lidství jako takového.

Dle recenzenta publikovaného článku pro časopis *New Design Ideas* je nejslabším místem studie právě snaha tazatele „směřovat“ respondenta za jeho názory a soudy líbí/nelíbí. Tato, v jiných výzkumech nepřijatelná intervence a ovlivňování, je však dle mého názoru jediný způsob, jak od respondenta získat relevantní odpovědi. Nejvíce se tak rozhovor blíží zjištění diagnózy v klinické praxi. V případě ošetření pomocí *double-blinding* by však i „nezaujatý“ tazatel musel mít alespoň základní znalosti o rozlišování projektovaných subjektivních názorů od citění (*deep feeling*). Další slabinou výzkumu je jistě příliš malý vzorek respondentů, který ani nelze považovat za reprezentativní vzorek populace. I přes spornou vnější validitu výzkumu lze považovat studii za přínosnou či přinejmenším pilotní. Hypotéza jako taková může posloužit dalším výzkumům, ve kterých může sběr dat být podpořen použitím měření fyziologických reakcí – měření krevního tlaku, srdečního tepu, tonusu kůže, kyneziologického testu⁴⁸⁵ apod.

5.6 Diskuze

5.6.1 biofilie

Hypotéza *biofilie* a její aplikace v biofilním designu od počátku korelují s teorií *živých struktur* a *celistvosti*. Oba zmíněné přístupy se setkávají v mnoha závěrech svých pozorování, ale na druhou se rozcházejí v případech, které jsou pro jednu či druhou stranu klíčové. Zjednodušená teze biofilního designu může znít takto: Přírodní prostředí a přírodě blízké prostředí je pro život člověka přirozené a prospěšné, a proto na něj tělo i mysl reaguje pozitivně. Pojetí *celistvosti*, ve svém pozorování usiluje o znovu-sjednocení subjektu a objektu, pracuje s tezí: Já jsem součástí přírody, já jsem příroda a moje svébytnost a autonomie je k celku přírodního prostředí analogická, a tudíž mé tělo reaguje na základě rezonance, či zpětné vazby (bio feed-back) živého s *živým*.

Biofilní přístup pracuje v rámci vědecké metody selektivně a jeho limity jsou obecně ve fragmentaci poznatků, které s narůstající komplexitou docházejí k vnitřním rozporům. Pojetí *celistvosti* je naproti tomu všezahrnující a jeho hlavní limit je v možnostech explikace a v riziku subjektivismu. Důležité je, že oba přístupy – redukcionistický i celostní – se navzájem potřebují pro vzájemnou korekci. Samotný výzkum i přes slabou vnější validitu a pochybnou ekologickou

⁴⁸⁴ Wu 2015.

⁴⁸⁵ Hawkins 2012.

validitu *testu sebe-zrcadlení*, s sebou nese významné podněty pro studium hypotézy *biofilie*, především pro zpochybnění vizuální charakteristiky jako dominantní oproti synestetické zkušenosti všech vjemů.

5.6.2 *materiálová autenticita*

Ani teoretická báze *biofilního designu* nenabízí uspokojivou definici přírodních materiálů, které propaguje spíše na základě intuice. K tomuto nedostatku nabízím zpřesnění intuitivního uchopování pomocí rozlišování *materiálové autenticity* na základě *transformace zachovávající strukturu*. Můžeme konstatovat, že všechny látky a materiály na naší planetě jsou přírodního původu. Na základě adaptivity procesů při jejich výrobě anebo souladu vnitřní struktury a povrchové textury materiálu můžeme odlišovat ty, které se stávají cizorodými vzhledem k naší vlastní *celistvosti*. Týká se to materiálů a látek, které jsou příliš úzkým inženýrským přístupem izolovány a mechanicky skládány do forem, které se velice komplikovaně se navrací do koloběhu přeměny látek v přírodních ekosystémech. V kontextu pojetí *celistvosti* nejde ani o to, zdali se nám „umělé hmoty“ či výrobky z nich líbí nebo k nim máme odpor. Jde spíše o to, můžeme-li k nim vůbec něco cítit.

Během *testu sebe-zrcadlení* respondenti komentovali oba vzorky vinylu (4) i linolea (5) jako „kus gumy“, ke které nemohou navázat bližší vztah podobně jako s dřevěnou parketou (1). Tento pocit odcizení (alienation) je také jedním z průvodních jevů nízké míry *života/celistvosti*. Nabízí se otázka, zdali lze vůbec porovnávat míru *života* mezi dvěma předměty či materiály, u kterých je v obou případech citelná vysoká míra odcizení – nízká míra *života*.

Imitace, jako druhý aspekt *materiálové autenticity*, implikuje také další roviny výkladů. Vzorky (1) dřevěná parketa a (2) keramická dlažba byly vytvořeny v souladu s principem *transformace zachovávající strukturu*. V obou případech totiž tvůrce (designer) v rámci limitů materiálů využívá jejich potenciálu k vytvoření ještě *živější* struktury – ornamentu, který posiluje každou část i celek. V případě dřevěné parkety využívá anizotropii jednosměrně orientovaných vláken ke skladbě tzv. vídeňského kříže, který při pokládce v ploše odhaluje další úroveň měřítek (*levels of scale*) a navíc také vlastnost *deep interlock and ambiguity* a další *vlastnosti živých struktur*, které se navzájem prolínají a posilují. Podobně u keramické dlažby je využíváno vlastností keramiky při volbě velikosti dlaždice pro snadnou manipulaci při pokládce, návrh střídání dvou kontrastních prvků z homogenního materiálu, které se v ploše neopakují monotónně (mechanicky), ale které opět vytváří další prolínající a pulzující úroveň měřítek v zorném poli pozorovatele. Kromě adaptivních transformací zachovávající autenticitu materiálu vytěženého z tzv. přírodního prostředí je uplatněna kreativita tvůrce, který je schopen abstrahovat řád a znovu jej konkretizovat svébytně ve svém díle, stimulujícím imaginaci a reflektující samotné fungování mysli – třídění informací.⁴⁸⁶ I když výrobek pochází z průmyslové produkce, je kreativita tvůrce při vymýšlení (objevování) ornamentu přítomna ve výsledném díle a může tak působit potěšení i pozorovateli.⁴⁸⁷

Na druhou stranu, výsledek dokonalé nápodoby dřevěné parkety v keramickém střepu (3) nebo vinylu (4) je plodem tvořivosti jiného druhu – inženýrského myšlení – a stává se zdrojem jiného druhu potěšení, např. z úspěšného splnění zadání vizuální nápodoby, nebo v případě uživatele, potěšení z finanční úspory nebo představy bezúdržbovosti apod. Dle rámce, který nabízí Iain

⁴⁸⁶ Srov. Salingaros et al. 2006.

⁴⁸⁷ Srov. Michl 2020.

McGilchrist ve čtvrté kapitole, můžeme u důrazu na tyto účelové aspekty identifikovat silnější otisk levo-hemisférového přístupu vedoucí k fragmentaci vnímání a ignorování absence emocionální vazby s předmětem a potřebou navázat vztah se světem. Odcizení u materiálů s nižší mírou *materiálové authenticity*, byť u sebedokonalejší imitace, také riskuje efekt *uncanny valley* diskutovaný v Kapitole 2.1, a s tím spojenou kognitivní disonanci. V případě odcizení mluvíme především o odpojení se od cítění, kdy nedostáváme tělesnou reakci „gut feeling“ o zakoušené situaci, či pozorovaném předmětu. V tomto odpojení jsme odkázáni na rozumové posuzování. Jinými slovy, nejsme schopni rozpoznat, zdali to, co cítíme, opravdu cítíme, nebo si myslíme, že to cítíme.

Zajímavé pro další výzkum může být zkoumání soudobé tendence masového průmyslu produkujícího imitace materiálů a srovnání s lidským vnímáním obrazu. V Oddílu 3.1 jsme zkoumali rozdíl mezi obrazem jako svébytným vyjádřením a symbolem, jako odkazem k něčemu jinému. U zobrazování panuje obecně napětí mezi tím, že chceme na jednu stranu být přesvědčeni, že obraz je skutečnost⁴⁸⁸ a stranu druhou můžeme pociťovat znepokojení. V různých dobách a kulturách byl věrný obraz vnímán s velkou obezřetností, s bázní až strachem. Così ďábelského je na odrazu v zrcadle nebo v dokonalé kopii. Pro členy tzv. přírodních národů mohly být fotografie a fotoaparát obávány jako nástroje, které kradou duši. Imitace života, ve formě člověkem vytvořené umělé inteligence, robota apod. (Golem, RUR, Ghost in the Shell) již byly diskutovány ve druhé kapitole. Modloslužebná úcta k předmětům napodobujícím zvířata, lidi či bohy u pohanských národů byla se stejnou intenzitou potírána *anikonismem* u židů a muslimů s odůvodnění, že Boha nelze zpodobnit a tedy ani jeho stvoření. Na druhou stranu personifikace archetypů v osobách světců a jejich vyobrazení pak vedla až k pohanské pověrčivosti či modloslužbě v rámci křesťanské církve.

5.6.3 celistvost a materialita

Navážu-li na otázku *materiálové authenticity*, pak míra odcizení, kterou můžeme pociťovat u napodobenin nemusí souviset s pocitem „falešnosti“ jako obelhání pozorovatele. To je, troufám si tvrdit součást povrchní hry ega a intelektu, která ale může silně strhávat pozornost k levo-hemisférovému sebe-potvrzování. Dle McGilchrista⁴⁸⁹ na nehostinné prostředí přirozeně reagujeme tím, že se pro příliš negativních stimulů tzv. stáhneme do sebe a prostředí selektivně ignorujeme. Druhá strategie je, že se od cítění odpojíme tím, že většinu své kognitivní kapacity (svého vědomí) přesměrujeme k analyzování a setrváváním v mysli se účinně bráníme spojení s tělem a tím i propojování s prostředím, které je nehostinné. Obecnou otázkou ošklivého či banálního prostředí, *ne-míst*, sterilního minimalismu, provokativních senzací nebo i problematiky této studie – imitací, je, zdali chceme budovat prostředí, se kterým jsme ochotni se propojovat a identifikovat jako jeho součást, anebo se od něj chceme distancovat, jako to děláme účinně doposud.

⁴⁸⁸ Např. film či počítačová hra usilují o nejvyšší míru ponoření (immersion).

⁴⁸⁹ Viz předchozí kapitolu a srov. McGilchrist 2009.

5.7 Shrnutí

Metodou analýzy fraktální dimenze a odhadu *architektonického života* jsme získali relativní kvantitativní vyjádření o vizuální komplexitě porovnávaných studovaných předmětů – obrázků a materiálových vzorků podlahovin. Komplementární metodou *sebe-zrcadlení* jsem v případě srovnání obrazových podkladů potvrdil hypotézu, že míra vizuální komplexity je přímo úměrná *celistvosti/živosti*. V případě srovnání materiálových vzorků výsledky testu *sebe-zrcadlení* vyvrátily předchozí pozitivní korelaci. Naopak byla podpořena stanovená hypotéza, že nevizuální vlastnosti materiálů mají výrazný vliv míru *života/celistvosti* ve struktuře. Výběr vzorků byl zvolen na základě strukturálních vlastností materiálů, jejichž míra destruktivní transformace v procesu výroby či záměrná nápodoba povrchové textury jiného materiálu byla souhrnně formulována jako *materiálová autenticita*. Výsledek je přínosný především pro další badatele, kteří se zajímají o možnosti kvantifikace *celistvosti* na základě vizuálních reprezentací. Studie má rovněž ambice být příspěvkem do diskuze v rámci hypotézy *biofilie* a s ní spojeným *biofilním designem*, jejichž záměr studovat náklonnost člověka k přírodní a přírodě blízkým formám může být obohacen o komplementární holistické hledisko, které nabízí pojetí *celistvosti* Christophera Alexandra.

ZÁVĚR

Závěrečné shrnutí

Předložená práce naplnila předeslaný cíl, a to v kapitolách 2–4, kde představuji přístupy v oblasti architektury, filosofie, umění a vědy, které korelují s výchozími předpoklady o *celistvosti*, jak je nabízí i Christopher Alexander v knize *The Nature of Order (Podstata řádu)*. Tvrdím tedy, že tyto přístupy se mohou vzájemně doplňovat a korigovat ve snaze o chápání *celistvosti* jako výchozího předpokladu pro pochopení významu zprostředkovaného *architektonickým jazykem*. Pátá kapitola pak doplňuje převážně teoretickou práci empirickým výzkumem. Ve studii *Wholeness, Visual Complexity and Materiality* uplatňuji Alexanderovu metodu založenou na hlubokém cítění a vedle toho kvantitativní metody, abych blíže objasnil vztah mezi vizuální komplexitou a *celistvostí*. Druhá část stanoveného cíle, tj. argumentovat relevanci pojetí *celistvosti* jako kritéria hodnocení architektury, je již implicitně obsažena v cíli prvním. V této závěrečné diskusi se však pokusím jednotlivé body shrnout a rozvinout některé závěry z předchozích kapitol v širších kontextech.

Na začátku oddílu 1.5 formuluji svůj přístup k architektuře jako k „umělé součásti životního prostředí“ (angl. built environment). Tvrdím, že chceme-li dát architektuře smysl tím, že ji budeme vnímat jako součást kontextu životního prostředí, pak musíme opustit představu životního prostředí jako složitého systému – mechanismu a nalézt smysluplný vztah k životu jako takovému. Koncepce *celistvosti* v práci Christophera Alexandra nabízí hledisko, v němž lze vnímat *život* jako kvalitu, která je přítomná i v neživé přírodě, v předmětech i architektuře. Tato práce dokládá, že tento způsob nazírání na skutečnost není předmětem jen mystického či teologicko-filosofického způsobu poznání, ale je přítomen v rámci uměleckého způsobu vztahování se ke skutečnosti a dnes stále častěji i ve vědeckých hypotézách. Opíraje se o soudobé výzkumy, uzavírám argument tím, že hledání hodnot v architektuře je rozlišováním toho, co shledáváme život podporujícím od toho, co život oslabuje.

Ve druhé a třetí kapitole diskutuji fenomenologický přístup, který usiluje o sjednocení subjektu a objektu, jejichž zdánlivá oddělenost nám brání navázat smysluplný vztah se životem. Život, který nahlížíme z hlediska předsudku objektivity, není životem, ale životu podobajícím se mechanismem. Teprve plnost prožitku subjektivity – „já jsem“ – je výchozím bodem pro poznávání života, což nám pomáhá zvědomovat mimo jiné i umění. Analogicky je zkušenost domova stěžejní pro chápání místa a výchozím předpokladem pro tvorbu míst. Vědecký obraz objektivní reality je zjednodušeným modelem skutečnosti a od počátku jím byl, i když mnohdy nabývá sofistikovanosti a preciznosti, před nimiž se naše rozumové chápání pokorně sklání. Život je však paradoxní, nepostižitelný a neanalyzovatelný ve své úplnosti, a o to méně je přístupný inženýrskému myšlení. V této souvislosti jsem diskutoval umělecký obraz, který je ve svém sdělení i ve svém vtělení schopen vyjádření našeho vztahu ke světu.

Odpovědnost za spoluutváření životního prostředí tedy vyžaduje i jiné než čistě rozumové nástroje, které skutečnost fragmentují a volá po nástroji, který dokáže postihnout celek. I proto fenomenologové odhlízejí od funkce a formy a kladou důraz na cítění a naplňování potřeby bydlet, kterou např. Norberg-Schulz formuluje jako potřebu orientovat se a identifikovat. Za tímto účelem také Christopher Alexander navrhuje obracet pozornost k prožitku vlastní živosti a vlastního Já, které přes svou a paradoxně právě pro svou osobitost a jedinečnost, není odděleno od celku, ale naopak se na jeho životě podílí.

Chceme-li cítění sounáležitosti a propojenosti se světem a sebou samým reflektovat intelektuálně, můžeme tak činit dotazováním se po smyslu. Protože smysl a význam leží ve vztahu mezi částmi a celkem, hledal jsem oporu pro teorii architektury v analogii s jazykem a řečí. Mnoho podobností mezi jazykem a architekturou lze nalézt ve skladebnosti, znakovosti či metaforické výpovědi forem, což vedlo mnoho badatelů k různým představám „architektonického jazyka“. Závěrem Oddílu 1.2 jsem shrnul, k čemu předchozí badatelé dospěli a tedy, že lingvistické kategorie uplatňované na architektonické formy nám nejsou příliš k užítku v chápání smyslu. Naopak to, co smysluplnost architektonických i jazykových forem zakládá je jakýsi cit pro řád, který je konkretizován naší tělesností a situovaností.

V druhé kapitole jsem rovněž poukázal na to, jak nám moderní vyvázání se ze zažitých a tradovaných struktur zprostředkovalo odstup od nás samotných, od naší situovanosti, tělesnosti i našich dějin. Z výchozí pozice studia *celistvosti* v architektonickém jazyku jsem konstatoval slovy fenomenologů a antropologů, že tato ztráta přináležitosti vedla ke ztrátě místa, *genia loci*, kterou nahradil koncept prostoru odosobněného, abstraktního, objektivního. Na druhou stranu jsme tímto radikálním odstupem získali příležitost znovu zvědomit hodnoty v architektuře, do té doby samozřejmé a do jisté míry nevědomé. Tvrdím, že teorie *živých struktur* Christophera Alexandra je tímto pokusem moderního člověka přijmout dědictví našich předků, kterým zároveň získáváme možnost nově se vztahovat k tomu, co je, včetně architektury dob minulých, k přírodě i k novým výzvám. V příměru moderní éry jako určité analogie k období adolescence, používají badatelé společné znaky, jako např. přílišný individualismus, radikální odmítání všeho starého či experimentování na hraně sebezničení a další. V architektonické tvorbě identifikujeme znaky svévole až nihilismu, které devalvují jakékoli hodnoty harmonie, kontextuality či krásy. Druhá strana mince ale ukazuje lpění na ztraceném ráji v podobě tradicionalistického fundamentalismu nebo úzkostlivé památkové péče.

V kontextu studia mozku Iaina McGilchrista jsou ve čtvrté kapitole zmiňované tendence v kultuře analogické k dominantní funkci levé hemisféry či schizofrenie u člověka. Pravá hemisféra je za normálního fungování dominantní, protože chápe věci v kontextu, jedinec si je tak vědom sebe sama v kontextu těla, prostředí, dějin apod. V patologickém stavu fungování izolované či dominantní levé hemisféry jedinec nezná jiných hodnot než účelových, není schopen navazovat vztahy, není si vědom omezenosti svého vnímání a disponuje obrovskou kapacitou popírání faktů, která nezapadají do jeho vidění světa nebo naopak popírání vlastní zkušenosti oproti faktickému přesvědčení. Poznatek ze čtvrté kapitoly, klíčový pro celek předložené práce je ten, že disponujeme dvěma odlišnými pohledy na svět, které oba bytostně potřebujeme, ale které jsou zároveň vůči sobě v opozici a v asymetrickém vztahu (nadřazený – podřazený). Primární pravo-hemisférové vnímání je oním typem pozornosti, kterým jsme schopni vnímat celistvost, rozpoznávat vzorce v prostředí před tím, než je pomocí levé hemisféry stihneme abstrahovat a reprezentovat ve světě symbolických forem.

O rozdílném způsobu zpracování informací jsem také referoval ve třetí kapitole na příkladu rozdílných výkladů pojmu „symbol“. V jednom případě je symbol chápán jako znak, jehož význam spočívá v okazování na něco jiného, kdežto symbol ve smyslu básnického obrazu vyjadřuje význam sebou samým, svým vlastním jedinečným způsobem. V tomto rozlišení jsem ozřejmil tezi z první kapitoly o tom, že *architektonický jazyk* nám zprostředkovává významy nejen jako kód nebo šifra pro přenos informace, ale je také doslova *in-formací*, tj. způsobem sebe-utváření. Fenomenology používané pojmy jako je *architektonický obraz* (Pallasmaa) nebo *imago* (Norberg-Schulz) jsem na konkrétních příkladech reflektoval v souvislosti s pojmem *celistvost (život)*, který nabízí Christopher Alexander. Na příkladu drobné sakrální architektury

v krajině z druhé kapitoly jsem se pokusil popsat, jak se místo stává významuplným už jen tím, že je součástí celku. Na příkladu architektonických forem kostelní věže a sloupu z třetí kapitoly jsem popsal vnitřní hierarchii kontextů, z nichž forma čerpá významy. Kombinoval jsem při tom pojmosloví Alexandra a fenomenologů, abych dokázal jejich komplementaritu v jejich společném úsilí popsat významuplnost, která je přítomná ještě před našimi symbolickými projekcemi.

Život, oduševnělost, duch místa (*genius loci*), charakter, významuplné místo – jsou všechno v jistém smyslu marnými pokusy o vyjádření kvality či hodnoty, která nám pomáhá se vnitřně vztahovat k prostředí. Krása možná byla nebo opět bude slovo nesoucí význam, o který tu jde. V naší vysoce verbalizované kultuře, silně orientované na vizuální reprezentace, je těžké hájit argumenty něco, co lze těžko slovy uchopit. *Celistvost v architektonickém jazyku*, je také jedním z těchto marných pokusů poukázat na implicitní významy a vnitřní smysl, kterými naše hmotné prostředí oplývá a které nám jsou přístupné právě skrze vlastní prožitek propojenosti s celým světem a sebou samým.

Jedním z pokusů o prosazování těchto kvalit, či projevů života v architektuře, je orientace od normativní hodnoty krásy, do roviny účelové, jak se o to pokouší i Nikos Salingaros. Ten čerpá z práce Christophera Alexandra, opírá se o mnohé vědecké poznatky, především v kontextu hypotézy *biofilie*, a argumentuje, že organizovaná komplexita či strukturální řád, kterým oplývá živá i neživá příroda, je kontextem, na který se lidé fyziologicky, psychicky i duchovně milióny let adaptovali. Proto bychom neměli tyto kvality zanedbávat v uměle budovaném prostředí pro naši duševní i tělesnou pohodu a prosperitu. Svou prací se Salingaros a další badatelé snaží postihnout *celistvost* či krásu na poli vědeckého redukcionismu, což může pro badatele i tvůrce žádnou oporu v tvrdých faktech. Na druhou stranu s částečným poznáním přichází přirozeně i vnitřní rozpory, které mohou zkreslit či zcela znemožnit pochopení *celistvosti* v Alexanderově pojetí. Na některé z těchto rozporů poukazují ve své studii v páté kapitole. Konkrétně kriticky nahlížím závěry badatelů o přítomnosti či míře *života/celistvosti* ve struktuře na základě komplexity vizuálních reprezentací. Do společné debaty o vztahu *celistvosti* a komplexity přispívám závěrem, že určité strukturální charakteristiky našeho hmotného prostředí mají podstatný vliv a mohou i převažovat nad těmi vizuálními. Rovněž jsem došel k tomu, že nejen studium organizované komplexity v jejím obrazovém či matematickém vyjádření je velice problematické, ale rovněž i snaha korigovat tyto pokusy holistickým přístupem Christophera Alexandra je stále ve zárodku uplatnitelnosti ve vědecké i architektonické praxi.

I se stále pochybným kvantitativním vyjádřením *celistvosti*, přichází např. environmentální psychologie či konkrétněji hypotéza *biofilie* s relevantními a aktuálními poznatky o prospěšnosti některých architektonických a urbanistických forem oproti jiným. Dle mého názoru však argumentace v rovině účelové rozhodně nestačí. Tato práce se naproti tomu snaží poukázat na potřebu znovu otevřít otázku normativních hodnot dobra a krásy, které nikdy nebudou moci být vymáhány v podobě vyhlášky, budou vždy sporné a vágně formulované. S doslovným přijetím a identifikací s modelem objektivní reality však tyto pojmy úplně přestávají dávat smysl, nebo se stávají pouhým arbitrárním konstruktem individua či skupiny. Tyto hodnoty byly zpochybněny spolu se vším „tradičním“ a moderní epocha posledních sta let nám dává zakoušet hořké plody fragmentace myšlení a cítění v podobě vyprázdnění smyslu. Kromě citelných ztrát diverzity životního prostředí a ztráty míst, pocítujeme na vlastní kůži např. tzv. civilizační choroby, skrze pop-kulturu také hrozby ze ztráty lidství, z konce světa apod. I v této relativizující době, kdy pocítujeme silnou dezorientaci, nemusíme lpět na starém řádu ani na pseudointelektuálních konstruktech. Východiskem může být paradoxně radikální skepse

a zpochybnění vědeckého obrazu světa, a naopak doptávání se na naši společně sdílenou subjektivní zkušenost. V této poloze se můžeme začít ptát na společné hodnoty, které jsou nám zřejmé, pokoušíme-li se přesahovat ryze ego-centrický, sebe-obohacující a účelový přístup. Život – zachování života a umožnění důstojného života je hodnotou, která se napříč světem a kulturami považuje za takovouto společnou hodnotu, na které lze stavět. Přestaneme-li na život nazírat jako složitý systém, či mechanismus, jako to činí např. biologie, můžeme dospět k pojetí života jako objektivního tvůrčího řádu, který není v rozporu s naším subjektivním vnímáním hodnot. Výchozí předpoklad *celistvosti*, jak jej představuje Christopher Alexander spolu s dalšími autoritativními autory nám poskytují teoretickou oporu a rámec, v němž můžeme tento řád zkoumat v přímé souvislosti s hodnotami, které nám zprostředkovávají smysl.

Hlavním sdělením této práce je poukázat na to, že v rámci pojetí *celistvosti* lze přistupovat k významuplnosti architektonických forem z hlediska jazyka bez nutnosti symbolického odkazování. Jde ovšem o formu komunikace, která má blíže ke gestu, tělesným projevům a citění než k mluvené řeči, psaní a myšlení. Tento přístup ke svébytnému architektonickému jazyku je slibný především pro svůj potenciál zpětně posilovat významuplný vztah k životu a životnímu prostředí, který je duchovním obsahem – smyslem našich snah o trvale udržitelný rozvoj.

Summary

The first chapter serves mainly as an introduction to the initial theoretical background of Christopher Alexander's work and research about the *architectural language* in the form of a literature review. An attempt to formulate what *architectural language* is, led me to raise general research questions. Is it possible today to study the meaning of architectural forms without symbolic referencing? Is it possible to talk about the spirit of place and life in things without kitschy sentiment?

In chapters 2–4 of this thesis, I achieved the stated goal – I introduced approaches in the fields of architecture, philosophy, art, and science that correlate with the assumptions about *wholeness* proposed in the book *The Nature of Order* by Christopher Alexander. I claim that they have the potential to be corrective and complementary viewpoints in the search for comprehending *wholeness* as a basic assumption for an understanding of meaning provided by the architectural language. The second part of the goal set i.e., to argue the relevance of the concept of *wholeness* as a criterion for evaluating architecture, is implicitly present in the first goal. However, in this final discussion, I will try to summarize the individual points and elaborate on some of the conclusions from the previous chapters in broader contexts.

The fifth chapter stands a bit aside from the rest and supplements mainly theoretical work with empirical research. In the study *Wholeness, Visual Complexity and Materiality* I apply Alexander's method based on deep feeling and other quantitative methods to study visual complexity compared to the overall *wholeness* of objects. In the case of flooring samples, some of which imitate other materials, I conclude that non-visual (material) aspects of the environment can be of equal or even greater importance in assessing the degree of *life (wholeness)*. This challenges some of the conclusions proposed by Nikos Salingaros or Bin Jiang as current leading researchers on the topic.

As I state at the beginning of section 1.5, I approach architecture as a “built environment”, an artificial part of the natural environment. I claim that if we want to find architecture meaningful in the context of nature, we need to give up the conception of the natural environment as a complex system or mechanism and find a meaningful relationship with life. The basic

assumption of *wholeness* in Christopher Alexander's work offers a framework for understanding life as a creative order manifested in any structure as quality. This thesis supports Alexander's point that this kind of holistic perspective is not subject only to mysticism, theology, or metaphysics, but is very much an artistic way of approaching the world and gradually it is becoming subject to a scientific hypothesis. With the support of contemporary scientific research, I close the argument with a claim that the identification of value and meaning of architectural forms can start with distinguishing what is life-supporting from that what is life-weakening or disturbing.

In the second and third chapters, I discussed the phenomenological approach to architecture which aims to unify seemingly divided subject and object to find meaningful relationship with life. The trouble is that life viewed from the bias of objectivity is not life but a life-like mechanism. Only the fullness of the experience of subjectivity – "I am" – is the starting point for apprehending life. This is what art among other things, helps us to recognize. Similarly, the experience of home is central to the sense of place, and it is the starting point for creating places. The scientific world picture is a simplified model of reality and has been so since the beginning, although it acquires sophistication and precision which is often very persuasive. However, life is paradoxical, incomprehensible in its totality, elusive to analytical thinking. And yet it is open to all of us, and we bow to it with gratitude and humility for being allowed to participate in it in our own unique way. In this context, I discussed a *poetic image*, which can express our relationship to the world in its own language and embodiment.

If I want to participate responsibly in the co-creation of the environment, I cannot rely purely on intellectual tools that fragment reality, but I also need a tool that can apprehend the whole. This is also why phenomenologists put emphasis on feeling and the need for dwelling, which Norberg-Schulz formulates as the need to orientate and identify. For that matter, Christopher Alexander also suggests paying attention to one's own feeling of aliveness, wholeness, and one's own Self. In this sense, the Self is not referring to the whole but rather resonates or reflects the whole in its own unique way, it co-creates it at the same time.

Intellectual reflection on the feeling of belonging and connectedness with the world and ourselves brings us to the question of meaning. In the search for the meaning of architectural form, we intuitively sought support for the theory in an analogy with language and speech. Many similarities between language and architecture can be found in the composition, signification, or metaphorical expression of forms, which has led many researchers to different ideas of "architectural language". In the conclusion of Section 1.2, I summarized what previous researchers have come to, namely that linguistic categories applied to architectural forms are not very useful for understanding meaning. On the contrary, what establishes the meaningfulness of architectural and linguistic forms is a kind of sense of order.

In the second chapter, I also pointed out how the modern detachment from traditional structures provided us a distance from ourselves, our situation, our physicality, and our history. From the perspective of the study of wholeness in architectural language, I stated, through the words of phenomenologists and anthropologists, that this loss of belonging led to the loss of place (sense of place), *genius loci*, of life, which was replaced by the concept of depersonalized, abstract, objective space. On the other hand, with this radical distance, we chance to bring a new awareness of values, which were unconscious to some extent or taken for granted. I argue that Christopher Alexander's theory of *living structures* is an attempt by modern man to accept the legacy of our ancestors, through which we simultaneously gain the opportunity to meaningfully relate to what is, including the architecture of past times, to nature and new challenges. In our comparison to the modern period as an analogy to the period of adolescence,

I pointed out some common features, such as excessive individualism, radical rejection of everything “old”, experimentation on the verge of self-destruction, and others. However, in architecture, we do not only see signs of arbitrariness or nihilism, which degrade any values of harmony, contextuality, or beauty. The flipside is clinging to a “lost paradise” in the form of traditionalist fundamentalism or scrupulous conservation practices.

In the light of Iain McGilchrist's study of the brain, mentioned in the fourth chapter, the tendencies in culture are remarkably similar to the dominant function of the left hemisphere or schizophrenia in the individual. Under normal circumstances, the right hemisphere is supposed to be dominant because it understands things in context and the person is aware of themselves in the context of the body, environment, history, etc. In the pathological state of the isolated or dominant left hemisphere, the individual does not know values other than purpose, is not able to establish meaningful relationships, and is not aware of the limitations of his perception. Due to their enormous capacity for denial (selective perception), they can deny facts that do not fit into their vision of the world or, on the contrary, their own experiences as opposed to belief systems. The key insight from the fourth chapter is that we have two different views of the world, which we both essentially need, but which are at the same time in opposition to each other and in an asymmetrical relationship (superior-subordinate). Primary right-hemisphere type of attention or way of information processing enables us to perceive or sense the whole, to recognize patterns in the environment before we have time to abstract and represent them in the world of symbolic forms with the help of the left hemisphere.

I also reported on the different ways of processing information in the third chapter using the example of different interpretations of the term “symbol”. In one case, a symbol is used as a sign, and its meaning lies in the relationship between the signifier and the signified. On the contrary, a symbol interpreted as a *poetic image*, does not signify or represent, but rather expresses meaning by its own being and therefore by its own means. In this distinction, I clarified the thesis from the first chapter that the *architectural language* conveys meaning not only as a code or sign system for information transfer but also as literally *in-formation* i.e., self-formation. Concepts used for the latter received various terms in phenomenological approach theories such as *architectural image* by Juhani Pallasmaa or *imago (imago mundi)* by Christian Norberg-Schulz. Via concrete examples such as a small sacral monument in a landscape, a column, or a tower top, I offered a description of how a place or an architectural form draws meaning from its context, how it obtains identity and *self* simply by becoming a part of the whole and becoming what it is. I mixed and intertwined the terminology of Alexander and phenomenologists to support the argument about their complementarity.

Life, soulfulness, the spirit of place (*genius loci*), and meaningful place, are all vain attempts to express a quality or value that helps us relate internally to the environment. Perhaps beauty still is or will be again the word carrying the meaning we are striving to. In our highly verbalized culture, strongly oriented towards visual representations, it is difficult to argue or defend something as incomprehensible. *Wholeness* in the *architectural language* is one of these futile attempts to explicate without ruining the implicit meanings that the whole world can be seen in a grain of sand.⁴⁹⁰

One of the attempts to promote these qualities of *life* in architecture is the orientation from the normative value of beauty to the level of purpose, as, e.g., Nikos Salingaros tries to. He draws on the work of Christopher Alexander but relies on many scientific findings, especially in the context of biophilia hypotheses, and argues that the organized complexity found in the natural

⁴⁹⁰ Blake 2001, s. 93.

environment and pre-modern built environment is an essential feature to which humans have adapted physiologically, psychologically, and spiritually for millions of years, and therefore we should reflect these in architecture for our mental and physical well-being and prosperity. Through their work, Salingaros and other researchers seek to capture *wholeness* or beauty in the field of scientific reductionism, which can provide support for researchers and architects, continuing Christopher Alexander's legacy. On the other hand, partial knowledge naturally comes with internal contradictions, which can distort the understanding of *wholeness* in Alexander's interpretation. I pointed out some of these contradictions in the fifth chapter. Specifically, I doubted some of the researchers' conclusions about the presence or degree of *life/wholeness* in structures based on the complexity of visual representations. I turned these doubts into question and joined the debate with my own conclusion that certain structural characteristics of our material environment have a significant influence and can even prevail over visual ones. I also concluded that not only is the study of organized complexity in its pictorial or mathematical expression very difficult but also the effort to correct these attempts with Christopher Alexander's holistic approach is questionable and at the beginning of being scientifically applicable.

With the highly questionable quantitative expression of wholeness comes environmental psychology or e.g., the biophilia hypothesis with relevant and up-to-date knowledge about the beneficial effect of some architectural and urban forms compared to others. However, the argumentation on the level of sole purpose is far from the meaning of the architectural form I address in my thesis. On the contrary, I tried to point out the need to reopen the question of normative values of goodness and beauty, which can never be enforced in the form of regulation and will always be contested. Because of the scientific model of objective reality, these concepts completely lost their meaning, or they became a mere arbitrary construct of an individual or a group of individuals. The modern epoch of the last hundred years doubted these values along with everything "traditional". Because of the general fragmentation of thought and feeling we can experience sort of a loss of meaning. We observe the tangible loss of environmental diversity, and we feel first-hand the so-called diseases of affluence, through pop culture also threats from the loss of humanity, the end of the world, etc. Even in this time of relativization and disorientation, we have an option not to cling to the old order or to pseudo-intellectual constructs that can mean anything. We can start at the beginning, by questioning the scientific picture of the world and our shared subjective experience. From the position of radical doubt, we can begin to question the common values that are obvious if we step out of the ego-centric, self-enriching purpose-driven approach. Life can be looked at as such a value that is considered a common value that can be relied upon. Only if we stop looking at life as a complex system or mechanism, as e.g., biology does, we can come to a perception of life as a creative order which is not in contradiction with our shared subjective values. The basic assumption of *wholeness* as presented by Christopher Alexander, and other authoritative authors mentioned in this thesis, offers a framework in which we can study this order in direct connection with values which convey meaning in life.

The main message of this thesis is to point out that with the basic assumption of *wholeness* we can look at meaningfulness of architectural forms in terms of language, but that kind which is closer to our bodily gestures, expressions, and feelings rather than to our speech, writing and thinking. This approach to architectural language is promising especially in its ability to deepen our need to viscerally connect with our environment, whether it is natural environment or manmade. In the very end, I can only hope that our inner relationship with life and the environment is perhaps still indispensable or at least relevant in our effort for sustainable prosperity.

SEZNAM PRACÍ AUTORA SE VZTAHEM K TÉMATU

Příspěvek ve sborníku impaktovaném v databázi Web of Science:

KINNERT, Filip. Architektonický obraz jako nositel významu. In: Martina PEŘINKOVÁ, Sandra JÜTTNEROVÁ a Lucie VIDECKÁ, eds. *11th Architecture in Perspective 2019 / 11. Architektura v perspektivě 2019*. Ostrava: VŠB – Technická univerzita Ostrava, 2019, s. 53–57. ISBN 978-80-248-4331-5. Dostupné z:

<https://www.fast.vsb.cz/export/sites/fast/226/cs/spoluprace/konference-a-seminare/architektura-v-perspektive/architektura-v-perspektive-2019-sbornik.pdf>

Redakční článek:

KINNERT, Filip. Přímluva za živou architekturu: Přístup Christophera Alexandera. *Kontexty: časopis o kultuře a společnosti*. 2020, (4), 50–59. ISSN 1803-6988.

Orální příspěvek na doktorandské konferenci a prezentační panel na výstavě:

KINNERT, Filip. Wholeness, Visual Complexity and Materiality: A comparative analysis using fractal dimension analysis and the mirror-of-the-self test in the case of material imitations [orální příspěvek na konferenci a plakát na online výstavě]. In: *10th Annual Conference on Architecture and Urbanism 2021: Contemporary Research as a Response to Transience* [online] 8. listopadu 2021 [cit. 2022-03-02] Dostupné z: <https://www.fa.vutbr.cz/konference/phd2021/>

Článek v impaktovaném Open access časopise v databázi Scopus:

KINNERT, Filip. Wholeness, Visual Complexity and Materiality: A comparative analysis using fractal dimension analysis and the mirror-of-the-self test in the case of material imitations. *New Design Ideas*. 2022, 6(1), 5–24. ISSN 2524-2148. Dostupné z: <http://jomardpublishing.com/UploadFiles/Files/journals/NDI/V6N1/KinnertF.pdf>

Poznámka: Časopis *New Design Ideas* se nachází v prvním kvartilu dle metrik SRJ 2021.

Viz <https://www.scimagojr.com/journalsearch.php?q=21101021986&tip=sid&exact=no> [cit. 2023-03-22].

BIBLIOGRAFIE

- A. VEGA, José a Juan COBO, ed. Proprioception. B.m.: IntechOpen, 2021. ISBN 978-1-83968-070-0.
- ABERCROMBIE, Minnie Louie Johnson. The Anatomy of Judgement an Investigation Into the Processes of Perception and Reasoning. New edition. London: Free Association Books, 1989. ISBN 9781853431067.
- ALEXANDER, Christopher. Notes on the Synthesis of Form. London: Harvard Univerity Press, 1964. ISBN 0-674-62751-2.
- ALEXANDER, Christopher. The Nature of Order: An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe. Berkeley, California: Center for Environmental Structure, 2002–2004. ISBN 0972652906, 9780972652902, 0972652914, 9780972652919, 0972652922, 9780972652926, 0972652930, 9780972652933, 0972652949, 9780972652940.
- ALEXANDER, Christopher. Podstata řádu: o stavitelském umění a podstatě univerza. Kniha první, Fenomén života. Brno: Books & Pipes, VUTIUM, 2020. ISBN 978-80-7485-207-7, 978-80-214-5848-2.
- ALEXANDER, Christopher, Mike BATTY, Luís BETTENCOURT, Howard DAVIS, Jaap DAWSON, Bin JIANG, Michael W MEHAFFY, Hans Joachim NEIS, Dellé ODELEYE, Sergio PORTA, Yodan ROFÉ a MariaPia VIDOLI. City is not a Tree. 50th Anniversary. Portland, Oregon: Sustasis Press with CES, 2015. ISBN 978-0-9893469-7-9. Dostupné z: <http://www.sustasis.net/ACINAT-LR.pdf>
- ALEXANDER, Christopher, Sara ISHIKAWA, Murray SILEVERSTEIN, Shlomo ANGEL a Denny ABRAMS. The Oregon Experiment. Berkeley: Oxford University Press, 1975. ISBN 978-0195018240.
- ALEXANDER, Christopher, Sara ISHIKAWA, Murray SILEVERSTEIN, Max JACOBSON, Ingrid FIKSDAHL-KING a Shlomo ANGEL. A Pattern Language. Berkeley: Oxford University Press, 1977. ISBN 0-19-501919-9.
- ALEXANDER, Christopher, Sara ISHIKAWA, Murray SILEVERSTEIN, Max JACOBSON, Ingrid FIKSDAHL-KING a Shlomo ANGEL. The Timeless Way of Building. New York: Oxford University Press, 1979. ISBN 978-0-19-501919-3.
- ALEXANDER, Christopher, Maggie MOORE ALEXANDER a Hans Joachim NEIS. The Battle for the Life and Beauty of the Earth: A Struggle Between Two World-Systems. New York: Oxford University Press, 2012. ISBN 978-0199898077.
- ARISTOTELÉS a Antonín KŘÍŽ. Etika Nikomachova. Praha: P. Rezek, 1996. ISBN 80-901796-7-3.
- ARMSTRONG, David F, William C STOKOE a Sherman E. WILCOX. Gesture and the Nature of Language. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. ISBN 9780521462136. Dostupné z: [doi:10.1017/CBO97805214620911](https://doi.org/10.1017/CBO97805214620911)
- AUGÉ, Marc. Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London: Verso, 1995. ISBN 1859849563. Dostupné z: https://monoskop.org/images/3/3c/Auge_Marc_Non-Places_Introduction_to_an_Anthropology_of_Supermodernity.pdf
- BACHELARD, Gaston. Psychoanalýza ohně. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0505-4.
- BAILEY, Derek. Improvisation: Its Nature and Practice in Music. 1992. London: British Library National Sound Archive, 1992 ISBN 978-0306805288.
- BARTHES, Roland. Elements of Semiology. New York: Hill & Wang, 1968 ISBN 0809013835 9780809013838. Dostupné z: https://monoskop.org/images/2/2c/Barthes_Roland_Elements_of_Semiology_1977.pdf
- BATESON, Gregory. Mysl a příroda: nezbytná jednota. Praha: Malvern, 2006. ISBN 80-86702-19-7.
- BATESON, Gregory, Don D. JACKSON, Jay HALEY a John WEAKLAND. Toward a Theory of Schizophrenia. *Behavioral Science*. 2007, 1(4), 251–264. ISSN 00057940. Dostupné z: [doi:10.1002/bs.3830010402](https://doi.org/10.1002/bs.3830010402)
- BAUMAN, Zygmunt. Tekutá modernita. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0966-1.

- BETSKY, Aaron. Making it Modern: The History of Modernism in Architecture of Design. New York: Actar Publishers, 2016. ISBN 978-1940291154.
- BLAKE, William, 2001. Písničky nevinnosti a zkušenosti. Praha: BB art. ISBN 80-7257-444-2.
- BOHM, David. A New Theory of the Relationship of Mind and Matter. *Philosophical Psychology*. 1990, 3(2–3), 271–286. ISSN 1465394X. Dostupné z: doi:10.1080/09515089008573004
- BOHM, David. Wholeness and the Implicate Order. New York: Routledge, 2005. ISBN 0-415-28979-5.
- BORECKÝ, Vladimír. Porozumění symbolu. Praha: Triton, 2003. ISBN 80-7254-371-7.
- BÖRJESSON, Kristina I. B. The Affective Sustainability of Objects: A search for causal connections. Studies of theory, processes and practice related to timelessness as a phenomenon. PhD thesis. London: University of the Arts. 2006. Dostupné z: https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/5219/1/Borjesson_sustainability_of_objects_438662.pdf
- BÖRJESSON, Kristina I. B. Affective Sustainability. Is this what Timelessness Really Means? In: David DURLING, Chris RUST, Lin-Lin CHEN, Philippa ASHTON a Ken FRIEDMAN, ed. Undisciplined! Design Research Society Conference 2008. Sheffield: Sheffield Hallam University. 2009. s. 1–16. ISBN 978-1-84387-293-1.
- BORTOFT, Henri. The Wholeness of Nature: Goethe's Way Toward a Science of Conscious Participation in Nature. Great Barrington: Lindisfarne Press, 1996. ISBN 978-0940262799.
- BROWNING, William, Catherine RYAN a Joseph CLANCY. 14 Patterns of Biophilic Design: Improving Health and Well-Being in the Built Environment. New York: Terrapin Bright Green, 2014. Dostupné z: <http://www.terrapinbrightgreen.com/report/14-patterns/>
- CLARK, Georgia a Paul CROSSLEY, ed. Architecture and Language: Constructing Identity in European Architecture, c. 1000-c. 1650. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 978-0521650786.
- CROCE, Benedetto. Brevíř Estetiky, 1927.
- CULEK, Martin. Biogeografické členění České republiky. Praha: Ministerstvo životního prostředí České republiky; Enigma, 1996. ISBN 80-85368-80-3.
- DAMASIO, Antonio. The Somatic Marker Hypothesis and the Possible Functions of the Prefrontal Cortex. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B: Biological Sciences*. 1996, 351(1346), 1413–1420. ISSN 0962-8436. Dostupné z: doi:10.1098/rstb.1996.0125
- DAMASIO, Antonio. Descartesův omyl: emoce, rozum a lidský mozek. Kolumbus. Praha: Mladá fronta, 2000. ISBN 80-204-0844-4.
- DAMASIO, Antonio. The Strange Order of Things: Life, Feeling, and the Making of Cultures. New York: Pantheon Books, 2018. ISBN 978-0307908759.
- DESCARTES, René. Rozprava o metodě. 3. vydání. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1992. ISBN 80-205-0216-5. Dostupné z: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/508113/mod_resource/content/1/Rozprava_o_metode.pdf
- DEWEY, John. Art as an Experience, 1934.
- DIENER, Ed, Shigehiro OISHI a JungYeun PARK. An Incomplete List of Eminent Psychologists of the Modern Era. *Archives of Scientific Psychology*. 2014, 2(1), 20–31. ISSN 2169-3269. Dostupné z: doi:10.1037/arc0000006
- DONOUGH, Martin. The Language of Architecture. *The Journal of Aesthetic Education*. 1987, 21(3), 53–67. ISSN 00218510, 15437809.

- DRÁPAL, Jaroslav. Architektonické struktury / Architectural Structures. In: *Architektonické struktury / Architectural Structures*. Brno: VUT v Brně – Nakladatelství VUTIUM, 2022. ISBN 978-80-214-5858-1.
- ECO, Umberto. Function and Sign: Semiotics of Architecture. In: *The City and the Sign*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 55–86. Dostupné z: doi:10.7312/gott93206-004
- ECO, Umberto. Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.
- EDIZ, Özgür a Michael J. OSTWALD. The Süleymaniye Mosque: A computational fractal analysis of visual complexity and layering in Sinan's masterwork. *Architectural Research Quarterly*. 2012, **16**(2), 171–182. ISSN 13591355. Dostupné z: doi:10.1017/S1359135512000474
- EISENMAN, Peter. Silná forma, slabá forma. *Architekt*. 2004, (7), 53–54. ISSN 0862-7010.
- EISENMAN, Peter. *Written into the Void: Selected Writings, 1990–2004*. New Haven: Yale University Press, 2007. ISBN 978-0300111118.
- ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly*. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 807226902X.
- EYER, David. *Vitalita v architektonickém prostředí*. Brno, 2016. Dizertační práce. Vysoké učení technické v Brně. Fakulta architektury. Vedoucí práce Ivana ŽABIČKOVÁ.
- FISHER, Saul. Philosophy of Architecture. In: Edward N ZALTA, ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2016. ISSN 1095-5054. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/architecture/>
- FOUCAULT, Michel. *The Order of Things*. New York: Vintage Books, 1970. ISBN 0-679-75335-4.
- GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003. ISBN 80-86138-48-8.
- GOLDSTINE, Herman. *The Computer from Pascal to von Neumann*. New Jersey: Princeton University Press, 1980. ISBN 978-0-691-02367-0.
- GROAT, Linda N. a David WANG. *Architectural Research Methods*. 2. vyd. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc, 2013. ISBN 978-0-470-90855-6.
- HALÍK, Tomáš. *Odpoledne křesťanství: odvaha k proměně*. Praha: NLN, 2021. ISBN 978-80-7422-824-7.
- HANUŠ, Jiří. *Univerzita a hledání pravdy: Rozhovor s filosofem Petrem Dvořákem*. Kontexty: časopis o kultuře a společnosti. 4, 2020. ISSN 1803-6988.
- HARRIES, Karsten. *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-371-5.
- HARRISON, Luke a Psyche LOUI. Thrills, chills, frissons, and skin orgasms: Toward an integrative model of transcendent psychophysiological experiences in music. *Frontiers in Psychology*. 2014, **5**(JUL), 1–6. ISSN 16641078. Dostupné z: doi:10.3389/fpsyg.2014.00790
- HAWKINS, David R, 2012. *Power vs. Force: The Hidden Determinants of Human Behavior*. Carlsbad: Hay House, Inc., 2012. ISBN 9781401941703, 1401941702. Dostupné z: <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1028975>
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Praha: Oikoymenh, 2002. ISBN 80-7298-048-3.
- HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0478-8.
- HOGENOVÁ, Anna. *Ontologická nouze a dnešek*. Praha: Karolinum, 2019. ISBN 978-80-7603-013-8.

- HOLEŠOVÁ, Bohdana. *Dialog člověka s krajinou*. Případová studie spolku „jinákrajina“. Brno, 2021. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce František SVOBODA, Dostupné z: https://is.muni.cz/th/lqfz7/DP_Holesova_Dialog_cloveka_s_krajinou_Pripadova_studie_spolku_jinakrajina.pdf
- HORÁČEK, Jiří a Ladislav KESNER. Strukturální a funkční architektura mozku. In: Jiří HORÁČEK, Ladislav KESNER, Cyril HÖSCHL a Filip ŠPANIEL, eds. *Mozek a jeho člověk + mysl a její nemoc*. Praha: Galén, 2016, s. 21–32. ISBN 978-80-7492-283-1.
- HORÁČEK, Martin. Za krásnější svět: tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století = Toward a more beautiful world: traditionalism in architecture of the 20th and 21st centuries. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal ve spolupráci s Vysokým učením technickým v Brně – nakl. VUTIUM, 2013. ISBN 978-80-7485-002-8.
- HORÁČEK, Martin. The Problem of Expiration of Style and the Historiography of Architecture. In: Ayla LEPINE, Matt LODDER a Rosalind MCKEVER, eds. *Revival: Memories, Identities, Utopias*. London: The Courtauld Institute of Art, 2015, s. 86–99 ISBN 978-1-907485-04-6. Dostupné z: <https://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2021/04/0.-FULL-BOOK-02.9.15.pdf>
- HORÁČEK, Martin, ed. Architektonické školství – mezi uměním a řemeslem: sborník příspěvků z pedagogické konference uspořádané k desátému výročí založení oboru Architektura na Fakultě stavební VUT v Brně. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta stavební, Ústav architektury, 2016. ISBN 978-80-214-5337-1.
- HRUBÝ, Jan, Martin HORÁČEK, Ivo BOHÁČ a Vladimír ŠLAPETA. Mezi dokumentem a uměleckým dílem: Jedinečná tradice zobrazování na Fakultě architektury VUT v Brně. Brno: VUT v Brně, 2020. ISBN 978-80-214-5840-6.
- HURON, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press, 2006. ISBN 9780262582780.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Smysl moderního umění*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1944.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H + H, 1999. ISBN 80-86022-61-7.
- CHOMSKY, Noam. *The Architecture of Language*. New Delhi: Oxford University Press, 2000. ISBN 978-0195648348.
- IBELINGS, Hans. *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization*. Rotterdam: NAI Publishers, 2002. ISBN 9056620746 9789056620745.
- JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage Books, 1961. ISBN 9780394421599, 9780679741954, 0394421590, 067974195X.
- JANTSCH, Erich. *The self-organizing universe*. London: Pergamon Press, 1980. ISBN 0-08-024312-6. Dostupné z: <https://monoskop.org/images/9/9e/166495032-The-Self-Organizing-Universe-by-Erich-Jantsch.pdf>
- JENCKS, Charles. *The Language of Post-modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1977. ISBN 0847800873, 9780847800872.
- JIANG, Bin. A City Is a Complex Network. In: Michael W MEHAFFY, ed. *City is not a Tree*. 50th Anniversary edition. Portland, Oregon: Sustasis Press, 2015, s. 89–100. ISBN 978-0-9893469-7-9. Dostupné z: <http://arxiv.org/abs/1509.08452>
- JIANG, Bin. Scaling as a design principle for cartography. *Annals of GIS*. 2017, **23**(1), 67–69. ISSN 19475691. Dostupné z: doi:10.1080/19475683.2016.1251491
- JIANG, Bin. Alexander's wholeness as the scientific foundation of sustainable urban design and planning. *New Design Ideas*. 2019, **3**(2), 81–98. ISSN 2524-2148. Dostupné také z: <https://arxiv.org/abs/1909.11755>
- JIANG, Bin a Chris DE RIJKE. Structural Beauty: A Structure-Based Computational Approach to Quantifying the Beauty of an Image. *Journal of Imaging*. 2021, **7**(5), 78. ISSN 2313-433X. Dostupné z: doi:10.3390/jimaging7050078

- JIANG, Bin a Ju-Tzu HUANG. A new approach to detecting and designing living structure of urban environments. *Computers, Environment and Urban Systems*. **88**(April), 101646. ISSN 01989715. Dostupné z: doi:10.1016/j.compenvurbsys.2021.101646
- JIANG, Bin, Junjun YIN a Qingling LIU. Zipf's law for all the natural cities around the world. *International Journal of Geographical Information Science*. 2015, **29**(3), 498–522. ISSN 13623087. Dostupné z: doi:10.1080/13658816.2014.988715
- JUNG, Carl Gustav. Aion: Příspěvky k symbolice bytostného Já. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2003. ISBN 80-85880-26-1.
- JUNG, Carl Gustav a SHAMDASANI, Sonu, ed. *Červená kniha: Liber Novus: čtenářská edice*. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0490-9.
- KANDEL, Eric R. The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present. New York: Random House, 2012. ISBN 978-1-4000-6871-5.
- KELLERT, Stephen R., Judith HEERWAGEN a Martin MADOR, eds. Biophilic Design: The Theory, Science and Practice of Bringing Buildings to Life. New York: John Wiley, 2008. ISBN 978-0-470-16334-4.
- KELLERT, Stephen R. a Edward O. WILSON. The Biophilia Hypothesis. Washington, D.C.: Island Press, 1993. ISBN 1559631481 9781559631488, 9781559631471, 1559631473.
- KEYNES, John Maynard. A Treatise on Probability. London: Macmillan & Co, 1921.
- KIHLINGER, Rebecca L. a Gabrielle A. NEVITT. Early rearing environment impacts cerebellar growth in juvenile salmon. *Journal of Experimental Biology*. 2006, **209**(3), 504–509. ISSN 00220949. Dostupné z: doi:10.1242/jeb.02019
- KINNERT, Filip. Architektonický obraz jako nositel významu. In: Martina PEŘINKOVÁ, Sandra JÜTTNEROVÁ a Lucie VIDECKÁ, eds. *11th Architecture in Perspective 2019 / 11. Architektura v perspektivě 2019*. Ostrava: VŠB – Technická univerzita Ostrava, 2019, s. 53–57. ISBN 978-80-248-4331-5. Dostupné z: <https://www.fast.vsb.cz/export/sites/fast/226/cs/spoluprace/konference-a-seminare/architektura-v-perspektive/architektura-v-perspektive-2019-sbornik.pdf>
- KINNERT, Filip. Přímluva za živou architekturu: Přístup Christopfera Alexandra. *Kontexty: časopis o kultuře a společnosti*. 2020 (4), 50–59. ISSN 1803-6988.
- KINNERT, Filip. Wholeness, Visual Complexity and Materiality: A comparative analysis using fractal dimension analysis and the mirror-of-the-self test in the case of material imitations. *New Design Ideas*. 2022, **6**(1), 5–24. ISSN 2524-2148. Dostupné z: <http://jomardpublishing.com/UploadFiles/Files/journals/NDI/V6N1/KinnertF.pdf>
- KOESTLER, Arthur. The Ghost in the Machine. New York: Hutchinson, 1967.
- KOOLHAAS, Rem a Jana TICHÁ ed. Texty. Praha: Zlatý řez, 2014. ISBN 978-80-903826-8-8.
- KOPEČEK, Pavel, Jiří LÖW a Petr KUČERA. Projevy křesťanské liturgie v kulturní krajině. Brno: Mendelova univerzita v Brně, 2015. ISBN 978-80-7509-387-5.
- KRIER, Léon. Architektura – volba nebo osud. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0012-7.
- KRIER, Léon. Drawing for Architecture. Cambridge: MIT Press, 2009. ISBN 978-0-262-51293-0.
- KRUF, Hanno-Walter. Dejiny teórie architektúry: od antiky po súčasnosť. Bratislava: Pallas, 1993. ISBN 80-7095-009-9.
- KUHN, Thomas S. Struktura vědeckých revolucí. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 1997. ISBN 80-86005-54-2.

LACHANCE, Albert J. *The Architecture of the Soul: A Unitive Model of the Human Person*. Berkeley: North Atlantic Books, 2006. ISBN 1-55643-602-5.

LAKOFF, Georg a Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. ISBN 0226468011.

LAŠTOVIČKOVÁ, Věra. Architektura jako „zkamenělá hudba“. In: *Umění: časopis Kabinetu pro teorii a dějiny umění Československé akademie věd*, 1953-. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd. 2014, s. 439–453. ISBN 0049-5123.

LESTRADE, Sander. Unzipping Zipf's law. *PLOS ONE*. 2017, **12**(8). ISSN 1932-6203. Dostupné z: <https://dx.plos.org/10.1371/journal.pone.0181987>

LIONAR, Mario Lodeweik a Özgür EDIZ. Measuring Visual Complexity of Sedad Eldem's SSK Complex and Its Historical Context: A Comparative Analysis Using Fractal Dimensions. *Nexus Network Journal*, 2020, **22**(3), 701–715. ISSN 15224600. Dostupné z: doi:10.1007/s00004-020-00482-4

LITWA, M. David, ed., 2018. Emerald Tablet. In: M. David LITWA, ed. *Hermetica II* [online]. B.m.: Cambridge University Press, s. 314–316. Dostupné z: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/hermetica-ii/emerald-tablet/960CAA9D54727DC24873BD79EA5DFDEB>

LÖW, Jiří. *Krajinný ráz v sídlech – sídla v rázu krajiny*. Praha: České vysoké učení technické v Praze, 2011. ISBN 978-80-01-04908-2.

LÖW, Jiří a Igor MÍCHAL. *Krajinný ráz. Kostelec nad Černými lesy: Lesnická práce*, 2003. ISBN 80-86386-27-9.

LÖW, Jiří, Maxmilian WITTMANN a Tomáš DOHNAL. *Tvorba rurální krajiny a její nástroje*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2022. ISBN 9788076230729. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/11012/204042>

LUHMANN, N. *Social Systems*. Redwood City: Stanford University Press, 1995. ISBN 978-0-8047-2625-2.

LUHMANN, N. *Introduction to Systems Theory*. Oxford: Polity Press, 2012. ISBN 978-0-745-64571-1.

LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge and London: MIT Press, 1960. ISBN 0-262-12004-6.

MACH, Ernst. *Die Mechanik in Ihrer Entwicklung: Historisch-Kritisch Dargestellt*. Leipzig: Brockhaus, 1912.

MAIER, Karel, ed. *Urbanistická čítanka: vybrané texty urbanistické literatury XX. století*. Praha: Česká komora architektů, 2000. ISBN 80-902735-3-X.

MALLGRAVE, Harry Francis. *Modern architectural theory: A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005. ISBN 9786610415113 6610415110.

MANDELBROT, Benoit. How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension. *Science*. 1967, **156**(3775), 636–638. ISSN 0036-8075. Dostupné z: doi:10.1126/science.156.3775.636

MCGILCHRIST, Iain. *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*. New Haven: Yale University Press, 2009. ISBN 0-300-14878-X.

MCLUHAN, Marshall, Miloš CALDA a Jan JIRÁK. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Mladá fronta, 2011. ISBN 78-80-204-2409-9.

MICHL, Jan. *Funkcionalismus, design, škola, trh: čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*. Brno, Praha: Barrister & Principal; Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2012. ISBN 978-80-87474-48-8, 978-80-86863-42-9.

MICHL, Jan. *Co Bauhaus dal – a co vzal*. Brno: Books & Pipes, 2020. ISBN 978-80-7485-222-0.

- MITÁŠOVÁ, Monika. Zovšeobecnitelná teória navrhovania Christophera Alexandra: prínosy a limity – na príklade Pattern language. Habilitačná prednáška. Praha: České vysoké učení technické, 2014. ISBN 978-80-01-05651-6.
- NEUBAUER, Zdeněk. Hodnoty a hodnocení. Edice Svazky úvah a studií. Praha: Václav Petr, 1942.
- NEUBAUER, Zdeněk. Přímluvce postmoderny. Edice Scientia & Philosophia. Praha: Hrnčířství a nakladatelství, 1994. ISBN 80-7111-012-4.
- NEUBAUER, Zdeněk. Deus et natura: náboženské úvahy na pozadí ontologie subjektivity. Praha: Sus liberans, 1999. ISBN 978-80-7530-207-6.
- NEUBAUER, Zdeněk a Jiří FIALA. Střetnutí paradigmat a řád živé skutečnosti. Praha: Malvern, 2011. ISBN 978-80-86702-88-9.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Intentions in Architecture. Oslo: The MIT Press, 1965. ISBN 9780262640022.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Existence, Space and Architecture. New York: Praeger Publishers, Inc., 1974. ISBN 0-275-78120-8.
- NORBERG--SCHULZ, Christian. Meaning in Western Architecture. 2. vyd. New York: Rozzoli International Publications, Inc., 1980. ISBN 0-8478-0319-8.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius loci: Krajina, místo, architektura. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Principy moderní architektury. 1. vyd. Praha: Marlvern, 2015. ISBN 978-80-7530-032-4.
- OSTWALD, Michael J. a Özgür EDİZ. Measuring Form, Ornament and Materiality in Sinan's Kılıç Ali Paşa Mosque: an Analysis Using Fractal Dimensions. *Nexus Network Journal*. 2015, **17**(1), 5–22. ISSN 15224600. Dostupné z: doi:10.1007/s00004-014-0219-3
- OSTWALD, Michael J. a Josephine VAUGHAN. The Fractal Dimension of Architecture. Cham: Birkhäuser, 2016. ISBN 978-3-319-32424-1. Dostupné z: doi:10.1007/978-3-319-32426-5
- PALEK, Bohumil, C. K. OGDEN, Charles Sanders PEIRCE, I. A. RICHARDS, Haskell Brooks CURRY a Charles W. MORRIS. Sémiotika. Praha: Karolinum, 1997. ISBN 80-7184-356-3.
- PALLASMAA, Juhani. The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture. Chichester: Wiley and Sons. AD Primers, 2011. ISBN 978-0-470-71190-3.
- PALLASMAA, Juhani. Myslicí ruka: existenciální a ztělesněná moudrost v architektuře. Zlín: Archa, 2012. ISBN 978-80-87545-09-6.
- PALLASMAA, Juhani, Harry Francis MALLGRAVE a Michael ARBIB. Architecture & Neuroscience. Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation, 2013 ISBN 9780615936185. Dostupné z: <http://www.anfarch.org/wp-content/uploads/2014/01/Helsinki-2013-Architecture-Neuroscience.pdf>
- PALOUŠ, Radim. Světověk neboli 1969: hypotéza o konci novověku, ba o konci celého eurověku a o počátku světověku. Praha: Vyšehrad, 1990. ISBN 80-7021-051-6.
- PARUSNIKOVÁ, Zuzana. Kritický racionalismus a jeho vyústění. Praha: Academia, 1989.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006. ISBN 0-262-16238-5.
- PETŘÍČEK, Miroslav. Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé. Praha: Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

- PRIBRAM, Karl H. What the Fuss is All About. In: Ken WILBER, ed. *The Holographic Paradigm and Other Paradoxes*. Boulder: Shambhala, 1982, s. 27–34. ISBN 9780394712376.
- RELPH, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976. ISBN 0-85086-055-5.
- RIAN, Iasef Md, Jin-Ho PARK, Hyung UK AHN a Dongkuk CHANG. Fractal geometry as the synthesis of Hindu cosmology in Kandariya Mahadev temple, Khajuraho. *Building and Environment*. 2007, **42**(12), 4093–4107. ISSN 03601323. Dostupné z: doi:10.1016/j.buildenv.2007.01.028
- ROFÈ, Yodan a Kyriakos PONTIKIS, eds. In Pursuit of a Living Architecture: Continuing Christopher Alexander's Quest for a Humane and Sustainable Building Culture. Champaign, Illinois: Common Ground Publishing, 2016. ISBN 9781612298788. Dostupné z: doi:10.18848/978-1-61229-878-8/cgp
- ROFÈ, Yodan a Amelia Rosenberg WEINREB. Mapping Feeling: An Approach to the Study of Emotional Response to Built Environment and Landscape. *Journal of Architectural and Planning Research*. 2013, **30**(2), 127–145. ISSN 07380895.
- RUDOFISKY, Bernard. *Architektura bez architektů: krátký úvod k architektuře bez rodokmenu*. Ostrava: Kabinet architektury, 2018. ISBN 978-80-905953-6-1.
- SALINGAROS, Nikos A. The Laws of Architecture From a Physicist's Perspective. *Physics Essays*. 1995, **8**(4), 638–643. ISSN 0836-1398. Dostupné z: doi:10.4006/1.3029208
- SALINGAROS, Nikos A. Life and Complexity in Architecture From a Thermodynamic Analogy. *Physics Essays*. 1997, **10**(1), 165–173. ISSN 0836-1398. Dostupné z: doi:10.4006/1.3028694
- SALINGAROS, Nikos A. *Sjednocená teorie architektury: forma, jazyk, komplexita*. Brno: VUTIUM ve spolupráci s Barrister & Principal Publishing, 2017. ISBN 978-80-214-5345-6.
- SALINGAROS, Nikos A., Christopher ALEXANDER, Zaheer ALLAM, Michael CAREY, Peter D. EISENMAN, Leon KRIER, Kenneth G. MASDEN, Michael W MEHAFFY a Edward O. WILSON. *Unified architectural theory: form, language, complexity – A Companion to Christopher Alexander's „The Phenomenon of Life: the Nature of Order, Book 1”*. Portland: Sustasis Foundation and Vajra Books, 2013. ISBN 9789937623056, 9937623057, 9780989346900, 0989346900.
- SALINGAROS, Nikos A, Christopher ALEXANDER, James Stevens CURL, Brian HANSON, James KALB, Michael W MEHAFFY, Terry M. MIKITTEN, Ray SAWHILL, Hillel SCHOCKEN a Lucien STEIL. *Anti-architecture and Deconstruction*. 4. vyd. Kathmandu: Varja Books, 2008. ISBN 9783937954097, 3937954090. Dostupné z: <https://www.arkitekturupproret.se/wp-content/uploads/2018/09/Salingaros—Anti-architecture.pdf>
- SALINGAROS, Nikos A. a Michael W. MEHAFFY. *Design for a Living Planet: Settlement, science, and the human future*. Portland, Oregon: Sustasis Press, 2015. ISBN 978-0-9893469-5-5.
- SALINGAROS, Nikos A., Michael W MEHAFFY, Terry M. MIKITTEN, Debora M. TEJADA a Hing-Sing YU, 2006. *A Theory of Architecture*. Solingen: UMBAU VERLAG, 2015. ISBN 3-937954-07-4. Dostupné z: <https://patterns.architecture.net/doc/az-cf-172872>
- SALINGAROS, Nikos A. a Ann SUSSMAN. Biometric Pilot-Studies Reveal the Arrangement and Shape of Windows on a Traditional Façade to be Implicitly “Engaging”, Whereas Contemporary Façades are Not. *Urban Science*. 2020, **4**(2), 26. ISSN 2413-8851. Dostupné z: doi:10.3390/urbansci4020026
- SALINGAROS, Nikos A. a Bruce J. WEST, 1999. A universal rule for the distribution of sizes. In: *Environment and Planning B: Planning and Design*. 1999, **26**, 909–923. ISSN 02658135, 14723417. Dostupné z: <https://doi.org/10.1068/b260909>
- SAYGIN, Ayse Pinar, Thierry CHAMINADE, Hiroshi ISHIGURO, Jon DRIVER a Chris FRITH. The thing that should not be: Predictive coding and the uncanny valley in perceiving human and humanoid robot actions. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*. 2011, **7**(4), 413–422. ISSN 17495016. Dostupné z: doi:10.1093/scan/nsr025

- SEAMON, David. *Life Takes Place: Phenomenology, Lifeworlds, and Place Making*. London: Routledge, 2018. ISBN 978-0815380719.
- SEAMON, David. Christopher Alexander's Theory of Wholeness as a Tetrad of Creative Activity: The Examples of A New Theory of Urban Design and The Nature of Order. *Urban Science*. 2019, **3**(2), 46. ISSN 2413-8851. Dostupné z: doi:10.3390/urbansci3020046
- SENNOTT, R Stephen. *Encyclopedia of 20th century architecture*. 2004. New York: Fitzroy Dearborn, 2004. ISBN 020348388X, 9780203483886. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/id/10161821>
- SHELDRAKE, Rupert. *A New Science of Life: The Hypothesis of Formative Causation*. London: Icon Books, 2009. ISBN 9781848310421, 1848310420.
- SHELDRAKE, Rupert A. Mylné domněnky vědy: Osvobození vědy a oživení ducha svobodného bádání. Olomouc: Fontána, 2014. ISBN 978-80-7336-760-2.
- SCHOELLER, Félix. Knowledge, curiosity, and aesthetic chills. *Frontiers in Psychology*. 2015, **6**(OCT), 1–3. ISSN 16641078. Dostupné z: doi:10.3389/fpsyg.2015.01546
- SCHUMACHER, Patrik. *The Autopoeisis of Architecture: A New Agenda for Architecture*. Chichester: Wiley, 2012. ISBN 9780470666159, 0470666153, 9780470666166, 0470666161.
- SIMON, Herbert A. The Architecture of Complexity. *Proceedings of the American Philosophical Society*. 1962, **106**(6), 467–482. ISSN 0003049X. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/985254>
- SMITH, Randolph A. a Stefan F. DAVIS. *The Psychologist as Detective: An Introduction to Conducting Research in Psychology: International Edition*. 6. vyd. Harlow: Pearson Education Limited, 2014. ISBN 0205917127, 9780205917129.
- SPITZER, Manfred. *Digitální demence*. Praha: Host, 2014. ISBN 978-80-7294-872-7.
- STEPTOE, Andrew, Angus DEATON a Arthur A STONE, 2015. Subjective wellbeing, health, and ageing. *The Lancet* [online]. **385**(9968), 640–648. ISSN 01406736.
- SYROVÝ, Bohuslav. *Architektura: naučný slovník*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1961.
- SZAKOLCZAI, Arpad. *Reflexive Historical Sociology*. London: Routledge, 1999. ISBN 9780203193617. Dostupné z: <https://doi.org/10.4324/9780203193617>
- ŠIK, Miroslav. *Miroslav Šik: Architektur 1988–2012/Architecture 1988–2012*. Luzern: Quart, 2012. ISBN 978-3-03761-057-2.
- ŠVANKMAJER, Jan a František DRYJE. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Praha: Dauphin, 2001. ISBN 80-7272-045-7.
- TARKOVSKIJ, Andrej Arsen'jevič a Miloš FRYŠ. *Krása je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1954-1986*. 2. vyd. Příbram: Camera obscura, 2011. ISBN 978-80-903678-5-2.
- The Divided Brain* [film]. Directed by Manfred BECKER. Canada: Bullfrog Films, 2019.
- ULRICH, R. S., O. LUNDÉN a J. L. ELTINGE. Effects of exposure to nature and abstract pictures on patients recovering from heart surgery. *Psychophysiology*. 1993, **30**(7). ISSN 15405958, 00485772, 14698986.
- ULRICH, Roger S. View Through a Window May Influence Recovery From Surgery. *Science*. 1984, **224**(4647), 420–421. ISSN 0036-8075, 1095-9203.
- ULRICH, Roger S. Evidence based environmental design for improving medical outcomes. In: DILANI, Alan ed. *Design and Health: The Therapeutic Benefits of Design*. Byggtjänst, 2001. s. 49–59. ISBN 978-9173329637. Dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/273354344_Effects_of_Healthcare_Environmental_Design_on_Medical_Outcomes

VÁCHA, Zdeněk. Středověká drobná architektura na Moravě. In: Tomáš KOWALSKI, ed. *Monumentorum tutela*. Ochrana pamiatok 26. Bratislava: Pamiatkový úrad Slovenskej republiky, 2016. ISBN 978-80-89175-75-8.

VALENA, Tomáš. Vztahy: O vazbě k místu v architektuře. Praha: Zlatý řez, 2018. ISBN 978-80-88033-05-9.

VANĚK, Jiří. Estetika v proměnách prožitků: Cesty, propasti a pasti estetiky, 2014. Praha: ARSCI. ISBN 978-80-7420-040-3.

VESELÝ, Dalibor. Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1647-8.

VITRUVIUS POLIO, Marcus. Deset knih o architektuře. Praha: Arista, 2009. ISBN 978-80-86410-58-6.

VON BALTHASAR, Hans Urs. Meditace nad tarotem: Cesta do nitra křesťanského hermetismu. Praha: Malvern, 2017. ISBN 978-80-7530-070-6.

VOREL, Ivan a Jiří KUPKA. Krajinný ráz. Identifikace a hodnocení. Praha: České vysoké učení technické v Praze, 2004. ISBN 978-80-01-04766-8.

WANG, Shensheng, Scott O. LILIENTELD a Philippe ROCHAT. The Uncanny Valley: Existence and explanations. *Review of General Psychology*. 2015, **19**(4), 393–407. ISSN 10892680. Dostupné z: doi:10.1037/gpr0000056

WELLS, Jeremy C. a Elizabeth D. BALDWIN, 2012. Historic Preservation, Significance, and Age Value: A comparative phenomenology of historic Charleston and the nearby new-urbanist community of I'On. *Journal of Environmental Psychology*. **32**(4), 384–400. ISSN 02724944. Dostupné z: doi:10.1016/j.jenvp.2012.06.002

WISE, James A. a Richard P. TAYLOR. Fractal Design Strategies for Enhancement of Knowledge Work Environments. *Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society Annual Meeting*. 2002, **46**(9), 854–858. ISSN 2169-5067. Dostupné z: doi:10.1177/154193120204600905

WU, Jou-Hsuan. Examining the New Kind of Beauty Using the Human Being as a Measuring Instrument. Gavle, 2015. Diplomová práce. University of Gävle, Faculty of Engineering and Sustainable Development, Department of Industrial Development, IT and Land Management. Vedoucí práce Bin JIANG. Dostupné z: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:805296&dsid=7630%5Cn>

ZELINSKÝ, Miroslav, Miloslav KLÍMA, Lenka VALOVÁ, Blanka CHLÁDKOVÁ, Pavel JANOUŠEK, Martin KOLÁŘ, Monika HOLÁ, Michal BREGANT, Pavel JECH, Petr PELČÁK a Jaroslav DRÁPAL. Registr uměleckých výkonů. Praha: AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-175-9.

ZIMOVÁ, Eliška a Petr MADĚRA, eds. Metodické postupy projektování lokálního ÚSES. Brno: Mendelova univerzita v Brně, Ústav lesnické botaniky, dendrologie a typologie, 2005. Dostupné z: <http://www.forumochranyprirody.cz/sites/default/files/20.pdf>

ŽÁK, Ladislav. Obytná krajina. V Praze: S.V.U. Mánes, 1947.

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

- ALEXANDER, Christopher a Peter EISENMAN. *Contrasting Concepts of Harmony in Architecture* [rozhovor]. In: *Katarxis* № 3 [online]. 2023 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: http://www.katarxis3.com/Alexander_Eisenman_Debate.htm
- BETSKY, Aaron. *Making it Modern* [recenze]. In: *YouTube* [online]. 29. ledna 2018 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Fx4h_jz-kw0
- Building Beauty* [web]. In: *Building Beauty* [online] 2023 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.buildingbeauty.org/>
- Cenu Architekt roku dostala Kateřina Šedá*. In: *StavbaWEB* [online]. 22. září 2017 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.stavbaweb.cz/cenu-architekt-roku-dostala-kateina-seda-17338/clanek.html>
- Cesty, kříže, sochy, krajina a lidé*. In: *Jinákrajina* [online]. 2022 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <http://www.jinakrajina.eu/sochy.html>
- CHILVERS, Ian. *Gesamtkunstwerk*. In: *Oxford Dictionary of Art* [online]. 2004 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198604761.001.0001/acref-9780198604761-e-1394;jsessionid=389283074E10A78892A8C41890E48160>
- GANDEVIA, Simon a Uwe PROSKE. Proprioception: The Sense Within. In: *The Scientist* [online]. 1. září 2016 [cit. 2023-03-10]. Dostupné z: <https://www.the-scientist.com/features/proprioception-the-sense-within-32940>
- HICKS, Stewart. *The Architecture of Liminal Space* [přednáška]. In: *YouTube* [online]. 4. března 2021 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=pL3bqQLvsQ&ab_channel=StewartHicks
- Jan Proksa Architects. *Dům v cihlové zahradě*. In: *Archiweb* [online]. 2017 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/b/dum-v-cihlove-zahrade>
- Jinákrajina* [web]. In: *Jinákrajina* [online]. 2022 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <http://www.jinakrajina.eu>
- KOCH, Karl Emil. *Architecture: The Cult Following of Liminal Space*. In: *MUSEÉ* [online]. 2. listopadu 2020 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://museemagazine.com/features/2020/11/1/the-cult-following-of-liminal-space>
- MATÉ, Gabor. *Toxic Culture - How Materialistic Society Makes Us* [přednáška]. In: *YouTube* [online]. 2. března 2017 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=W_ALpvLadQI&t=4s&ab_channel=EmpowertheMind
- MORI, Masahiro. The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori. Překl. Karl F. MACDORMAN and Norri KAGEKI, eds. In: *IEEE Spectrum* [online]. 12. července 2012 [cit. 2023-03-21]. Dostupné z: <https://spectrum.ieee.org/the-uncanny-valley>
- Náš venkov: Amputace krajiny* [pořad]. In: *Česká televize* [online]. 27. června 2022 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1097944695-nas-venkov/317291310070010/>
- RurArtMap 2015*. In: *rurartmap.net* [online]. 17. června 2015 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://rurartmap.net/sites/default/files/pdf/rurartmap-2015.pdf>
- LESSER, Stefan. *Mirror of the Self* [blog]. In: *Substack* [online]. 2023 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://stefanlesser.substack.com/>
- MCGILCHRIST, Iain. *The Divided Brain* [přednáška]. In: *YouTube* [online]. 21. října 2011 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=dFs9WO2B8ul&t=345s&ab_channel=RSA
- ONDRYÁŠOVÁ, Hana. Nová boží muka nad Olešnicí připomínají bleskovou povodeň z roku 2002. In: *Český rozhlas* [online]. 2. ledna 2017 [cit. 2023-03-21]. Dostupné z: <https://regiony.rozhlas.cz/nova-bozi-muka-nad-olesnici-pripominaji-bleskovou-povoden-z-roku-2002-7428818>

SEFO Olomouc. In: *Šěpka architekti* [online]. 2023 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.sepka-architekti.cz/index.php?lang=cs&page=project&name=sefo-olomouc>

SUSSMAN, Ann a Katie CHEN. The Mental Disorders that Gave Us Modern Architecture. Common Edge. In: *Commonedge* [online]. 22. srpna 2017 [cit. 23-03-21]. Dostupné z: <https://commonedge.org/the-mental-disorders-that-gave-us-modern-architecture/>

TAYLOR, J. L. *Propriocepce*. In: *Encyclopedia of Neuroscience* [online]. 2009 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1016/B978-008045046-9.01907-0>

Univerzitní kampus Bohunice. In: *StavbaWEB* [online]. 30. srpna 2010 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.stavbaweb.cz/univerzitni-kampus-bohunice-5491/clanek.html>

VERVAEKE, John. *Awakening from the Meaning Crisis (1-50)* [přednášková série]. In: *YouTube* [online]. 2019 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ncd6q9ulEdw&list=PLND1JCRq8Vuh3f0P5qjrSdb5eC1ZfZwWJ>

VERVAEKE, John. *All The King's Disciplines: Cognitive Science Rescues the Deconstructed Mind* [přednáška]. In: *TEDx* [online] 5. července 2018 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.ted.com/talks/john_vervaeke_all_the_king_s_disciplines_cognitive_science_rescues_the_deconstructed_mind

WEBEROVÁ, Lenka. Dům pro čtyřčlennou rodinu u řeky Lučiny je vzdušný a příjemně lidský. In: *Idnes.cz* [online]. 13. února 2019 [cit. 2023-03-14]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/bydleni/architektura/rodinny-dum-stavba-domu-dum-u-reky-luzni-les-havirov-stavba-domu-vietnam-dostupny-dum-dum-pro-rodinu.A190211_132459_architektura_web

ZANDER, Benjamin. *The transformative power of classical music* [přednáška]. In: *TED* [online]. 22. srpna 2013 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.ted.com/talks/benjamin_zander_the_transformative_power_of_classical_music

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: *Schéma hierarchie kontextů vědeckého způsobu poznání* [diagram]. In: GROAT, Linda N, WANG, David GROAT, Linda N. a David WANG, 2013. *Architectural Research Methods*. 2. vyd. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc. s. 10. ISBN 978-0-470-90855-6.

Obrázek 2: BORTOFT, Jackie. *Hlava žirafy* [obrázek]. In: BORTOFT, Henri, 1996. *The Wholeness of Nature: Goethe's Way Toward a Science of Conscious Participation in Nature*. Lindisfarne Press. s. 50. ISBN 978-0940262799.

Obrázek 3: PORTER, B. P. *The Hidden man* [obrázek]. In: BORTOFT, Henri, 1996. *The Wholeness of Nature: Goethe's Way Toward a Science of Conscious Participation in Nature*. Lindisfarne Press. s. 27. ISBN 978-0940262799.

Obrázek 4: EliziR. *Katedrála svatého Víta, Václava a Vojtěcha* [fotografie]. In: *Wikimedia Commons* [online]. 24. března 2013 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Katedr%C3%A1la_svat%C3%A9ho_V%C3%ADta%2C_Praga_%28mar%C3%A7_2013%29_-_panoramio_%282013%29.jpg

Obrázek 5: SamKal. *Jaguar design evolution* [digitální kresba]. In: *artpal.com* [online][cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.ArtPal.com/SamKal?i=140766-16>

Obrázek 6: RABICH, Dietmar. *Water pump at Market in Bredevoort, Gelderland, Netherlands* [fotografie]. In: *Wikimedia Commons* [online]. 24. března 2018 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bredevoort_\(NL\),_Markt,_Wasserpumpe_--_2018_--_1838.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bredevoort_(NL),_Markt,_Wasserpumpe_--_2018_--_1838.jpg)

Obrázek 7: GWENAEL, Nicolas (designer). *Vodovodní baterie Agape Sen* [fotografie]. In: *Miliashop.com* [online]. 2000 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://imgur.com/B5uhFfu>

Obrázek 8: SOKOŁOWSKI, Juliusz, SYREK Jarosław (olo studio). *Kvadrantový dům* [fotografie]. In: *Archiweb.cz* [online]. 2018 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://cdn.archmedia.eu/cache/images/buildings/gallery/picture_7785_3.jpg-1600x1200-kvadrantovy-dum-dom-kwadrantowy.jpg?algorithm=1&mtime=1652176233

Obrázek 9: *35 Household mix* [fotografie]. In: ALEXANDER, Christopher, Sara ISHIKAWA, Murray SILEVERSTEIN, Max JACOBSON, Ingrid FIKSDAHL-KING a Shlomo ANGEL, 1977. *A Pattern Language*. Berkeley: Oxford University Press. s. 188–190. ISBN 0-19-501919-9.

Obrázek 10: *114 Hierarchy of open space* [fotografie]. In: ALEXANDER, Christopher, Sara ISHIKAWA, Murray SILEVERSTEIN, Max JACOBSON, Ingrid FIKSDAHL-KING a Shlomo ANGEL, 1977. *A Pattern Language*. Berkeley: Oxford University Press. s. 557–559. ISBN 0-19-501919-9.

Obrázek 11: *180 Window place* [fotografie]. In: ALEXANDER, Christopher, Sara ISHIKAWA, Murray SILEVERSTEIN, Max JACOBSON, Ingrid FIKSDAHL-KING a Shlomo ANGEL, 1977. *A Pattern Language*. Berkeley: Oxford University Press. s. 833. ISBN 0-19-501919-9.

Obrázek 12: JUNDAREV. *Roubenka v České Proseči* [fotografie]. In: *Wikimedia Commons* [online] 23. června 2013 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C4%8Cesk%C3%A1_Prose%C4%8D,_%C5%A1t%C3%ADt_roubenky.jpg

Obrázek 13: LP. *Dům v Čičmanech* [fotografie]. In: *Megapixel.cz* [online] 31. prosince 2017 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.megapixel.cz/foto/361876>

Obrázek 14: *Kresba úrovní měřítek na roubené stěně*. Archiv autora.

Obrázek 15: KRAUS, Vladimír. *Chalupa v Polabském národopisném muzeu Přerov nad Labem* [fotografie]. In: *Mapy.cz* [online] 28. června 2019 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://d34-a.sdn.cz/d_34/c_img_QJ_T/kq9ph.mpo?fi=res,2200,2200,1

Obrázek 16: *Roubenka U Chrástala, Stříbrnice* [fotografie]. In: *Uchrastala.cz* [online] 2022 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.e-chalupy.cz/jeseniky/_14612/roubenka-u-chrastala-u-ski-arealu-kralicak-7c03-.jpeg

Obrázek 17: *Vlastní kresba posilování vrcholu krovové vazby kleštinou, vzpěradly a věšadlem*. Archiv autora.

Obrázek 18: PEŠTA, Jan. *Barokizující okénko (Pecka)* [fotografie]. In: *chatar-chalupar.cz* [online] 2022 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.chatar-chalupar.cz/o-drevenych-stitech/>

Obrázek 19: *Janatův mlýn, Buřany*. [fotografie]. In: *kultura.kraj-lbc.cz* [online] 15. července 2014 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://kultura.kraj-lbc.cz/getFile/id:666453/type:large/Janat%C5%AFv%20ml%C3%BDn%20v%20Bu%C5%99anech%20.JPG>

Obrázek 20 a Obrázek 21: ŠALPLACHTA, Hynek. *Překládaný strop usedlosti v Perni*. [fotografie]. In: *jيناتesarina.cz* [online] 2014 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <http://www.jيناتesarina.cz/realizace/pi.php>

Obrázek 22: NEŠPOROVÁ, Kristina. *Dům Středočeské pahorkatiny a povodí Berounky s podsíní* [fotografie]. In: NEŠPOROVÁ Kristina. *Regionální typologie roubených staveb na území ČR*. Brno, 2017. Diplomová práce. Mendelova univerzita v Brně, Lesnická a dřevařská fakulta, Ústav základního zpracování dřeva. Vedoucí práce Jitka Čechová. [online] 2016 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://dekwood.cz/data/images/pages/stredopahor.png>

Obrázek 23: *Valencia centrum schwarzplan* [digitální kresba]. In: *schwarzplan.eu* [online]. 2020 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://schwarzplan.eu/sp-wp/wp-content/uploads/2017/11/valencia-zentrum-schwarzplan.png>

Obrázek 24: PACÁK, Pavel. *Zdobení trámů roubených dřevostaveb* [fotografie]. In: *drevoastavby.cz* [online] 25. února 2019 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.drevoastavby.cz/images/stories/web-clanky/zdobeni-zhlavi-tramu-roubenych-staveb/zdobeni-tramu-roubenych-staveb-1.jpg>

Obrázek 25: *Dřevěná výplň zábradlí* [fotografie]. In: *dveroubenky.cz* [online] 4. ledna 2013 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <http://dveroubenky.cz/wp-content/uploads/200912/OP1010019.jpg>

Obrázek 26: RadaArchitekti s.r.o. *Roubenka v Kuklíku*. In: *radaarchitekti.cz* [online] 2010 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.radaarchitekti.cz/gallery/1920/galerie_15.jpg

Obrázek 27: PEŠTA, Jan. *Roubení domu na Plzeňsku* [fotografie]. In: *stavba-profi.cz* [online] 25. května 2021 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.stavba-profi.cz/wp-content/uploads/2021/05/roubenky-drevene-tramy.jpg>

Obrázek 28: ANONYM. *Roubenka Šípková* [fotografie]. In: *mapy.cz* [online] [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://en.mapy.cz/s/lumapomuca>

Obrázek 29: KREUZ, Josef. *Vodní mlýn do expozice Veselý Kopec přenesen z Oldřetic u Skutče* [fotografie]. In: *Wikimedia Commons* [online] 8. dubna 2015 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Muzeum_v_p%C5%99%C3%ADrod%C4%9B_Vyso%C4%8Dina#/media/Soubor:Vesel%C3%BD_Kopec_-_Soubor_lidov%C3%BDch_staveb_Vyso%C4%8Dina,_CZ150408_-_01.jpg

Obrázek 30: POLÁŠEK, Michal. *Mlýn v Nových dvorech u Bílovce* [fotografie]. In: *ostrava.rozhlas.cz* [online] 20. září 2018 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://ostrava.rozhlas.cz/sites/default/files/images/808db1c8177325c2ae7885ce4a2436ea.jpg>

Obrázek 31: KROČKOVÁ, Taťána. *Valašské muzeum v přírodě, Rožnov pod Radhoštěm* [fotografie]. In: *jenprocestovatele.cz* [online] 28. 7. 2020 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.jenprocestovatele.cz/wp-content/uploads/2020/07/roznov-pod-radhostem-skanzen-valasske-muzeum.jpg>

Obrázek 32: Roubenky GRIFFIN. *Roubenka Doly u Bouzova* [fotografie]. In: *roubenka-svepomoci.cz* [online] 25. září 2013 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: http://www.roubenka-svepomoci.cz/wp-content/gallery-master/original-images/Bouzov_roubeni42.jpg

Obrázek 33: PEŠTA, Jan. *Roubenka Roprachtice, Podkrkonoší* [fotografie]. In: *chatar-chalupar.cz* [online] 2022 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.chatar-chalupar.cz/o-drevenych-stitech/>

Obrázek 34: ŽIŽKA, Petr. *Čeladná – pramen Cyrilla a roubená kaple sv. Cyrila a Metoděje* [fotografie]. In: *pomedvedichtlapkach.cz* [online] 2022 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.pomedvedichtlapkach.cz/po-zajeci-stezce/celadna-cyrilka-01/>

Obrázek 35: *Čtyři různé autoportréty Matisse* [kresba]. In: ALEXANDER, Christopher, 2020. *Podstata řádu: o stavitelském umění a podstatě univerza. Kniha první, Fenomén života*. Brno: Books & Pipes, VUTIUM. s. 101. ISBN 978-80-7485-207-7, 978-80-214-5848-2.

Obrázek 36: BINJIANGWIKI. *Patterns 1024 Cities* [digitální obrázek]. In: *Wikimedia Commons* [online] 8. března 2015 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/a/a6/20150309032459%21Patterns1024Cities2.jpg>

Obrázek 37: MORI, Masahiro. *The Uncanny Valley of emotional response versus anthropomorphism* [diagram]. In: MORI, Masahiro. *The Uncanny Valley. Energy*. 1970, 7(4), 33–35. Dostupné také z: <https://spectrum.ieee.org/the-uncanny-valley>

Obrázek 38: MICHL, Jan. *Sekery z doby bronzové* [fotografie]. In: MICHL, Jan, 2020. *Co Bauhaus dal – a co vzal*. 1. vyd. Brno: Books & Pipes. s. 103. ISBN 978-80-7485-222-0.

Obrázek 39: SADOVSKIY, Anatolij. *Flowerpot isolated on white background* [fotografie]. In: *Shutterstock.com* [online] 2023 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.shutterstock.com/image-photo/flowerpot-isolated-on-white-background-103321091>

Obrázek 40: Reiterman. *Květináč klasik* [fotografie]. In: *reiterman.cz* [online] 2023 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.reiterman.cz/cache/thumber/thumbs/images/shop/product/62a8fcf50be80-700x700-4-0-1-fffff.jpeg>

Obrázek 41: MOHOLY, Lucia. *Meisterhäuser Dessau, Walter Gropius 1925–1926* [fotografie]. In: *pinterest.jp* [online] 2023 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.pinterest.jp/pin/634796509946283122/>

Obrázek 42: ROKITTA, Christoph. *Meisterhaus Gropius, Bruno Fioretti Marquez Architekten 2010-2014* [fotografie]. In: *taz.de* [online] 18. května 2014 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://taz.de/picture/109995/948/neues_Meisterhaus_Gropius__Bruno_Fioretti_Marquez.jpg
(obrázek byl upravený do režimu stupně šedi)

Obrázek 43: TROMBETTA, Roberto. *San Marco, Venice* [fotografie]. In: *flickr.com* [online] 24. prosince 2019 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.flickr.com/photos/massimo_riserbo/49406228441/

Obrázek 44: BÖHRINGER, Friedrich. *WU Wien, Library & Learning Center, Zaha Hadid* [fotografie]. In: *Wikimedia Commons* [online] 22. prosince 2014 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WU_Wien,_Library_%26_Learning_Center,_Zaha_Hadid_004.JPG
Obrázek byl upravený do režimu stupně šedi.

Obrázek 45: Löw & spol. *Konvizuální celky labského údolí pro hodnocení záměru výstavby jezu* [mapa]. In: LÖW, Jiří, Maxmilian WITTMANN a Tomáš DOHNAL, 2022. *Tvorba rurální krajiny a její nástroje* [online]. 1. vyd. Brno: Akademické nakladatelství CERM. s. 161. ISBN 9788076230729. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/11012/204042>

Obrázek 46: KULCZYNSKI, Maciej, EPA-EFE. [fotografie]. In: EPA-EFE [online] 9. května 2022 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.scmp.com/photos/today-photos/3177930/sky-bridge-721-worlds-longest-suspension-bridge-opens-czech-republic?page=2#&gid=1&pid=2>

Obrázek 47: VOSTÁREK, Josef. *Lávka Sky Bridge v Dolní Moravě* [fotografie]. In: *ČTK* [online] 14. května 2022 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/regiony/3488604-lavka-v-dolni-morave-je-zbytecna-atrakce-lidi-k-prirode-nepriblizi-kritizuje-ekolog>

Obrázek 48: POHUNEK, Jan. *Kamenný kruh v Černívsku* [fotografie]. In: *flickr.com* [online] 29. května 2017 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.flickr.com/photos/prebral/34597388530/in/photolist-UHFfN>

Obrázek 49: ŠEVČÍK, Daniel. *Kamenná brána, odpočinková a meditační areál* [fotografie]. In: *mapy.cz* [online] 29. května 2017 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://en.mapy.cz/s/comukugego>

Obrázek 50: *Boží muka mezi hradem Buchlov a kaplí sv. Barbory* [fotografie]. 17.9.2022. Archiv autora.

Obrázek 51: *Alej k božím mukám mezi hradem Buchlov a kaplí sv. Barbory* [fotografie]. 17.9.2022. Archiv autora.

Obrázek 52: *Louka u božích muk mezi hradem Buchlov a kaplí sv. Barbory* [fotografie]. 17.9.2022. Archiv autora.

Obrázek 53: GUTTENBERG, František. *Boží muka mezi obcemi Olešnice a Kněževs* [fotografie]. In: *mapy.cz* [online] 6. června 2018 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://en.mapy.cz/s/luhemuvosa>

Obrázek 54: Google. *Socha Kaple II zdálky* [fotografie]. In: *maps.google.com* [online] září 2019 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://goo.gl/maps/AyMC6ksFK4PrEsS96>

Obrázek 55: Google. *Socha Kaple II zblízka* [fotografie]. In: *maps.google.com* [online] září 2019 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://goo.gl/maps/KyWqBovzAuxTJzVc9>

Obrázek 56: VINCI, Leonardo da. *Portrait of Ginevra de' Benci* [olej na desce]. In: *Wikipedia Commons* [online]. 19. prosince 2010 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci,_Ginevra_de%27_Benci,_1474-78.png

Obrázek 57: NUK. *NUK: National and University Library* [fotografie]. In: *megafon.si* [online] 15. června 2022 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://megafon.si/wp-content/uploads/2020/12/nuk-780x470.jpg>

Obrázek 58: TICHÝ, Jan. *Národní technická knihovna v Praze – vchod* [fotografie]. In: *fotografictichy.cz* [online] 2. září 2011 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.fotografictichy.cz/wp-content/uploads/blog/2011/narodni-technicka-knihovna/narodni-technicka-knihovna-vchod.jpg>

Obrázek 59: PatternLanguage.com Inc. *Lávka* [fotografie]. In: *katarxis3.com* [online] 2002 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <http://www.katarxis3.com/Gallery/community/community.htm>

Obrázek 60 (vpravo nahoře) Obrázek 60: PatternLanguage.com Inc. *Lávka* [fotografie]. In: *katarxis3.com* [online] 2002 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <http://www.katarxis3.com/Gallery/community/community.htm>

Obrázek 61: KAKEDA, Takeshi. *The gate to the schoolhouse* [fotografie]. In: *flickr.com* [online] 26. září 2009 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.flickr.com/photos/kakeda/3956120566/in/album-72157622334241919/>

Obrázek 62: KVÍČALA, Tomáš, Oddělení facility managementu, SUKB MU. *SEVER, A33 – A34, FSS vstup* [fotografie]. In: *ofm.ukb.muni.cz* [online] 2019 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: http://ofm.ukb.muni.cz/kampus-virtual-tour/VP_Kampus.html?s=pano44

Obrázek 63: MAŠEK, Miroslav, Fotoarchiv RMU. *Univerzitní kampus Masarykovy univerzity v Brně-Bohunicích* [fotografie]. In: <http://ofm.ukb.muni.cz> [online] 29. dubna 2010 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Univerzita%3AD_kampus_Bohunice#/media/Soubor:Kampus_2_\(Fotoarchiv_RMU\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Univerzita%3AD_kampus_Bohunice#/media/Soubor:Kampus_2_(Fotoarchiv_RMU).jpg)

Obrázek 64: KVÍČALA, Tomáš, Oddělení facility managementu, SUKB MU. *JIH, A15 – A22* [fotografie]. In: *ofm.ukb.muni.cz* [online] 2019 [cit. 2022-03-02]. http://ofm.ukb.muni.cz/kampus-virtual-tour/VP_Kampus.html?s=pano44

Obrázek 65: KVÍČALA, Tomáš, Oddělení facility managementu, SUKB MU. *JIH, A16 – A8, Knihovna* [fotografie]. In: *ofm.ukb.muni.cz* [online] 2019 [cit. 2022-03-02]. http://ofm.ukb.muni.cz/kampus-virtual-tour/VP_Kampus.html?s=pano44

Obrázek 66: MPhernambucq. *Trulli in Alberobello* [fotografie]. In: *Wikipedia Commons* [online]. 18. října 2021 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Street_with_trulli_Alberobello.jpg

Obrázek 67: HEILPRIN, Angelo. *Bedouin encampment in the sahara. Atlas mountains in the distance* [fotografie]. In: HEILPRIN, Angelo, 1898. *Aspects of Nature in the African Sahara: A Summer Journey I*. Popular Science Monthly. 52, 557–591. s. 588. ISSN 0032-4647. Dostupné také z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PSM_V52_D609_Bedouin_encampment_in_the_sahara_and_the_atlas_mountains.jpg

Obrázek 68: Vlastní kresba věže velehradské Baziliky Nanebevzetí Panny Marie a svatého Cyrila a Metoděje [digitální kresba]. 20.9.2022. Archiv autora.

Obrázek 69: *Vlastní kresba fází transformace zachovávající strukturu na příkladu zakončení kostelní věže* [digitální kresba]. 20.9.2022. Archiv autora.

Obrázek 70: Vlastní kresba principu shromažďování – konkretizace charakteru – sebeutváření (in-formace) na příkladu zakončení kostelní věže [digitální kresba]. 20.9.2022. Archiv autora.

Obrázek 71: *Vlastní kresba fází transformace oživující strukturu – konkretizací charakteru na příkladu sloupu* [digitální kresba]. 20.9.2022. Archiv autora.

Obrázek 72: PARK, Andrew (CognitiveMedia 2011). *Iain McGilchrist – The Divided Brain and the making of the Western World*. [kresba]. In: wearecognitive.com [online]. 2011 [cit. 2022-03-02]. Dostupné také z: <https://www.wearecognitive.com/shop/digital-iain-mcgilchrist-the-divided-brain-pdf>

Obrázek 73: Oddo Architects. *Dům pro čtyřčlennou rodinu u řeky Lučiny* [vizualizace]. In: idnes.cz [online]. 13. února 2019 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/bydleni/architektura/rodinny-dum-stavba-domu-dum-u-reky-luzni-les-havirov-stavba-domu-vietnam-dostupny-dum-dum-pro-rodinu.A190211_132459_architektura_web/foto/WEB794d2f_13nastupdodomu.jpg

Obrázek 74: BoysPlayNice. *Dům v cihlové zahradě v Prušánkách od Jana Proksy* [fotografie]. In: designmag.cz [online]. 18. října 2021 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.designmag.cz/architektura/99667-na-zahrade-v-obci-prusanky-vyrostl-ctihlovy-domek-navazujici-vzhladem-na-okolni-stavby.html#&gid=1&pid=1>

Obrázek 75: ŠĚPKA ARCHITEKTI. *SEFO Olomouc – Pohled z ulice od stávající budovy MUO* [vizualizace]. In: sepka-architekti.cz [online][cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.sepka-architekti.cz/index.php?lang=cs&page=project&name=sefo-olomouc>

Obrázek 76: Shadowgate. *Memorial to the Murdered Jews of Europe* [fotografie]. In: *Wikipedia Commons* [online]. 28 duben 2017 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_to_the_Murdered_Jews_of_Europe_\(35648076241\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_to_the_Murdered_Jews_of_Europe_(35648076241).jpg)

Obrázek 77: ESTABROOKS, Bryan. *Les* [fotografie]. In: *flickr.com* [online]. 10 říjen 2010 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://flic.kr/p/74yrni>

Obrázek 78: POLLOCK, Jackson. *Blue Poles* [malba na plátně, 1952] In: jackson-pollock.org [online][cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.jackson-pollock.org/images/paintings/blue-poles.jpg>

Obrázek 79: VINCI, Leonardo da. *Mona Lisa* [olejomalba]. In: *Wikipedia Commons* [online]. 25. dubna 2017 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Mona_Lisa_\(Louvre,_Paris\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Mona_Lisa_(Louvre,_Paris).jpg)

Obrázek 80: *Dánská chalupa* [fotografie]. In: ALEXANDER, Christopher, 2020. *Podstata řádu: o stavitelském umění a podstatě univerza. Kniha první, Fenomén života*. Brno: Books & Pipes, VUTIUM. s. 343. ISBN 978-80-7485-207-7, 978-80-214-5848-2.

Obrázek 81: *Invalidovna v Paříži* [fotografie]. In: ALEXANDER, Christopher, 2020. *Podstata řádu: o stavitelském umění a podstatě univerza. Kniha první, Fenomén života*. Brno: Books & Pipes, VUTIUM. s. 343. ISBN 978-80-7485-207-7, 978-80-214-5848-2.

Obrázek 82: *Vizualizace dřevěné parketové podlahy v místnosti a vzorek o rozměrech 2,4 × 2,4 m*. 13.7.2021. Archiv autora.

Obrázek 83: *Vizualizace keramické mozaikové podlahy v místnosti a vzorek o rozměrech 2,4 × 2,4 m*. 13.7.2021. Archiv autora.

Obrázek 84: *Vizualizace podlahy z linolea v místnosti a vzorek o rozměrech 2,4 × 2,4 m*. 13.7.2021. Archiv autora.

Obrázek 85: *Graf výsledků analýzy fraktální dimenze*. 13.7.2021. Archiv autora.

SEZNAM TABULEK

Tab. 1: Rozlišení způsobů poznání ve vztahu k základním předpokladům o povaze reality.	17
Tab. 2: Patnáct základních vlastností živých struktur dle Alexander 2002–2004 (překlad dle Alexander 2020).	47
Tab. 3: Dotazník <i>testu sebe-zrcadlení</i> (zrcadlo našeho já)	57
Tab. 4: Čtrnáct aspektů biofilního designu ve třech kategoriích dle periodika Terrapin Bright Green.	65
Tab. 5: Tabulka vzorků podlahovin použitých ve výzkumu.	147
Tab. 6: Tabulka výsledků analýzy fraktální dimenze na obrázcích s různou mírou úrovní měřítek.	150
Tab. 7: Vztah jednotlivých proměnných v číselném vyjádření odhadu architektonického života.	152
Tab. 8: Výsledky odhadu architektonického života pro obrázky 1–3 (Obrázek 82–Obrázek 84).	152
Tab. 9: Výsledky srovnání pomocí testu sebe-zrcadlení	155
Tab. 10: Klíčové dvojice vzorků s procentuálním vyjádřením výsledků soudu o tom, který z dvojice vyzařuje více života.	155