Topologie a poetika prostoru

Svazek I.

Editoři — Jaroslav Nešetřil a Tomáš Vlček

Topology and Poetics of Space

Volume I.

Editors — Jaroslav Nešetřil a Tomáš Vlček

Topologie a poetika prostoru, svazek I. věnovaný památce profesora Cambridgeské univerzity Dalibora Veselého. Editoři svazku **Jaroslav Nešetřil**, profesor Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy, a **Tomáš Vlček**, profesor Fakulty umění a architektury Technické univerzity v Liberci. Soubor studií zahrnutých do prvního svazku Topologie a poetika prostoru prezentuje rozbory a hodnocení motivů tvůrčího myšlení a reprezentace v projevech umění a architektury. Cílem zveřejnění výsledků tohoto výzkumu je ukázat nové možnosti interdisciplinárních studií při řešení komplexní problematiky prostoru zejména v případě umění a architektury. Na výzkumu a přípravě tohoto svazku se podílely významné osobnosti z okruhu světově proslulých teoretiků architektury a přátel Dalibora Veselého, včetně osobností rozvíjejících podněty z jeho odkazu. Svazek dokládá kontinuitu snah o nové poznání a uplatnění přístupů vědecké a umělecké představivosti k otázce prostoru v kulturním diskursu současnosti. Tato kniha vznikla na základě projektu spolufinancovaného se státní podporou Technologické agentury ČR v rámci Programu Éta.

T A
Č R

Tento projekt je spolufinancován
se státní podporou Technologické agentury ČR
v rámci Programu ÉTA.
www.tacr.cz
Výzkum užitečný pro společnost.

Topologie a poetika prostoru
Svazek I.
Na počest Dalibora Veselého

Topology and Poetics of Space
Volume I.
In Honour of Dalibor Veselý

Topologie a poetika prostoru

Svazek I.

Na počest Dalibora Veselého

Editoři — Jaroslav Nešetřil a Tomáš Vlček

Topology and Poetics of Space

Volume I.

In Honour of Dalibor Veselý

Editors — Jaroslav Nešetřil, Tomáš Vlček

Recenzenti Reviewers

prof. PhDr. Petr Kratochvíl, CSc.
doc. RNDr. Jan Hubička, Ph.D.

ISBN 978-80-7494-664-6 (Svazek 1 / Volume 1)
ISBN 978-80-7494-663-9 (Soubor / Set)
ISBN 978-80-7494-665-3 (Svazek 2 / Volume 2)

Vydala Technická univerzita v Liberci v roce 2023
Published by the Technical University of Liberec in 2023

Obsah Content

Jaroslav Nešetřil, Tomáš Vlček
Předmluva a poděkování — STRANA 6
Foreword and Acknowledgement — PAGE 7

Jaroslav Nešetřil, Tomáš Vlček
Zpráva o semináři Interdisciplinárních studií topologie a poetiky umění — STRANA 10
Report on the Seminar of Interdisciplinary Studies on Topology and Poetics of Art — PAGE 11

Joseph Rykwert
Výuka projektu: in Memoriam D. V. — STRANA 42
Teaching a Project: in Memoriam D. V. — PAGE 43

Peter Carl
Metafora a ztělesnění — STRANA 60
Metaphor and Embodiment — PAGE 61

Alberto Péres Gómez
Neurofenomenologie, atmosféra a problém rozdělené reprezentace v moderní a současné architektuře — STRANA 106
Neurophenomenology, Atmosphere and the Problem of Divided Representation in Modern and Contemporary Architecture — PAGE 107

David Leatherbarrow
Architektura městských situací — STRANA 136
The Architecture of Urban Situations — PAGE 137

Werner Oechslin
Humaniter ad Divina – a: Architektura jako dějiny idejí — STRANA 184
Humaniter ad Divina – and Architecture as History of Ideas — PAGE 185

Jaroslav Nešetřil, Miroslav Petříček
Skica úplná i neúplná — STRANA 232
Complete and Incomplete Sketch — PAGE 233

Jan Royt
Mikuláš Medek a středověk. Barva, tvar a symbol — STRANA 258
Mikuláš Medek and Middle Ages. Color, Shape and Symbol — PAGE 259

Autoři — STRANA 284
Authors — PAGE 285

Předmluva a poděkování

Jaroslav Nešetřil a Tomáš Vlček
V Liberci a Praze, 1. října 2022

Uvedené knihy (sborníky interdisciplinárních studií topologie a poetiky umění, krajiny a architektury) uzavírají čtyřletý výzkumný projekt Topologie a poetika prostoru, TL02000573, spolufinancovaný se státní podporou Technologické agentury ČR v rámci Programu Éta.

Hlavním řešitelem tohoto výzkumu byl navržen a přijat prof. dr. Tomáš Vlček z Fakulty umění a architektury Technické univerzity v Liberci. Grant byl udělen týmu soustředěnému v Interdisciplinárním semináři topologických studií poetiky umění, krajiny a architektury, semináři založeným Fakultou umění a architektury TUL a Matematicko-fyzikální fakultou UK v Praze roku 2015 profesorem Jaroslavem Nešetřilem a profesorem Tomášem Vlčkem.

Tématem uskutečněného výzkumu se stalo řešení otázek soudobého poznání překonávajících izolovanost segmentů současné kultury, této jedné z hlavních příčin krize kulturního života společnosti moderní a postmoderní doby. Metodologické zaměření na topologii vyplývá z komplexnosti topologie, která se dnes uplatňuje v řadě inspirativních interakcí separovaných oborů tvůrčí práce ve vědě, ve filozofii a v neposlední řadě v umění. Rozsah a obsah těchto interakcí se od poslední třetiny 20. století stává tak výrazný, že můžeme ve shodě s francouzskými filozofy konce 20. století mluvit o jednom z nejvýznamnějších obratů v moderní a pozdně moderní civilizaci. V uvedených souvislostech se ukazuje omezená platnost teoretických klastrů daných přesvědčením o dostatečnosti kauzálně příčinné interpretaci jevů, o interpretaci limitované jejich vnímáním a hodnocením, jako uzavřených, statických entit skutečnosti. S topologií se otevírá komplexnější pohled na skutečnost jako na propojenou rozmanitost kvalit věcí a událostí, vnímaných jako mnohostranně propojené dění.

Foreword and Acknowledgements

Jaroslav Nešetřil and Tomáš Vlček
Liberec and Prague, 1st October, 2022

These books (collections of interdisciplinary studies of topology and poetics of art, landscape and architecture) conclude a four-year research project Topology and Poetics of Space, TL02000573, co-funded with the state support of the Technology Agency of the Czech Republic within its Eta programme.

Professor Doctor Tomáš Vlček from the Faculty of Arts and Architecture of the Technical University in Liberec was nominated and approved as the principal investigator of this research. The grant was awarded to the team around the Interdisciplinary Seminar of Topological Studies of Poetics of Art, Landscape and Architecture, a seminar founded by the Faculty of Arts and Architecture of TUL and the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University in Prague in 2015 by Professor Jaroslav Nešetřil and Professor Tomáš Vlček.

The theme of the research was to address the issues of contemporary knowledge, overcoming the isolation of segments of contemporary culture, one of the main causes of the crisis of cultural life in modern and postmodern society. The methodological focus of topology stems from the complexity of topology which is today applied in a number of inspiring interactions of separate disciplines of creative work in science, philosophy and, last but not least, in art. The scope and content of these interactions have since the last third of the 20th century become so substantial that we could speak of – in agreement with the French philosophers of the late 20th century – one of the most significant turns in modern and late modern civilization. In these contexts, the limited validity becomes apparent of theoretical clusters given by the belief in the sufficiency of a causal interpretation of phenomena, of an interpretation limited by their perception and evaluation, as closed, static entities of reality. With topology, a more complex view of reality opens up as an interconnected multiplicity of qualities of things and events, perceived as multifaceted and connected action.

I. svazek uvedených studií prezentuje tradici a nové podoby snah o komplexní přístup ke skutečnosti dosahovaný v oblasti architektury. Svazek je věnován památce profesora Cambridgeské univerzity Dalibora Veselého.

II. svazek rozebírá a hodnotí některé motivy topologického myšlení uplatněného v řadě klíčových disciplín poznání, v matematice, v dějinách a teorii umění, v architektuře, neurologii, psychologii a ve filozofii samotné.

Editoři uvedených knih si na závěr úvodu dovolují vyjádřit vděčnost a díky za mimořádnou ochotu jak českých, tak zahraničních osobností podílet se na řešení uvedených úkolů, které jsou průkopnické a pro které se dosud hledají obecně použitelné metody a principy poznání. Dík patří samozřejmě Technologické agentuře České republiky a administrativně manažerskému vedení Interdisciplinárního semináře topologických studií, a to především Kateřině Tandlerové z Fakulty umění a architektury Technické univerzity v Liberci a Petře Milštajnové z Matematicko-fyzikální fakulty UK v Praze. Zvláštní ocenění a poděkování za možnost založení a podporu působení Interdisciplinárního semináře topologických studií patří děkanům spolupracujících fakult, prof. Zdeňku Fránkovi, prof. Janu Kratochvílovi, architektu Osamu Okamurovi a docentu Mirko Rokytovi.

Barevná verze knihy je dostupná v elektronické podobě na adrese webové knihovny Technické univerzity v Liberci https://etul.publi.cz/

Volume I. of the mentioned studies presents the tradition and new forms of endeavours for a complex approach to reality achieved in architecture. The volume is dedicated to the memory of Dalibor Veselý, Cambridge University professor.

Volume II. discusses and evaluates some motives of topological thinking as applied in a number of key disciplines of knowledge – in mathematics, history and art theory, in architecture, neurology, psychology and in philosophy itself.

At the end of the introduction, the editors of these books would like to express their gratitude and thanks for the extraordinary willingness of both Czech and foreign personalities to participate in the solution of these tasks, which are pioneering and for which generally applicable methods and principles of knowledge are still being sought. We naturally have to thank the Technology Agency of the Czech Republic and the administrative and managerial management of the Interdisciplinary Seminar of Topological Studies, especially to Kateřina Tandlerová from the Faculty of Arts and Architecture of the Technical University of Liberec and Petra Milštajnová from the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University in Prague. Special acknowledgments and thanks for the opportunity to establish and support the Interdisciplinary Seminar of Topological Studies go to the deans of the cooperating faculties, Professor Zdeněk Fránek, Professor Jan Kratochvíl, architect Osamu Okamura and Associate Professor Mirko Rokyta.

The colour version of the book is available in electronic form in the web library of the Technical University of Liberec at https://etul.publi.cz/

Zpráva o semináři Interdisciplinárních studií topologie a poetiky umění

Jaroslav Nešetřil, Tomáš Vlček

Report on the Seminar of Interdisciplinary Studies on Topology and Poetics of Art

Jaroslav Nešetřil, Tomáš Vlček

Vypočítat a zvážit všechny příčiny události v každodenním životě, stejně tak jako ve vědě a v umění je neřešitelný úkol. Když dnes máme příležitost podat informaci o Interdisciplinárním semináři topologických studií poetiky umění, krajiny a architektury, lze jen stěží určit, co vedlo k tomu rozhodujícímu okamžiku, kdy z naší iniciativy, iniciativy matematika Jaroslava Nešetřila a historika umění Tomáš Vlčka byl na sklonku roku 2015 tento seminář založen. Zpětně se nám vybavují některé motivy, které si úvodem dovolíme připomenout.

S iniciativou vedoucí k setkání a spolupráci mezi matematikou a uměním přišel filozof Miroslav Petříček. On, který přeložil řadu základních textů současného filozofického diskurzu do češtiny, a se kterým jsme oba dva již dříve, před založením semináře měli příležitost spolupracovat, klade otázky zaměřené na komplexní významy poznání.[1]

1 — Viz například: J. Nešetřil, M. Petříček: Inside out, outside in (Mathematics on a single snapshot). In: Art in the life of mathematicians (Anna Kepes Szemerédi, ed.), Amer. Math. Soc 2014, 285–301.

V centru jeho studií jsou pojmy a osobnosti, u nichž se filozofický diskurz dotýká, tak jak je tomu například v díle Michela Serrese, otázek, které se týkají stejně filozofie samotné, jako filozofie umění či filozofie matematiky. Důvěra v seminář a využití možnosti jej založit při Matematicko-fyzikální fakultě Karlovy univerzity a Fakultě umění a architektury Technické univerzity v Liberci byla do určité míry opřená o zkušenosti s pokusy vymanit poznání a s ním různé obory kulturního diskurzu z ideologického dohledu a manipulací oficiální kulturou totalitního režimu. Motivy pocházející z polooficiálních, neoficiálních a undergroundových seminářů, ateliérových a hospodských setkání doby komunistického režimu byly oporou a inspirací našeho úsilí klást si svobodně úkoly, řešit otázky poznání svobodně, bez ohledu na priority prostředí a limity praxe. To byl jeden z hlavních motivů příklonu k matematice, která si svou náročností i v době totality uchovávala možnosti přežití, bez apriorních deformací a postihů. V rozměru seminárních setkání se také z iniciativy významné osobnosti české matematiky, akademika Miroslava Katětova již v době tak zvané normalizace uskutečnilo založení Semináře matematických metod v psychologii. Původní motivace Katětova byly nově se rozvíjející (a neočekávané) aplikace topologie. Byla to hlavně teorie katastrof (spojující algebraickou topologii s klinickou psychologií) a teorie perceptronů (jeden z projevů nově se rozvíjející informatiky a teorie sítí). Katětov se semináři osobně velmi věnoval a budoval rozsáhlou kartotéku výsledků (o kterou jsem se, jako jeho asistent, v počátku 70. let staral, J. N.). Protože se jednalo o matematicky zajímavá témata a samozřejmě vzhledem ke Katětově autoritě, seminář byl matematicky aktivní a velmi úspěšný. Ale pro šíři svého založení se seminář stal záhy známý i mezi nematematiky a vzhledem k tíživé

To calculate and assess all the causes of an event in everyday life is an impossible task – both in science and art. Today, when we are reporting on the Interdisciplinary Seminary of Topology and Poetics of Art, Landscape and Architecture, it is really difficult to tell what actually led to the decisive moment when this seminar was established at the end of 2015, on the initiative of us, the mathematician Jaroslav Nešetřil and the art historian Tomáš Vlček. In retrospect, some motives come to mind which we will take the liberty of recalling to start with.

The philosopher Miroslav Petříček came up with the initiative leading to a meeting and cooperation between mathematics and art. He, who has translated numerous basic texts of contemporary philosophical discourse into Czech, and with whom we both had the opportunity to collaborate before the seminar had been founded, asks questions after the complex meaning of knowledge.[1]

1 — See, for example J. Nešetřil, M. Petříček: Inside out, outside in (Mathematics on a single snapshot). In: Art in the life of mathematicians (Anna Kepes Szemerédi, ed.), Amer. Math. Soc 2014, pp. 285–301.

There are concepts and personalities at the centre of his studies whose philosophical discourse touches, as, for instance, in the work of Michel Serres, on questions of philosophy itself, as much as philosophy of art and philosophy of mathematics. The confidence in the seminar, as well as the possibility of establishing it at the Faculty of Mathematics and Physics at Charles University in Prague and the Faculty of Arts and Architecture at Technical University of Liberec was to certain extent based on the experience of liberating knowledge, along with the various fields of cultural discourse, from the ideological supervision and manipulation of the official culture of the totalitarian regime. Motives originating from semi-official, unofficial and underground seminars, studios and pub gatherings in the days of the communist regime were the backbone and inspiration of our efforts to outline tasks freely to ourselves, regardless of the priorities of the environment and the limits of practice. This was one of the main motives for the inclination towards mathematics, which, by its demanding nature, kept the possibility of survival even at the totalitarian times, without a priori distortions and repercussions. In the dimension of the seminar meetings, it was also by the initiative of a prominent Czech academic mathematician Miroslav Katětov that the establishing of a mathematical-psychological seminar took place, as early as at the time of the so-called normalization; in this seminar, Katětov's interests and those of the coming generation of topology mathematicians came to the fore. Also, again in the dimension of seminar meetings, the founding of the Seminar of Mathematical Methods in Psychology was also initiated by Miroslav Katětov during normalization. Katětov's original motivation was the newly developing (and unexpected) application of topology. These were especially the catastrophe theory (which combined algebraic topology with clinical psychology) and the perceptron theory (one of the manifestations of the newly developing computer science and network theory). Katětov was personally very devoted to the seminar and built an extensive card catalogue of results (which I, as his assistant, looked after at the early 1970s, J. N.). And because these topics were mathematically interesting and, obviously, also because of Katětov's authority, the seminar was active in

situaci 70. let jedním z klíčových míst pražského intelektuálního života. Úspěch tohoto byl seminář poté vzorem i dalším podobným institucím. Velmi nás potěšilo, když někteří účastníci našeho semináře považovali jeho činnost za pokračování Katětovova semináře.[2]

2 — Miroslav Katětov je spolu s Eduardem Čechem nejvýznamnější osoba české topologie a matematiky celého 20. století. Jeho práce v teorii dimenze jsou dosud citovány a Katětov rovněž inicioval rozvoj a studium teorie struktur. To se posléze rozvinulo ve velmi úspěšnou oblast české matematiky. Katětovův seminář existoval (pod různými jmény) v letech 1970–2001. Katětov byl nejenom organizátorem, ale i hnací silou semináře. V letech 1970–1988 přednesl na semináři úctyhodných 100 přednášek. Seminář se konal zpravidla jednou za 14 dní. Největší počet přednášek přednesli psycholog Václav Bříchráček, matematik Jiří Fiala, informatik a filozof Ivan M. Havel, psycholog Jaroslav Madlafousek, biolog a filozof Zdeněk Neubauer a matematik Aleš Pultr. Pod názvem „Katětovův transdisciplinární seminář 1970–2001" připravil přehled Jiří Fiala v roce 2001. (Děkuji Kamile Bendové za zapůjčení této needitní publikace.). Je nám potěšením, že někteří členové Katětovova semináře jsou rovněž členy našeho ISTS.

Cesta k topologii v oblastech nematematických oborů byla složitější, více méně nereflektovaná, bezděčná, završená motivy a snahami o rehabilitaci živé kultury a zužitkování okamžiku potřeby nového kulturního obratu, který Jindřich Chalupecký v případě výtvarné kultury shrnul pod pojem jiné umění.[3]

3 — Chalupecký, J., Umění dnes, Praha, 1966

Témata, funkce a podoba neoficiální kultury byly sice rozptýlené, ale vycházely ze společné potřeby orientovat se v tom, na co se dá navázat v kontextu místa a čím z kontextu svobodného světa lze obohatit či převrátit stav dobového myšlení u nás. Když se obracíme do minulosti, která bezprostředně ovlivnila naše myšlení a životy, je třeba zmínit nejen stabilní obory poznání, ale zejména skutečnosti neoficiálních, neinstitucionálních aktivit. Šlo o neoficiální a undergroundové semináře z doby komunismu, které byly zaměřeny na okruhy témat spojených zejména s fenomenologií, existencialismem a hermeneutikou. V jiných než filozofických neoficiálních literárněvědných seminářích té doby to byly inspirace převzaté a rozvíjené na základě strukturalismu, lingvistiky, sémiotiky, dohromady s doteky s moderní a experimentální vědou, ale také s poezií a prózou, žánry reprezentovanými především jmény Jiří Kolář, Josef Hiršal, Milan Kundera.[4]

4 — Jedním z míst, kde se aktéři neoficiální a undergroundové kultury setkávali, byla kavárna Slávie a v ní tak zvaný Kolářův stůl. Zde se pravidelně (v případě Jiřího Koláře a Josefa Hiršala každodenně) setkávali literárti s malíři, vědci, filozofy. V době normalizace to byli přede všemi vedle Koláře a Hiršala Václav Boštík, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Milan Grygar, Václav Černý, Václav Havel, Jan Patočka, Vladimír Burda a další včetně zahraničních osobností, které s účastníky Kolářova stolu pojil zájem o aktuální kulturu, tak ke stolu například přicházeli, nebo přišli německý básník Helmut Heisenbütel nebo kolumbijský romanopisec Gabriel García Márquez. Podrobněji popis a hodnocení Kolářova stolu v knize: Josef Hiršal, Jan Vladislav, Tomáš Vlček, ed.,Kolářův stůl, Fakulta designu Ladislava Sutnara, Západočeská univerzita v Plzni, v tisku.

V nikách nebo ostrovech a ostrůvcích úzkostí, vzdoru, snů a nadějí docházelo ke kombinacím názorů a stanovisek, ve kterých se v centru pozornosti vrstvily motivace k nečekaným a jinde zcela neobvyklým pokusům, včetně pokusů o uplatnění inspirací přicházejících do umění z vědy.[5]

5 — O některých motivech umění inspirovaného názory a modely pocházejícími z oblasti vědeckého poznání více ve svazku Topologie a poetika prostoru II.

terms of mathematics – and very successful. Yet due to its broad scope, the seminar soon also became known amongst non-mathematicians and, given the oppressive situation of the 1970s, one of the key events of Prague's intellectual life. The success of this seminar was then a model for other similar institutions. We were very pleased when some of the participants of our seminar considered its work to be a continuation of Katětov's seminar.[2]

2 — Miroslav Katětov is, together with Eduard Čech, the most prominent personality of the Czech topology and mathematics of the entire 20th century. His works in the dimension theory are to date cited and Katětov has also initiated the development and study of the structure theory. This eventually developed into a very successful field of Czech mathematics. Katětov's seminar existed 1970–2001 (with different names). Katětov was not only organizer, he was driwing force of the seminar. In years 1970–1988 he presented there remarkable 100 lectures. The seminar took place beweekly. The largest number of lectures which were presented were given by psychologist Václav Břicháček, mathematician Jiří Fiala, computer scientist and phisoph Ivan. M. Havel, psychologist Jaroslav Madlafousek, biologist and philosoph Zdeněk Neubauer and mathematician Aleš Pultr. Jiří Fiala prepared in 2001 a volume 'Katětov interdisciplinary seminar 1970–2001' (I thank to Kamila Bendová for this information about this inedit publication). We are very pleased that some members of Katětov's seminar are aswell members of our ISTS.

The journey to topology in the fields of non-mathematical disciplines was more complex, more or less unreflected, unconscious and accomplished with motives and efforts to rehabilitate the living culture and to seize the moment of need for a new cultural turn which Jindřich Chalupecký summarized in the case of visual culture by the term *Other Art*.[3]

3 — Chalupecký, J., Umění dnes (Art Today), Prague, 1966.

The themes, functions and form of unofficial culture were scattered, but they were based on a common need to find one's bearings in what can be built upon in the context of place and what in the context of the free world could enrich or overturn the state of contemporary thinking here. When we turn to the past which has directly influenced our thinking and lives, we must mention not only the stable fields of knowledge, but especially the reality of the unofficial, non-institutional activities. These were the unofficial and underground seminars from the communist era which dealt with themes mainly related to phenomenology, existentialism and hermeneutics. In other than philosophical unofficial literary-scientific seminars of the time, the inspiration was taken and developed on the basis of structuralism, linguistics, semiotics, along with touches of modern and experimental science, as well as of poetry and prose, genres represented especially by names, such as Jiří Kolář, Josef Hiršal and Milan Kundera.[4]

4 — One of the places where the actors of unofficial and underground culture used to meet was Slávie Café and the so-called Kolář's table. Here, writers met painters, scientists and philosophers on a regular basis (in the case of Jiří Kolář and Josef Hiršal, daily). During the normalisation era, it was especially (beside Kolář and Hiršal), Václav Boštík, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Milan Grygar, Václav Černý, Václav Havel, Jan Patočka, Vladimír Burda and many other personalities, including foreign ones, such as the German poet Helmut Heisenbütel or the Colombian novelist Gabriel García Márquez who used to join the company at the table. For a more detailed description and depiction of Kolář's table, see: Josef Hiršal, Jan Vladislav, Tomáš Vlček, ed., Kolář's Table, Faculty of Design of Ladislav Sutnar, University of West Bohemia in Pilsen, in press.

V prostředí především Prahy, ale také Brna a dalších míst tehdejšího socialistického Československa docházelo v době komunistického režimu, tedy v podmínkách přežívání kultury pod ideologickým dohledem, k samovolnému sdružování skupin a skupinek intelektuálů různých oborů s různými jejich paradigmaty. V reakcích na uvedené podmínky se zde oživovaly zkušenosti a aktualizovaly motivy, které byly, jak ukázal v nedávné době americký historik kultury Alfred Thomas, specifické pro střední Evropu doby kolem roku 1900 jako teritorium minoritních kulturních tendencí charakteristických motivy nadějí vkládaných do vizí lokalizovaných do představ hodnot, které jsou, nebo byly především jinde a jindy.[6]

6 — Thomas A. Die Intellektuelllen und die Vergangenheit: Kultur, Politik und Ge-schichte in der Habsburgermonarchie 1890–1914, internet

Motivy nezbytnosti alespoň sněného překročení hranic v nejrůznějších oborech a rovinách kulturní praxe se projevily v době komunismu v oblasti světonázoru a dokonce i v některých motivech specificky vědeckého a humanitního poznání. Nikde jinde v Evropě nebyl například tak hluboký zájem o záchranu a kontinuitu surrealismu jako v českém prostředí. Samozřejmě, že život, kultura, poznání byly v tehdejší Praze minimálně tak rozporuplné jako kdekoliv jinde, jenom podoby a podmínky té rozporuplnosti byly v prostředí totality zjevnější a důsledky se zdály být naléhavější. Rozbor tehdejší situace může pomoct charakterizovat zdejší snahy a cesty tvůrčího myšlení v širších historických a ideologických souvislostech. Vnímání krize je stabilním tématem kultury v Čechách, téma protikladů jako specifické téma osudů a podob architektury se stalo předmětem reflexe příspěvku Tomáše Vlčka na 25. světovém kongresu dějin umění ve Vídni roku 1983.[7]

7 — Acta 25. Congress CIHA, 1984, Vídeň.

Stavy deprese, nespokojenosti, všeobecného nesouhlasu a intelektuálního vzdoru patřily k charakteristickým rysům českého prostředí i ve starších dějinách moderní minulosti viz.[8]

8 — Robert Pynsent, Julius Zeyer, The Path to Decadence, Mouton, Haag, 1973 Pynsent charakterizoval české prostředí jako prostředí autentické dekadence.

Krizové jevy světa vyspělých kultur vnímané v Čechách prizmatem sociální a ideologické krize doby komunismu doléhaly na účastníky lokálního, a to především neoficiálního kulturního diskurzu patrně naléhavěji, než tomu bylo jinde. V motivech reakcí na krizi se dobové skutečnosti dostávaly do širšího povědomí, názorových postojů a reflexí krize modernosti, byť to většinou bylo v neoficiálních seminářích, ateliérových setkáních, hospodách, happeninzích. Návraty k příčinám krize legitimovaly snahy o navázání a podporu úsilí o vybřednutí z oficiálního zideologizovaného diskurzu komunistického režimu. Oporami snah o opření protikrizového diskurzu se staly většinou v neoficiálních vrstvách kultury kritické studie minulosti,

In niches, or islands and islets of anxiety, defiance, dreams and hopes, combinations of views and opinions emerged in which motivations for unexpected and elsewhere quite unusual experiments occurred, including the attempts to apply inspiration coming to art from science.[5]

5 — For some motives of art inspired by views and models originating from the field of scientific knowledge, see the volume Topologie a poetika prostoru II (Topology and Poetics of Space II).

In the environment of Prague, but also in Brno and other places in the former socialist Czechoslovakia, small and larger groups of intellectuals of various disciplines with different paradigms spontaneously gathered at the time of the communist regime, that is, under conditions where culture existed under ideological supervision. In response to these conditions, a revival occurred of experiences and actualization of motives that were, as the American cultural historian Alfred Thomas has recently shown, specific to Central Europe around 1900; it was then a territory of minority cultural tendencies characterized by motives of hope placed into visions localized in ideas of values which are or were primarily elsewhere and at other times.[6]

6 — Thomas A., Die Intellektuelllen und die Vergangenheit: Kultur, Politik und Geschichte in der Habsburgermonarchie 1890–1914 (The Intellectuals and the Past: Culture, Politics and History in the Habsburg Monarchy, 1890–1914), internet

Motive of necessity of at least dreamt transgression of boundaries in various fields and levels of cultural practice were in the communist era manifested in the field of ideology and even in some motives of specifically scientific and humanistic knowledge. Nowhere else in Europe, for example, was there such a deep interest in the preservation and continuity of surrealism as in the Czech environment. Naturally, life, culture and knowledge were at least just as contradictory in Prague as anywhere else, only the forms and the conditions of that contradiction were more obvious and the consequences seemed more urgent in the environment of totalitarianism. An analysis of the situation at the time could help describe the local efforts and paths of creative thinking in broader historical and ideological context. The perception of crisis is a stable theme of culture in Bohemia; the theme of contradictions as a specific theme of the destinies and forms of architecture became the subject of reflection in a paper by Tomáš Vlček at the 25th World Congress of Art History in Vienna in 1983.[7]

7 — Acta, 25th CIHA Congress, 1984, Vienna.

States of depression, dissatisfaction, general disapproval and intellectual defiance were also typical features of the Czech environment in the earlier history of modern past.[8]

8 — Robert Pynsent, Julius Zeyer, The Path to Decadence, Mouton, Haag, 1973. Pynsent described the Czech environment as an environment of an authentic decadence.

děl jakými jsou Husserlova Krize evropských věd nebo Masarykovy Ideály humanitní, či snahy umělců spojit hodnoty umění minulosti s novými tvůrčími experimenty moderny, avantgardy a postmoderny. V tomto prostředí se také rozvíjely snahy odideologizovat uměleckou tvorbu a pokusit se o její nové podstatné zakotvení ve vědeckém poznání. Ke slovu přicházela jak tradiční historie umění, tak intenzivní výzkumy psychologické a psychiatrické (zejména studia fenomenů umění spojené se zájmy o psychoanalýzu, v souvislostech s úsilím o rehabilitaci surrealismu včetně dalších oborů).

Věda, filozofie, interpretace se v hledání odpovědi na otázky podnícené reflexemi krize stávaly nadějí. V prostředí deprese a hledání alternativ se utvářela nová kritéria a objevovaly nové výzvy k specificky oborově založeným (oborově ochráněným) přístupů. Všeobecná krize přelomových let kultury šedesátých let s aktualizacemi kritického myšlení (Adorno) však kladla úkoly najít komplexnější přístupy v hledání východisek projevů krize moderní doby. Pojem jiného umění byl v určitém smyslu analogií v motivech jiného myšlení ve vědě, cesty poznání, které určitým způsobem představovala topologie. Když se dnes vracíme k příčinám a podobám motivů úsilí o proměnu kulturního diskurzu včetně vědeckého a humanitního poznání, pak dílo Dalibora Veselého, jehož východiska neodmyslitelně patřila do prostředí střední Evropy, bylo v mnoha ohledech synergetické s konflikty a proměnami kulturního kontextu, do kterého byl Dalibor zcela autenticky zapojen. Ještě v době Daliborova působení v Československu před koncem roku 1968 patřil k okruhu teoretiků, kteří byli zaujati surrealismem, jako tendencí hájící umění v jeho roli obhajoby a rozvoje umělecké kreativity. Mezi jeho blízké kolegy patřili Bohumír Mráz, Jiří Padrta a František Šmejkal, teoretici umění úzce spjatí s uměním surrealistické orientace v jehož čele, pokud šlo o malířství, byl tehdy v Praze Mikuláš Medek. Medkův ateliér se stal pověstným jako jedno z významných center tvůrčích diskuzí doby. Jak v této knize dokládá Jan Royt, Medkovo dílo při svém zacílení na autentické hodnoty surrealistické tradice bylo schopné začlenit do svého vnímání duchovních hodnot umění, pojmy a motivy spojené s reflexemi středověkého umění, jehož jedním z evropských center byla v minulosti také Praha, a jehož reflexe patřila mezi motivy alternativ k ideologickému teroru.

Do osudů kultury a jejích pokusů o svobodu v bývalém Československu zasáhla po srpnové okupaci vojsky Varšavské smlouvy roku 1968 mocenská opatření, která byla komunistickým režimem nazývána normalizací. Normalizace usilovala o bez výjimečné uplatňování ideologie komunistického státu. Čím více však dopadaly postihy svobodného myšlení na všechny oblasti kultury, zejména umění, tím silněji se utvářely motivy a postupy resistence. Mezi ně patřily zmíněné semináře a s nimi spojené objevování a obhajování modelů myšlení přesahujícího rozporuplnou dobu. Ve snahách o obhajobu svobody se dostávaly spolu s aktuálními motivy tvůrčího myšlení i konzervativní motivace hájící osvědčené hodnoty, což v důsledcích znamenalo stupňování protikladů a přispělo k všeobecnému pocitu bezvýchodnosti. Otázka jak dál v životě, v obhajobě možností myšlení, se proto stala stejně naléhavou, nebo ještě naléhavější, než tomu bylo v tehdejším svobodném světě.

The crisis phenomena in the world of advanced cultures, perceived in Bohemia through the prism of social and ideological crisis of the communist era, probably tended to affect the participants of the local, especially unofficial discourse more urgently than elsewhere. In the motives of the reactions to the crisis, the realities of the times were brought into broader awareness, attitudes and reflections of the crisis of modernity, even though it was mostly in unofficial seminars, studio meetings, pubs and happenings. Returning to the causes of the crisis legitimized the efforts to continue and support of attempts to break away from the official ideologically driven discourse of the communist regime. The backbone of the efforts to shore up the anti-crisis discourse were the critical studies of the past, such as the works of The Crisis of European Sciences by Husserl, Ideals of the Humanities by Masaryk, or the artists attempts to blend the values of the art of the past with the new experiments of modernism, avant-garde and postmodernism, mostly in the unofficial layers of culture. In this environment, the efforts to de-ideologize art and to attempt to substantially anchor it in scientific knowledge also flourished. Both traditional art history and intensive psychological and psychiatric research (especially the study of art phenomena associated with interests in psychoanalysis, in the context of efforts to rehabilitate surrealism, among other disciplines) were brought to play.

Science, philosophy and interpretation were becoming a source of hope in the search for answers to questions prompted by reflections on the crisis. In an environment filled with depression and the search for alternatives, new criteria were formed and new challenges to discipline-specific (discipline-protected) approaches emerged. However, the general crisis of the turning years of the 1960s culture with the actualizations of critical thinking (Adorno) posed a challenge of finding more complex approaches in the search for the foundations of the manifestations of the crisis of modernity. The notion of other art was in certain sense an analogy in the motives of other thinking in science, a way of knowledge which was in a certain way represented by topology. Returning today to the causes and forms of the motives behind the efforts to transform the cultural discourse, including the scientific and humanistic knowledge, the work of Dalibor Veselý whose themes were inherent to the environment of Central Europe, was in many ways synergic with the conflicts and transformations of the cultural context in which Dalibor was authentically involved. Already at the time of Dalibor's work in Czechoslovakia prior to the end of 1968, he was one of the theorists who were interested in surrealism as a tendency defending art in its role of championing art and developing artistic creativity. His close colleagues included Bohumír Mráz, Jiří Padrta and František Šmejkal, art theorists closely associated with surrealist art, led at the time in Prague by, as far as painting was concerned, Mikuláš Medek. Medek's studio became renowned as one of the important centres of creative discussion at the time. As Jan Royt demonstrates in this book, Medek's work in its focus on the authentic values of the surrealist tradition was able to incorporate into its perception of the spiritual values of art, concepts and motifs associated with reflection on medieval art – as Prague was one of its European centres – and whose reflection was one of the motifs for an alternative to the ideological terror.

Rok 1968 se stal zlomovým rokem nejen jako rok ztroskotání přání a snahy reformovat a humanizovat totalitní stát tehdejšího Československa, ale především zlomovým rokem sociálních a názorových otřesů v Evropě, zejména však ve Spojených státech amerických. Příčiny a dopad krize se v Československu projevily výrazně i v rozhodnutích části inteligence založit svou existenci na perspektivnější půdě než bylo prostředí ovládané tanky. Mezi významnými intelektuály, kteří tehdy emigrovali z Československa do svobodného světa, patřil také Dalibor Veselý. Odešel, tak jako řada dalších, s poznáním nezbytnosti komplexní kritiky dobové kultury. V tom ovšem patřil do stejného společenství jako vědci, umělci, filozofové, kteří zůstali v „normalizačním" Československu a jejichž možnosti byly omezeny buď na zcela výjimečná povolení účastnit se kulturního dění ve světě, pokoušet se o vydání knih řešících kulturní diskurz svobodného světa a stát ve frontách očekávajících jejich vydání, setkávat se individuálně a v malých sešlostech pokračujících seminářů.

Mezi možnými cestami k podnětům nového či jiného poznání byla také pozvání a výjimečná povolení účastnit se akademického a výzkumného života ve svobodném světě. To se týkalo zejména ideologicky méně zatížených oborů, jakými do určité míry byla matematika, ale také kromě jiných oborů kultury výtvarné umění. V souvislostech hledání nových řešení kulturních a civilizačních výzev a problémů je třeba v souvislostech uplatnění matematiky v kulturním diskurzu zmínit semináře, které se odehrávaly v bytě bratra bývalého disidenta pozdějšího prezidenta Václava Havla, matematika Ivana Havla. Jedním ze zahraničních účastníků byl Američan, žák zakladatele kybernetiky Norberta Wienera, Michael Arbib, se kterým pokračuje spolupráce až do dnešních dnů. Novou výzvu pro interdisciplinární řešení podstatných otázek umění znamenal XXVI. Kongres dějin umění ve Washingtonu roku 1986, který si kladl za cíl nalézt možnosti objevení nových cest k jednotě v prostředí pokračující diverzity. V druhé své sekci se dostaly na program jednání otázky diagramů a geometrických vzorů. K jednání sekce přispěl mezi osobnostmi, jakými byli Richard Wohlheim, Stephen M. Koslyn, Martin J. Kemp, nebo kromě dalších také Hubert Damisch a také Tomáš Vlček příspěvkem o vztazích mezi fenomenalitou a abstrakcí v díle Vojtěcha Preissiga. To, co dostalo do popředí reflexe geometrie a matematiky v umění, bylo prostupování těchto vědeckých disciplín tradičně humanitním diskurzem. Neurologie, design, počítačová kultura ukazovaly změny v pojetí tvůrčího myšlení. Když zatím zde nebyly řešeny možnosti uchopení diverzity prostřednictvím topologie. Topologie si ale již téměř století hledala způsob svého uplatnění. Její nezbytnost v českém prostředí zdůraznil legendární kurátor londýnské Tate Gallery Michel Compton. Když jej Tomáš Vlček seznámil v době totality s fragmenty díla Vojtěcha Preissiga, Compton prohlásil: „To je topologie." Topologie zůstala výzvou pro další osudy a cesty tvůrčího poznání nejen Preissigova díla, ale zejména podstatných stránek celé pozdně moderní kultury.

The fate of culture and its freedom attempts in the former Czechoslovakia after the August 1968 occupation by the Warsaw Pact armies were affected by power measures called normalization by the communist regime. Normalization strove for unconditional application of the communist state ideology. Yet the more the sanctions on free thinking affected all aspects of culture, especially art, the stronger the motives and resistance practices grew. These included the aforementioned seminars and related discoveries and advocacy of thought models transcending the contradictory times. In order to protect freedom, conservative motivations defending the time-proven values were brought in along with the current motives of creative thinking; as a result this meant an escalation of contradictions and contributed to a general feeling of hopelessness. The question of how to move on in life, in defending the possibilities of thought, therefore became as urgent, if not more urgent that in the then free world.

The year 1968 became a landmark year not only as a year of the failed wishes and effort to reform and humanize the totalitarian state in Czechoslovakia at the time, but primarily a pivotal year of social and attitudinal upheavals in Europe and especially in the United States of America. In Czechoslovakia, the causes and impact of the crisis were strongly reflected also in the decision of a part of the intelligentsia to base their existence on a more prospective ground than the tank-controlled environment. Dalibor Veselý was one of the prominent intellectuals who emigrated from Czechoslovakia to the free world at that time. He left, like many others, with the knowledge of the necessity of a comprehensive critique of the culture of the time. This made him part of the same community as the scientists, artists and philosophers who remained in the 'normalization' Czechoslovakia and whose opportunities were limited to either the very rare permission to participate in cultural events in the world, to attempts to publish books dealing with the cultural discourse of the free world and to stand in queues awaiting their publication; to meet individually and in small gatherings of ongoing seminars.

Possible ways of stimulating new or different knowledge also included invitations and exceptional permissions to take part in the academic and research life in the free world. These especially concerned disciplines which were less ideologically burdened, such as mathematics to certain extent, but also, among other cultural branches, visual arts. When talking about search for new solutions of cultural and civilization challenges and problems, we must mention that – in the context of applying math in the cultural discourse – the seminars which took place in the flat of Ivan Havel, the brother of the former dissident and later president Václav Havel. One of the foreign participants was an American Michael Arbib, the student of the founder of cybernetics Norbert Wiener, with whom the cooperation continues to this day. XXVI. Congress of Art History in Washington in 1986 which aimed at finding new paths towards unity in an environment of continuing diversity was a new challenge for the interdisciplinary solutions of essential art topics. In the second of its sessions, issues of diagrams and geometric patterns were on the agenda. Among the personalities who contributed to the section were Richard Wohlheim, Stephen M. Koslyn, Martin J. Kemp, as well as Hubert Damisch and also Tomáš Vlček with his paper on relationship between phenomenality and abstraction in the work of

Doteky vědy a umění v nice mezinárodních studií založených v prostředí post-totalitních snah o demokracii

Sametová revoluce jak známo proběhla velice poklidně. V oblasti vzdělání, vědeckého výzkumu a umělecké tvorby se však situace z mnoha důvodů v Československu i ve světě nově komplikovala. Pomineme-li všechny bariery, úzkosti a stereotypy chování, kterými byl každý, kdo přežil totalitu, tak či onak poznamenán, na cestě směřující ke svobodnému využití a rozvoji poznání se objevily nejen nové úkoly, ale i překážky. Kulturní diskurs se dostával do nových potíží, byly definovány nové priority a nová nebezpečí, zároveň se také vyhrocovaly nově vznikající názorové kontroverze. Změny uvedly nové nároky na orientaci v kulturním prostředí a na roli a osudy tvůrčí inteligence v měnícím se prostředí nově ovlivněném masovými fenomeny, počítačovou kulturou, globalizací, virtualitou a novými podobami nejen komunikace, ale i fenomenů názorové manipulace. Vznikaly nové ostrovy alternativ, nových snah o orientaci v sociální a kulturní praxi stejně jako v oblasti poznání. Jeden z těchto nových ostrovů představoval pokus se Středoevropskou univerzitou.

Vraťme se ještě ke vzniku a funkci seminářů. Role semináře v teoretických disciplínách je obtížně vysvětlitelná. Nebo lépe je zřejmá, ale vystihnout pravý význam a důležitost není jednoduché. Kvalitní seminář (v oboru jako je matematika) má vlastně roli laboratoře v experimentálních oborech. Je zpravidla soustředěn na nějaký obor, trvá zpravidla delší dobu a vytváří tak srozumitelnou tradici, je také zpravidla iniciován nebo veden vědeckou osobností. Seminář je dílna, kde se dějí podstatné věci. Podstatné pro účastníky, kteří jsou vlastně předvybráni svým zájmem, schopnostmi a předchozími znalostmi. Je samozřejmé, že oborový zájem na vrcholku pyramidy a aktivní práce je malý. Aktivní semináře se zpravidla nevyznačují velikostí. Je dobré uvést v této souvislosti, že semináře v podobném tvaru jsou však typickým jevem až 20. století. Zvláště pak jejich jednooborovost je nového data a topologie zde sehrála prominentní roli. Její rychlý rozvoj a charakter, který zasahoval do mnoha oblastí matematiky a vytvářel nový jazyk veškeré matematiky, vedl snad k tomu, že první specializovaná mezinárodní konference se konala v roce 1935 a byla věnována právě topologii. Napříč obory se jí zúčastnili špičkoví vědci z celého světa.[9]

9 — O této konferenci (a dokonce o uvedené fotografii) vyšlo několik publikací. Nejznámnější je článek H. Whitney: Moscow 1935: Topology Moving Toward America. In A century of mathematics in America, Part I, volume 1 of Hist. Math., s. 97–117. Amer. Math. Soc., Providence, RI, 1988. Poznamenejme, že Hassler Whitney podal klasifikaci singularit, která vedla k teorii katastrof. Na fotografii je stojící druhý zleva vedle Eduarda Čecha. Konference bezprostředně vedla rovněž k pobytu Eduarda Čecha na IAS v Princetonu a posléze k jeho myšlence založit Topologický seminář na Masarykově univerzitě v Brně. Tento seminář se proslavil mezinárodně, pracoval v letech 1936–1939 a jeho činnost je perlou historie české matematiky (a v našem kontextu připomeňme, že po většinu času své existence měl pouze 5 účastníků). Karel Koutský: ČECHŮV TOPOLOGICKÝ SEMINÁŘ V BRNĚ Z LET 1936–1939, Pokroky matematiky, fyziky a astronomie, Vol. 9 (1964), No. 5, 307–321.

Vojtěch Preissig. What brought the reflection of geometry and mathematics in art to the forefront was the permeation of these scientific disciplines by a traditionally humanistic discourse. Neurology, design, computer culture showed transformation in the perception of creative thinking. Yet the possibilities of grasping diversity through topology have yet not been addressed here. For almost a century, though, topology has been finding its way of application. The necessity of it in the Czech environment was emphasized by Michael Compton, the legendary curator of the Tate Gallery in London. 'This is topology!' Compton exclaimed when Tomáš Vlček introduced him to the fragments of the work of Vojtěch Preissig during the totalitarian era. Topology remained a challenge for the future destiny and paths of creative knowledge of not only Preissig's work, but especially of the essential aspects of the entire late modern culture.

Touches of science and art in the niche of international studies established in the environment of post-totalitarian strive for democracy

The Velvet Revolution, as we know, was very peaceful. However, new complications emerged in the situation of education, scientific research and artistic creation for various reasons both in Czechoslovakia and in the world. Leaving aside all barriers, anxieties and behaviour stereotypes each one of us who has survived totalitarianism was affected by in one way or another, new tasks but also obstacles appeared on our path towards the free use and development of knowledge. The cultural discourse was running into new difficulties, new priorities and new dangers were defined; newly emerging controversies were also escalating. The changes required new demands for orientation in the cultural environment and the role and destinies of the creative intelligentsia in a transforming environment newly affected by mass phenomena, computer culture, globalization, virtuality and new forms of not only communication, but also the phenomena of manipulation of opinions. New islands of alternatives, of new efforts to orient social and cultural practices as well as knowledge, were emerging: the experiment with the Central European University was one of these islands.

Let us get back to the origin and function of the seminars. The role of the seminar in theoretical disciplines is difficult to explain. Or to be more precise, it is obvious, but it isn't easy to capture its true meaning and importance. In fact, a good seminar (in a field like mathematics) has the role of a lab in experimental disciplines. It is usually focused on one field, it lasts for a longer period of time and thus creates an understandable tradition; it is also usually initiated or led by a personality in the field of science. Seminar is a workshop where substantial things happen – substantial for the participants who are in fact preselected on the grounds of their interests, skills and their previous knowledge. It goes without saying that the interest of the major discipline for the top of the pyramid and active work is relatively small. Active seminars are generally not distinguished by their large size. In this context, it is worth mentioning that seminars of such shape are a typical phenomenon only

Odkaz umění, kultury a vědy v meziválečném Československu motivoval snahy o rehabilitaci role poznání v novém utváření společnosti v porevoluční době po roce 1989. K výjimečné příležitosti pro rozvoj poznání patřilo založení Středoevropské univerzity v Budapešti a Praze v letech 1991/2. K důležitému cíli jejího zakladatele George Sorose patřilo uplatnit v široké řadě oborů nové možnosti matematiky jako prostředku perspektivního rozvoje poznání. Sorosova východiska spojená s Londýnskou školou ekonomie byla rámcovými intencemi snah o konsolidaci porevolučního sociálního prostředí, včetně dalších oblastí kultury a poznání. Topologie zůstala zde jen latentním východiskem k sjednocování rozšiřující se diverzity oborů a oblastí myšlení.

Souběh náhlosti a nezbytnosti změn v politickém, kulturním i vědeckém životě způsobil, že na začátku působení Středoevropské univerzity mohly být všechny aktuální otázky řešeny především, nebo možná jen, na základě „podstatných", ve skutečnosti však odlišných podob akademického diskurzu. Tak tomu při nejmenším bylo v Departmentu filozofie a dějin umění, který založil a vedl Tomáš Vlček. Zde se uplatnily jak jeho kontakty s některými osobnostmi z oblastní neoficiální kultury předešlého režimu, zejména z undergroundových seminářů konaných především na téma fenomenologie, tak i rychle se rozvíjející kontakty vědců z různých koutů světa s Prahou jako místem nových kulturních nadějí. Téma uplatnění nově utvářeného poznání jako cesty k překlenutí přetrvávající krize modernosti a dalších rozporů, které se vynořovaly v hledání jejich řešení, bylo společné odlišným stanoviskům filozofů, představitelů uměnověd, psychologů, semiologů a jazykovědců a představitelů dalších oborů, kteří se zde setkali. Nika uvedených akademických aktivit žila v napětí nejen s lokálním akademickým a vědeckým prostředím, ale i uvnitř svého programu filozofie a dějin umění. A to v zájmech a ochotě ke spolupráci zahraničních osobností, která ovšem zahrnovala řadu odlišných stanovisek vyplývajících ze střetů odlišných paradigmat, jak to v náznaku mohou charakterizovat názory, které zde přednesl John Searl, jako představitel konzervativního pojetí vědeckosti na jedné straně, a Jacques Derrida s myšlenkami dekonstrukce, na straně druhé.

Mezi osobnostmi, které se od počátku působení Středoevropské univerzity podílely na jejích činnostech, byl Dalibor Veselý. Tento cambridgeský profesor českého původu byl obklopen kolegy a žáky, z nichž každý po svém významně určoval v desetiletích konce 20. století priority diskurzu v oborech architektury, jejích teorií a interpretací. Na programu filozofie umění a architektury se kromě Dalibora Veselého a několika dalších, jakými byli například Wilibald Sauerländer, Wolfgang Kemp nebo Wolf Tegetthof, podíleli především: Joseph Rykwert, Peter Carl, Anthony Vidler, John Onions.[10]

10 — Kniha Sloup, váza, obelisk, vydaná roku 2005, H + H, Praha, je jedním z výstupů spolupráce uvedených osobností. Autoři studií uvedených v knize: John Onions, Joseph Rykwert, Anthony Vidler a Tomáš Vlček, editor.

OBR. 1 Hassler Whitney stojící druhý zleva vedle Eduarda Čecha
FIG. 1 Hassler Whitney standing second from the left, next to Eduard Čech

OBR. 2 Setkání teoretiků a historiků architektury na schodišti Plečnikových Jižních zahrad Pražského hradu, 1996. Zleva: Joseph Rykwert, Werner Oechslin, Ann Witlin, Dalibor Veselý, John Onions, Tomáš Vlček, Lubomír Konečný
FIG. 2 Meeting of theorists and historians of architecture on the staircase of Plečnik's South Gardens of the Prague Castle, 1996. From the left: Joseph Rykwert, Werner Oechslin, Ann Witlin, Dalibor Veselý, John Onions, Tomáš Vlček, Lubomír Konečný.

OBR. 3 Jiří Kolář při přednášce pro Department filozofie a dějin umění Středoevropské univerzity, Pražský hrad 1994
FIG. 3 Jiří Kolář at his lecture for the Department of Philosophy and History of the Central European University, Prague Castle, 1994

OBR. 4 Hans Georg Gadamer, Tomáš Vlček a Dalibor Veselý, 10. 4. 1997 v pražském Karolinu
FIG. 4 Hans Georg Gadamer, Tomáš Vlček and Dalibor Veselý, 10th April, 1997, in Karolinum, Prague

in the 20th century. In particular, it is their unidisciplinarity that is of recent day and topology has played a prominent role here. Its rapid development and character which affected many areas of mathematics and created the new language for all mathematics, perhaps led to the fact that the first specialized international conference took place in 1935 and was devoted to the very subject of topology. Top scientists from all over the world took part across disciplines.[9]

9 — Several publications about this conference (and even about the presented photograph) were published. The famous article is by H.Whitney: Moscow 1935: Topology Moving Toward America. In A century of mathematics in America, Part I, volume 1 of Hist. Math., pp. 97–117. Amer. Math. Soc., Providence, RI, 1988. Note that Hassler Whitney presented a classification of singularities which lead to catastrophe theory. He is pictured standing second from the left, next to Eduard Čech. The conference also resulted in Eduard Čech staying at IAS in Princeton and later to his idea of establishing a Topology Seminar at the Masaryk University in Brno. This seminar became famous internationally, functioning in the years 1936–1939 – and its history is the gem in the history of Czech mathematics (let us recall in our context that for most of its existence it only had 5 participants). Karel Koutský: ČECHŮV TOPOLOGICKÝ SEMINÁŘ V BRNĚ Z LET 1936–1939, Pokroky matematiky, fyziky a astronomie, (ČECH'S TOPOLOGICAL SEMINAR IN BRNO FROM 1936–1939, Advances in Mathematics, Physics and Astronomy), Vol. 9 (1964), No. 5, pp. 307–321.

The legacy of art, culture and science in interwar Czechoslovakia motivated the efforts to rehabilitate the role of knowledge in the new formation of society in the post revolutionary era after 1989. The foundation of the Central European University in Budapest and Prague in 1991/2 was an exceptional opportunity for the development of knowledge. One of the important goals of its founder George Soros was to apply the new possibilities of mathematics as a means of prospective development of learning. Soros's intentions connected with the London School of Economics framed the intentions to consolidate the post revolutionary social environment, including other areas of culture and learning. Topology here only remains a latent starting point for unifying the expanding diversity of disciplines and fields of thought.

The concurrence of suddenness and necessity of changes in political, cultural and scientific life meant that, at the beginning of the existence of the Central European University, all current issues could be solved especially, or perhaps only, on the basis of the 'essential', but in fact only different forms of academic discourse. This was at least the case of the Department of Philosophy and History of Art, founded and headed by Tomáš Vlček. This was where his contacts came into play with some of the personalities of the unofficial culture of the previous regime, especially from the underground seminars especially on the topic of phenomenology, as well as quickly developing contacts of scientists from different parts of the world with Prague as a place of new cultural hopes. The theme of the application of the newly formed knowledge as a way to bridge the persistent crisis of modernity and other contradictions which were emerging in the search for their solution was common to the different positions of philosophers, representatives of the art sciences, psychologists, semiologists and linguists and representatives of other disciplines who met there. The niche of above mentioned academic activities lived in tension not only with the local academic and scientific environment, but also within its own programme of philosophy and art history, in the interests and willingness of foreign personalities to collaborate – which, however, included a number of divergent views resulting from

Veselého kniha *Architecture in the Age of Divided Representation* vydaná v roce 2004 shrnula krizové aspekty jednostranného utváření architektury v prostředí civilizace ovládané vědou a technikou. Na základě široce založených humanitních studií Veselý vybízí ke kritice zpovrchnění a vyprázdnění kulturního diskurzu včetně, nebo zejména architektury a uvádí důvody pro uchování komplexního přístupu ke světu spojeného s vnímáním a poznáním fyziognomického charakteru objektů a prostředí, ve kterém žijeme. Veselého výzva myslet komplexněji v oborech dějin, teorie a filozofie umění patří do hledání nového východiska z krizové situace moderní a postmoderní civilizace a v určitých významových souvislostech koreluje s tendencemi v samotném vědeckém poznání, příkladně v topologii uplatňující se v hledání komplexního charakteru poznání odpovídajícího potřebám porozumění zejména tam, kde bylo ohroženo chaosem a entropií kulturního diskurzu pozdně moderní kultury.

Na porozumění a hodnocení živé tkáně dění skutečnosti bylo na Středoevropské univerzitě zaměřeno působení filozofa Miroslava Petříčka, jednoho z žáků Jana Patočky. Miroslav Petříček byl později iniciátorem spolupráce Nešetřila a Vlčka a jedním ze zakládajících členů Interdiscicplinárního semináře topologických studií poetiky umění, krajiny a architektury.

Oporou v úsilí o objevování možností dorozumění v prostředí „rozdělené reprezentace“ v prostředí mezinárodní spolupráce v Praze se stal na sklonku svého života také Hans Georg Gadamer, s nímž Dalibor Veselý vedl mnohaletý rozhovor vztahující se zejména k otázkám poznání a vnímání otázek prostoru a architektury.

I po ukončení působení Středoevropské univerzity v Praze roku 1994 pokračovaly některé výzkumné a akademické aktivity s okruhem osobností této zaniklé koleje mezinárodní akademické instituce. Zhodnocování přínosu Departmentu filozofie a dějin umění Středoevropské univerzity přispělo k založení ISTS. Mezi zakládajícími topologického semináře byl také hostující profesor Středoevropské univerzity psychiatr Jan Liebiger. Podstatný význam, na který bylo možné navázat, představovalo dílo matematika Jaroslav Nešetřila a matematiků, jejichž přínos se podílel na uplatnění topologie ve vědeckém a umělecko-tvůrčím diskurzu postmoderní doby.

the class of different paradigms, as can be indicated in a hint by views presented here by John Searl, as a representative of the conservative perception of sciencifity on one hand, and Jacques Derrida with his concept of deconstruction, on the other.

Dalibor Veselý was from the beginning one of the personalities who participated in the activities of the Central European University. This Cambridge professor of Czech origin was surrounded by colleagues and students, each of whom in their own way considerably defined the discourse priorities in architecture, its theory and interpretation in the decades of the late 20th century. In addition to Dalibor Veselý and some other names, like Wilibald Sauerländer, Wolfgang Kemp and Wolf Tegetthof, the following people were the main contributors to the philosophy of art and architecture: Joseph Rykwert, Peter Carl, Anthony Vidler, and John Onions.[10]

10 — The book Sloup, váza, obelisk (Column, Vase, Obelisk), published in 2005, H + H, Prague, is one of the outcomes of the collaboration of the above mentioned personalities. The authors of the studies presented in the book were John Onions, Joseph Rykwert, Anthony Vidler and Tomáš Vlček, editor.

Veselý's book *Architecture in the Age of Divided Representation*, published in 2004, summarized the crisis aspects of the one-sided formation of architecture in the environment of a civilization dominated by science and technology. Drawing on broadly based studies of humanities, Veselý calls for a criticism of the superficiality and emptiness of cultural discourse including of, or especially of architecture and presents his reasoning for preserving a holistic approach to the world, related to the perception and knowledge of the physiognomic character of the objects and environments in which we live. Vesely's call to think more comprehensively in the fields of history, theory and philosophy of art belongs to the search for a new way out of the crisis situation of modern and postmodern civilization and in certain semantic contexts correlates with the tendencies in the actual scientific knowledge, for instance in topology applied in a search for the complex character of knowledge corresponding with the needs of understanding, especially where it is threatened by chaos and entropy of the cultural discourse of the late modern culture.

The philosopher Miroslav Petříček, one of Jan Patočka's disciples, focused on understanding and evaluating the living tissue of reality at the Central European University. Miroslav Petříček later initiated the cooperation with Nešetřil and Vlček and was one of the founding members of the Interdisciplinary Seminar of Topological Studies in the Poetics of Art, Landscape and Architecture.

At the end of his life, Hans Georg Gaddamer, with whom Dalibor Veselý had a long lasting conversation especially concerning the issues of learning and perception of space and architecture, also became a support in his efforts to discover the possibilities of understanding in the environment of 'divided representation' in the environment of international cooperation in Prague.

Založení a působení interdisciplinárního semináře topologických studií umění, krajiny a architektury

Založení interdisciplinárního semináře topologických studií umožnily kontakty a spolupráce Fakulty umění a architektury Technické univerzity v Liberci s osobnostmi Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Rozsah a podoba studií umění a architektury v Liberci se podobalo soustředění, které charakterizovaly zájmy v bývalých undergroundových seminářích. Fakulta sama vznikla z odkazu nonkonformního architektonického studia předrevoluční doby, SIALu. Povahu a program fakulty charakterizoval její spoluzakladatel, architekt Jiří Suchomel slovy: malá, dynamická, otevřená. Od doby založení topologie jako specializovaného oboru matematiky ve třicátých letech a později v desetiletích druhé poloviny 20. století topologie zůstávala navzdory své komplexnosti oborem ovládaným jen úzkým okruhem matematiků a příběh tohoto oboru matematiky, navzdory skutečnosti, že inspiruje a umožňuje vývoj řady oblastí vědeckého poznání, lze vztáhnout na úzkou skupinu matematiků, o které můžeme také prohlásit, že byla malá, dynamická, otevřená. Založení ISTS vyšlo z rozhovorů zacílených na konkrétní motivy analýzy povahy a významu matematiky či geometrie v oblasti výtvarného umění a potažmo vizuální reprezentace. Založení semináře znamenalo přejít od ad hoc dílčích úkolů k obecnější interdisciplinární problematice tvůrčího myšlení. Do perspektiv semináře se promítly fenomenologické stopy jak ve filozofii pozdně moderní vědy a umění, tak stopy a vývojové trendy v matematice trvale zhodnocující motivy fenomenologie v řadě oblastí matematického poznání.[11]

11 — Jak ukázaly poslední světové kongresy matematiky, vazby matematiky k fenomenologii patří k základním polaritám v matematice a filozofii matematiky.

Cílem seminářů se stala mezioborovost tvůrčího myšlení ve vztazích k aktuálním otázkám bezprostředně souvisejícím jak s klíčovými oblastmi vědy a umění, především s topologií samotnou, ale vždy také dohromady s obecnými tendencemi a principy poetiky umělecké reprezentace. Prostřednictvím snah o zužitkování perspektivních motivů odkazu hermeneutiky a fenomenologie se do středu pozornosti ISTS dostalo a zůstává téma smyslovosti, fyziologie, neurologie a dalších specifik spjatých s myšlením založeným a motivovaným tělesností, intuicí, pamětí a představivostí.

Even after the termination of activities of the Central European University in Prague in 1994, some research and academic activities continued within the circle of personalities from this defunct international academic institution. The assets of the Department of Philosophy and Art History of the Central European University contributed to the foundation of ISTS. The psychiatrist Jan Liebiger, a visiting professor at the Central European University, was one of the founding members of the Topology Seminar. The work of the mathematician Jaroslav Nešetřil and mathematicians whose work contributed to the application of topology in the scientific and artistic-creative discourse of postmodern era had a considerable importance to build upon further.

Foundation and Operations of the Interdisciplinary Seminar of Topological Studies of Art, Landscape and Architecture

Founding of the Interdisciplinary Seminar of Topological Studies was made possible through the contacts and cooperation of the Faculty of Arts and Architecture of the Technical University of Liberec and the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University in Prague. The scope and form of art and architecture studies in Liberec resembled the concentration typical of the interest shown in the former underground seminars. The faculty itself was established on the grounds of SIAL, a non-conformist studio of the pre-revolutionary era. The nature and curriculum of the faculty were described by its co-founder, the architect Jiří Suchomel, as small, dynamic and open. From the days topology was established as a specialized field in mathematics in the 1930 and later in the decades of the second half of 20th century, topology, despite its complexity, remained a field dominated only by a narrow circle of mathematicians; the story of this branch of mathematics, despite the fact that it inspires and enables the development of many areas of scientific knowledge, can be attributed to a narrow group of mathematicians which we can also be described as small, dynamic and open. The founding of ISTS came out of conversations focused on specific themes of analysis of the nature and meaning of mathematics and geometry in visual art and, consequently of visual representation. The founding of the seminar meant moving from ad hoc subtasks to a more general interdisciplinary approach to creative thinking. The perspectives of the seminar reflected phenomenological traces both in the philosophy of late modern science and art, as well as the traces and development trends in mathematics which constantly increase the value of the phenomenological motifs in many areas of mathematical knowledge.[11]

11 — As recent world mathematics congresses have shown, the bonds of math with phenomenology are among the fundamental polarities in mathematics and the philosophy of mathematics... ?

Pro ISTS zůstávají důležité experimentální a diskuzní přístupy odpovídající šíři a naročnosti objevovaných motivů tvůrčího myšlení. Přiložený soupis poskytuje přehled uskutečněných seminárních kolokvií. Mezi jejich pravidelné účastníky patří přede všemi matematik Jaroslav Nešetřil, historik umění Tomáš Vlček, psychiatr Jan Libiger, neurolog Karel Ježek, filozof Miroslav Petříček, přírodovědec Ivan Horáček, architekt Jiří Suchomel, historik a teoretik architektury Filip Šenk, matematik Aleš Pultr a další kolegyně a kolegové, mezi které v neposlední řadě také patřili: matematik Ivan Havel a architekt-urbanista Tomáš Valena, se kterými jsme se, bohužel, museli rozloučit v souvislosti s koncem jejich života.

Nedílnou součástí činnosti ISTS od počátku byla spolupráce s vědeckými osobnostmi světa. V návaznosti na spolupráci a přátelství s okruhem teoretiků a historiků architektury, v jejichž středu byl Dalibor Veselý, se ISTS podařilo využít ochoty ke spolupráci s tak významnými osobnostmi, jaké představují nositel Nobelovy ceny Robert Aumann, teoretik architektury Anthony Vidler, historik architektury Werner Oechslin, matematik a neurolog Alessandro Sarti, teoretik architektury Martyn Dade-Robertson, neuroložka Elisbeth Chrastil či matematik a neurolog Michael Arbib.

Dva knižní svazky studií věnovaných Topologii a poetice prostoru připravené ve spolupráci účastníků ISTS představují v textové podobě vybrané části společných diskuzí a společného výzkumu. Významnou součástí interdisciplinárních studií topologie a poetiky umění, krajiny a architektury se stala účast a spolupráce zainteresovaných doktorandů zakládajících institucí ISTS, Fakulty umění a architektury Technické univerzity v Liberci a Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Architektka Dana Příhodová a teoretik umění Aleš Svoboda přispěli vlastními příspěvky k jednání kolokvií, studie Aleše Svobody a architekta Jiřího Vítka jsou součástí druhého svazku publikace, Topologie a poetika prostoru.

OBR. 5 Jarioslav Nešetřil a Hubert Damisch, Paříž 2017
FIG. 5 Jaroslav Nešetřil and Hubert Damisch, Paris, 2017

OBR. 6 Werner Oechslin a Tomáš Vlček se studenty Fakulty umění a architektury v Liberci v knihovně Wernera Oechslina, Einsiedeln
FIG. 6 Werner Oechslin and Tomáš Vlček, with students of the Faculty of Art and Architecture Technical University Liberec in the Werner Oechslin Library, Einsiedeln

OBR. 7 Jaroslav Nešetřil a Robert J. Aumann, Matematicko-fyzikální fakulta UK, Malostranské nám. 18. 10. 2018
FIG. 7 Jaroslav Nešetřil and Robert J. Aumann, Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, Malostranské náměstí, October 18, 2018

OBR. 8 Michael Arbib, Velká aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, při přednášce Neurologie a Architektura, 9. 11. 2021
FIG. 8 Michael Arbib, Great Auditorium, Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, at the lecture Neuroscience and architecture, November 9, 2021

The aim of the seminars is the interdisciplinary nature of creative thinking in relation to current issues directly related to key areas of science and art, especially the actual topology, but also together with the general tendencies and principles of the poetics of artistic representation. Through efforts to capitalize on the perspectival motifs of the legacies of hermeneutics and phenomenology, the topics of sensuality, physiology, neurology and other specifics based on and motivated by corporeality, intuition, memory, and imagination have been and remain at the centre of attention of ISTS.

Experimental and discussion-based approaches which match the scope and complexity of the explored motives of creative thinking remain important for ISTS. Attached is an inventory of conducted seminar colloquia. Their regular participants include especially the mathematician Jaroslav Nešetřil, the art historian Tomáš Vlček, the psychiatrist Jan Libiger, the neurologist Karel Ježek, the philosopher Miroslav Petříček, the natural scientist Ivan Horáček, the architect Jiří Suchomel, the historian and architecture theorist Filip Šenk, the mathematician Aleš Pultr and other colleagues, not least of whom are the mathematician Ivan Havel and architect-urbanist Tomáš Valena, with whom we unfortunately had to part due to their decease.

Collaboration with the world's prominent scientist has been an integral part of ISTS activities from the beginning. Following the cooperation and friendship with the circle of architectural theorists and historians of which Dalibor Veselý was at the centre, ISTS managed to take advantage of the willingness to cooperate of such prominent personalities as the Nobel Prize winner Robert Aumann, the theorist of architecture Anthony Vidler, the architectural historian Werner Oechslin, the mathematician and neurologist Alessandro Sarti, the theorist of architecture Martyn Dade-Robertson, the neurologist Elisabeth Chrastil, and the mathematician and neurologist Arbib.

Two book volumes of studies dedicated to Topology and Poetics of Space, prepared in cooperation of the ISTS participants represent selected parts of joint discussions and joint research in text form. An important part of the interdisciplinary studies of topology and poetics of art, landscape and architecture was the participation and collaboration of involved PhD students from the ISTS founding institutions – Faculty of Art and Architecture of the Technical University in Liberec and Faculty of Mathematics and Physics of the Charles University in Prague. The architect Dana Příhodová and art theoretician Aleš Svoboda contributed with their papers to the colloquia, the studies of Aleš Svoboda and the architect Jiří Vítek form a part of the second volume of the publication Topology and Poetics of Space.

Příloha

Seminární kolokvia a konference ISTS 2016–2022

I. kolokvium ISTS, 25. ledna 2016, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25. – **Jaroslav Nešetřil, Topologie v matematice a v proto-matematických modelech umění, Jan Libiger, Povaha psychických procesů jako topologické téma, Tomáš Vlček, Od tématu geometrie k topologickému obratu v dějinách a teorii umění a architektury.**

II. kolokvium ISTS, 24. února 2016, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Tomáš Vlček, Topologie a poetika architektonického prostoru a krajiny.**

III. kolokvium ISTS, 26. dubna 2016, Zasedací síň budovy A Technické univerzity v Liberci, **Jaroslav Nešetřil a Tomáš Vlček, Topologie v matematice, vědě a umění.**

IV. kolokvium ISTS, 29. června 2016, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Hans-Michal Földek, A mental rehabilitation of the landscape of Deutsch-Böhmen: The Architecture, Landscape and Topology.**

V. kolokvium ISTS, 1. listopadu 2016, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Karel Ježek, Topologie a neurální representace prostoru**

VI. kolokvium ISTS, 31. ledna 2017, Aula Matematicko-fyzikální faklulty UK, Malostranské nám. 25, **Tomáš Vlček, Vojtěch Preissig a topologie.**

VII. kolokvium ISTS, 28. února 2017, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Jaroslav Nešetřil, Topologie krajiny, Jan Libiger, Nové poznatky o tématu krajiny z hlediska povahy a funkce psychiky.**

VIII. kolokvium ISTS, 17. května 2017, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Jaroslav Nešetřil: Rozprava o topologii.**

IX. kolokvium ISTS, 6. června 2017, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Anthony Vidler: The Idea of Topological Space after Lacan, Tomáš Vlček: Topologie and narration in the work of Franz Kafka.**

X. kolokvium ISTS, 19. prosince 2017, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Jaroslav Nešetřil a Tomáš Vlček: Model v matematice a v umění.**

Annex

ISTS Seminar Colloquia and Conferences 2016–2022

I. ISTS Colloquium, 25th January, 2016, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, Malostranské nám. 25 – **Jaroslav Nešetřil, Topology in mathematics and in proto-mathematical models of art; Jan Libiger, The nature of mental processes as a topological topic; Tomáš Vlček, From geometry to the topological turn in the history and theory of art and architecture.**

II. ISTS Colloquium, 24th February, 2016, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, Malostranské nám. 25 – **Tomáš Vlček, Topology and poetics of architectural space and landscape.**

III. ISTS Colloquium, 26th April, 2016, Building A Meeting Hall, Technical University in Liberec – **Jaroslav Nešetřil and Tomáš Vlček, Topology in mathematics, science and art.**

IV. ISTS Colloquium, 29th June, 2016, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, Malostranské nám. 25 – **Hans-Michal Földek, A mental rehabilitation of the landscape of Deutsch-Böhmen: The Architecture, Landscape and Topology**.

V. ISTS Colloquium, 1st November, 2016, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, Malostranské nám. 25 – **Karel Ježek, Topology and neural representation of space.**

VI. ISTS Colloquium, 31st January, 2017, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, Malostranské nám. 25 – **Tomáš Vlček, Vojtěch Preissig and topology.**

VII. ISTS Colloquium, 28th February, 2017, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, Malostranské nám. 25 – **Jaroslav Nešetřil, Topology of landscape; Jan Libiger, New insights into the subject of landscape in terms of the nature and function of the psyche.**

VIII. ISTS Colloquium, 17th May, 2017, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, Malostranské nám. 25 – **Jaroslav Nešetřil: Discussion on topology**.

IX. ISTS Colloquium, 6th June, 2017, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, Malostranské nám. 25 – **Anthony Vidler: The idea of topological space after Lacan; Tomáš Vlček: Topology and narration in the work of Franz Kafka**.

XI. kolokvium ISTS, 12. ledna 2018, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Ivan Horáček: Modely v přírodě, ambivalence jistoty a nejistoty poznání, Aleš Svoboda: Struktura a symetrie, topologický přístup Anthony Hilla.**

XII. kolokvium ISTS, 23. února 2018, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Jaroslav Nešetřil, Gregor Mendel.**

XIII. kolokvium ISTS, 17. dubna 2018, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Alessandro Sarti: Mathematics of Visual Perception, a Neurogeometrical Approach.**

XIV. kolokvium ISTS, 8. června 2018, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Miroslav Petříček: Topologie a poetika prostoru.**

XV. kolokvium ISTS, 8. října 2018, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Robert J. Aumann: Strategic Information Theory.**

XVI. kolokvium ISTS, 31. října 2018, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Richard Jedon: Uplatnění topologie a tvarové psychologie Kurta Lewina v architektuře a urbanismu.**

XVII. kolokvium ISTS, 20. prosince 2018, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Filip Šenk: Topologie a fenomenologie architektonického prostoru.**

XVIII. kolokvium ISTS, 29. ledna 2019, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Jaroslav Nešetřil: Matematika a umění, jako ready-made a jako východisko.**

XIX. kolokvium ISTS, 19. února 2019, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Minika Mitášová, Ivan M. Havel: Od prostoru k místu v architektuře.**

XX. kolokvium ISTS, 4. dubna 2019, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Werner Oechslin, Proportion/Harmony (unfulfilled) dreams of architects.**

XXI. kolokvium ISTS, 5. června 2019, Posluchárna 56, 2. patro Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **David Storch, Inter-disciplinární výzkum komplexních systémů v Santa Fe Institutu a v CTS, Jaroslav Nešetřil a Tomáš Vlček, Umění, matematika a Benátské bienále 2019.**

XXII. kolokvium ISTS, 4. října 2019, Aula Matematicko-fyzikální fakulty UK, Malostranské nám. 25, **Martin Plátek, Linguistika a automaty.**

X. ISTS Colloquium, 19th December, 2017, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Jaroslav Nešetřil and Tomáš Vlček: Model in mathematics and art.**

XI. ISTS Colloquium, 12th January, 2018, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Ivan Horáček: Models in nature, ambivalence of certainty and uncertainty; Aleš Svoboda: Structure and symmetry, Anthony Hill's topological approach.**

XII. ISTS Colloquium, 23rd February, 2018, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Jaroslav Nešetřil: Gregor Mendel.**

XIII. ISTS Colloquium, 17th March, 2018, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Alessandro Sarti: Mathematics of visual perception, a neurogeometrical approach.**

XIV. ISTS Colloquium, 8th June, 2018, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Miroslav Petříček: Topology and poetics of space.**

XV. ISTS Colloquium, 8th October, 2018, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Robert J. Aumann: Strategic information theory.**

XVI. ISTS Colloquium, 31st October, 2018, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Richard Jedon: Applying Kurt Lewin's topology and shape psychology to architecture and urbanism.**

XVII. ISTS Colloquium, 20th December, 2018, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Filip Šenk: Topology and phenomenology of architectural space.**

XVIII. ISTS Colloquium, 29th January, 2019, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Jaroslav Nešetřil: Mathematics and art, as ready-made and as a starting point.**

XIX. ISTS Colloquium, 19th February, 2019, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Monika Mitášová, Ivan M. Havel: From space to place in architecture.**

XX. ISTS Colloquium, 4th April, 2019, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Werner Oechslin: Proportion/ Harmony (unfulfilled) dreams of architects.**

XXIII. kolokvium ISTS, 3. prosince 2019, Matematicko-fyzikální fakulta UK, **Michal Vik, Barva a systém, koreferát Dana Příhodová, Intensita světla a role tmy v percepci a kontemplaci architektonického prostoru**

XXIV. kolokvium ISTS, 28. ledna 2020, Matematicko-fyzikální fakulta UK, **Tomáš Vlček, Topologické významy díla Karla Malicha**

XXV. kolokvium ISTS, 25. února 2020, Matematicko-fyzikální fakulta UK **Jaroslav Nešetřil, Geometrie umění a umění geometrie**

XXVI. kolokvium ISTS, 10. března 2020, Matematicko-fyzikální fakulta UK **Martyn Dade-Robertson, Travels in Topology from Information Architecture to Synthetic Biology**

XXVII. kolokvium ISTS, 21. ledna 2021, on-line kolokvium **Elisbeth Chrastil, Cognitive Graphs and Geometry of Spatial Knowledge**

XXVIII. kolokvium ISTS, 9. listopadu 2021, Matematicko-fyzikální fakulta UK **Michael Arbib, Neurology and Architecture**

XXIX. kolokvium ISTS, 18. ledna 2022, Matematicko-fyzikální fakulta UK **Jiří Tourek, Kritičnost v architektuře**

Konference ISTS **Topology and Poetics of Space**, ve dnech 8. a 9. května 2022
8. 5. – on-line a Oblastní galerie umění v Liberci a Technická univerzita v Liberci, úvodní přednášky, **Magdalena Jetelová, Thomas Elsen, Jaroslav Nešetřil, Tomáš Vlček, Anthony Vidler**
9. 5. – on-line a Kunsthalle Praha, úvodní přednášky, **Peter Carl, Filip Šenk, Karel Ježek, Michael Arbib**

XXI. ISTS Colloquium, 5th June, 2019, Lecture room Nr. 56, 2nd Floor, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **David Storch, Interdisciplinary research of complex systems at the Santa Fe Institute and CTS; Jaroslav Nešetřil and Tomáš Vlček, Art, Mathematics and the Venice Biennale 2019.**

XXII. ISTS Colloquium, 4th October, 2019, Auditorium of the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University, Malostranské nám. 25 – **Martin Plátek: Linguistics and automata.**

XXIII. ISTS Colloquium, 3rd December, 2019, Faculty of Mathematics and Physics, **Michal Vik: Colour and system, co-presentation Dana Příhodová: Intensity of light and the role of darkness in the perception and contemplation of architectural space.**

XXIV. ISTS Colloquium, 28th January, 2020, Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, **Tomáš Vlček: Topological meanings of the work of Karel Malich.**

XXV. ISTS Colloquium, 25th February, 2020, Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, **Jaroslav Nešetřil: Geometry of art and art of geometry.**

XXVI. ISTS Colloquium, 10th March, 2020, Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, **Martyn Dade-Robertson: Travels in topology from information architecture to synthetic biology.**

XXVII. ISTS Colloquium, 2st January, 2021, online colloquium, **Elisabeth Chrastil: Cognitive graphs and geometry of spatial knowledge.**

XXVIII. ISTS Colloquium, 9th November, 2021, Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, **Michael Arbib: Neurology and architecture.**

XXIX. ISTS Colloquium, 18th January, 2022, Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, **Jiří Tourek: Criticality in architecture.**

ISTS Conference **Topology and Poetics of Space**, held on 8th and 9th May, 2022:
8th May – online and in Regional Gallery Liberec and Technical University in Liberec, opening papers: **Magdalena Jetelová, Thomas Elsen, Jaroslav Nešetřil, Tomáš Vlček, and Anthony Vidler**
9th May – online and in Kunsthalle Praha, opening papers: **Peter Carl, Filip Šenk, Karel Ježek, Michael Arbib**

Výuka projektu: in Memoriam D. V.

Joseph Rykwert

Teaching a Project: in Memoriam D. V.

Joseph Rykwert

Přestože dnes existuje na celém světě více škol projektování (a/nebo architektury) než kdy jindy, již dlouho se řeší, co má být předmětem výuky a jak tento předmět vyučovat. Ne že by taková výuka musela (nebo by vůbec měla) být jednotná. Koneckonců, úkolem architekta nebo projektanta je navrhovat, zaměřovat svou mysl a představivost do budoucnosti. Například italské slovo *progetto*, které do angličtiny překládáme jako „project", nyní zpravidla označuje plán – nebo dokonce jen jeden výkres – nějaké stavby či jiného zařízení, které má vzniknout. Daný výraz zcela ztratil svůj původní latinský význam (*projectum* – věc vyhozená, daná pryč, odhozená – nebo jen čnící), byť italština si jej přeci jen zachovává v odvozeninách, jako je *projettile* nebo dokonce *projettore*, *proiezione* – čemuž odpovídá francouzské *project, projeter*, a jehož téměř doslovně poněmčená verze *Entwurff* je neodbytnou připomínkou.

Vyučovat architekturu tedy nevyhnutelně znamená pro každého učitele – přinejmenším obrazně –nácvik sportovní činnosti – *projeter* nebo *entwefen*: což se do angličtiny dá přeložit jen poněkud neobratně jako *„to do a project"*. Tentýž německý výraz také odkazuje na pojem, jenž se stal základním prvkem západní filozofie od doby, kdy Heidegger prohlásil, že *Dasein ist geworfener Entwurff* – stejně jako ve svém aforistickém shrnutí: *die Befindlichkeit erschlieszt das Dasein in seiner Geworfenheit*.[1]

1 — „bytí tam", „jsoucno" představuje pobyt ve své vrženosti... Sein und Zeit, s. 136

Samotná situace, ve které se jakýkoli pobyt může nacházet, odhaluje bytí ve své „vrženosti". Není to pouhé uvažování o projektu, ale představení jakékoli možnosti, která předchází nějakému plánu; to je skutečně to, co umožňuje myslet dopředu...

Takové uvažování jsem omezil na toto krátké pojednání, i když výuka „projektování", jak se praktikuje na kterékoli škole designu, by se proto mohla zdát absurdně okázalým spojením; přesto Heideggerova poznámka o tom, že věc „(je) hmota (ὑλη) a forma (μορφή) se vyskytuje současně... (a) týká se nás skrze svůj vzhled (εἶδος)". Toto shrnutí se vyskytuje v jeho eseji *Původ uměleckého díla*, kde také uvádí, že umění umělců je založeno na řemeslné dovednosti, s níž musí být životně spjati i architekti.[2] A jako příklad si vybral van Goghův obraz páru bot, jehož námětem je obuv její nositelky – venkovanky – boty obnošené chůzí, na kterých však nejsou žádné „hroudy hlíny", které by ukazovaly na její namáhavou práci na poli. Americký historik umění Meyer Schapiro si dal tu práci zjistit, který z van Goghových obrazů párů bot mohl Heidegger na výstavě vidět, a dospěl k názoru, že mohly patřit jedině samotnému malíři; takže hlína na nich pocházela spíše z chodníků než z půdy.[3]

2 — 'The Origin of the Work of Art' in Holzwege (Off the Beaten Track, translated and edited by Julian Young and Kenneth Hayes, Cambridge 2002) s. 3 ad.; „Věcnost" je vysvětlena na s. 8. s. 34: 'great artists prize craftsmanship above all else... they demand its careful cultivation based on complete command' van Goghův obraz bot, s. 13 ad.

3 — „bytí tam", „jsoucno" představuje pobyt ve své vrženosti... Sein und Zeit, s. 136

Although there are now more schools of design (and/or of architecture) than ever, the world over, the matter taught in them, or how it should be taught has long been problematic. Not that such teaching need (or indeed should ever) be uniform. After all, the architect's or the deigner's business is to project, to throw his mind, his imagination – into a future. To take the Italian word *Progetto* which we anglicize as 'project', it now usually refers to a scheme – or even just a single drawing – for some building or other contrivance which is to be. The word has quite lost any sense of its Latin origin (*projectum* – a thing thrown out, away, aside – or just sticking out), though Italian does retain it in the derivatives *projettile* or even *projettore, proiezione* – with which the French *project*, *projeter* identified and of which the almost literally Germanised version, *Entwurff* is an insistent recall.

To teach architecture therefore inevitably involves any teacher – metaphorically at least – in training for an athletic activity – *projeter* or *entwefen*: which the English can only translate rather clumsily as 'to do a project' Yet that same German word also refers to a concept which had become prime to western philosophy since Heidegger decreed that *Dasein ist geworfener Entwurff* – as in his aphoristic summation: *die Befindlichkeit erschlieszt das Dasein in seiner Geworfenheit*.[1]

1 — 'being there', 'the presence' encloses being in its throwingness... Sein und Zeit, p. 136

The very situation in which any being may find itself discloses being in its throwingness. It is not the mere entertaining a project, but projecting any possibility at all which is antecedent to any plan; it is indeed what makes forward thinking possible...

I have reduced such reasoning to my present petty reading, even if teaching 'projecting', such as it is practised in any design school, might therefore seem an absurdly pretentious association; yet the comment of Heidegger's about how a thing '(is) matter (ὑλη) and form (μορφή) is posited at the same time... (and) concerns us through its appearance (εἰδος) That summary occurs in his essay on *The origin of a Work of Art* which also insists on the artists' skill being craft-based, with which skill architects have also to be vitally involved for their part.[2] And he chose as his exemplar van Gogh's painting of a pair of boots that has as its subject its wearer's – a peasant woman's – earth-wearied footwear even if no 'clods of earth stick to them' to mark her labours in the field. An American art-historian, Meyer Schapiro, took the trouble to check which of van Gogh's picture of a pair of boots Heidegger might have seen on exhibition, to find that they can only have been the painter's own; so the soil on them would have been that of pavements rather than of earth.[3]

2 — 'The Origin of the Work of Art' in Holzwege (Off the Beaten Track, translated and edited by Julian Young and Kenneth Hayes, Cambridge 2002) pp. 3 ff.; 'Thingness' is accounted for on p. 8. p. 34: 'great artists prize craftsmanship above all else... they demand its carful cultivation based on complete command' van Gogh's 'Shoe' painting pp. 13 ff.

3 — 'being there', 'the presence' encloses being in its throwingness... Sein und Zeit, p. 136

Tato záležitost poskytla mnoho materiálu k argumentaci a komentářům – například Jacques Derrida ve své eseji „La Vérité en Peinture“ sice nepřímo ospravedlňuje Heideggera, ale ponechává Schapirův argument nedotčený.[4] Mnohem méně známá, či dokonce problematická, je jeho zmínka o stavbách. Ale i tam Heidegger mystifikuje svého čtenáře: A… Řecký chrám nic nezobrazuje. Jen si tam prostě stojí, uprostřed skalnatého, puklinového údolí… obklopuje sochu boha a v tomto úkrytu jí umožňuje vystoupit skrze sloupoví v posvátném prostoru…[5]

4 — Nezávislost interpreta na „skutečném“ předmětu díla byla hojně diskutována v eseji od Jacquese Derridy „La Vérité en Peinture“ v: La Verite en Peinture, Paris 1978, s. 291 ad. A skutečně, v současné době existuje velké množství sekundárních prací na toto téma.

5 — M. Heidegger (tr. Young & Hayes, op. cit. 2002) s. 20 ad.

Řecký chrám zpravidla nestojí uprostřed žádného údolí, natož puklinového, ale na nějakém skalnatém výběžku, který dominuje jeho bezprostřednímu okolí, a před ním stojí oltář, který někdy býval potřísněn obětní krví. A pokud je skutečně zasazen do údolí, jako je tomu v Olympii, není ani skalnaté, ani puklinové, ale je plné dalších chrámů a svatyní – v Olympii zde dokonce nalezneme i závodiště. Veškeré takové společenské aspekty v Heideggerově abstrahované a izolované chrámové budově chybí.

Takže zatímco *věci* – van Goghovy boty jako předloha pro obraz, „typický“ řecký chrám jako předloha pro stavbu – přesahují či uvádějí do rozpaků nejvnímavější z myslitelů, činí tak možná nevyhnutelně; koneckonců on sám píše v době, kdy – jak Hegel učil před téměř dvě stě lety– umění umírá, není-li již mrtvé.[6] To může být důvod, proč filozof nachází typický obraz v období o jednu či dvě generace starší, ale potřebuje odstup téměř tří tisíciletí, aby našel stejně typickou, byť nekonkrétní stavbu.

6 — M. Heidegger (tr. Young and Hayes 2002) s. 50 ad. O Hegelově „smrti umění“ a jejich různých důsledcích viz Gyorgy Markus, ‘Hegel and the end of Art’ in Sydney Society of Literature and Aesthetics' online.

A skutečně i samotný pojem uměleckého díla se za poslední století posunul, od doby, kdy Marcel Duchamp oddělil dílo od jeho „věcnosti“ a tvrdil, že dílem může být pouhá událost, happening, akt výběru nebo pojmenování něčeho – čehokoliv – umělcem. Takže ten posun, který nyní dělí architekta od jeho souputníků-umělců – a vlastně ho ponechává s jeho projektem, který musí nevyhnutelně předjímat projektovanou věc – „dílo“ – jenž se pro svou realizaci musí opírat o mnoho – stovky, ba tisíce spolupracovníků; mezi nimiž tentýž projekt, ano, nazývaný v němčině stejným termínem *Entwurff*, má stále podobu výkresů – někdy celé řady výkresů –, které jsou hlavním prostředkem komunikace mezi tvůrcem projektu a jeho realizátory.

Ve svém současném stavu architektonická profese – a vlastně celý stavební průmysl, o který se opírá, – předpokládá jasné vyjádření praxe, v níž samotná přítomnost písemného projektu je základním prvkem, který utváří a formuje světové stavebnictví. Je pravděpodobné, že většina toho, co odborníci (kteří se možná vůbec

The matter provided much material for argument and comment – as by Jacques Derrida in his essay 'La Vérité en Peinture', which, while obliquely exonerating Heidgger leaves Schapiro's argument intact.[4] Much less noted, or ever questioned is his reference to buildings, Yet there, too, Heidegger misleads his reader: A… Greek temple portrays nothing. It simply stands there, in the middle of he rocky, fissured valley… (it) encloses the figure of a god and within this concealment allows it to stand forth through the columned within the holy-precinct…[5]

4 — The independence of the Interpreter from the 'actual' subject of the work has been much argued in Jacques Derrida's essay 'La Vérité en Peinture' in his La Verite en Peinture, Paris 1978, pp. 291 ff. And indeed there is now a large body of secondary writings on the matter.

5 — M. Heidegger (tr. Young & Hayes, op, cit. 2002) pp. 20 ff.

A Greek temple does not usually stand in the middle of any valley, fissured or not, but on some rocky outcrop dominating its immediate surroundings, and is prefaced by an altar which was intermittently stained with sacrificial blood. And when, as in Olympia it is indeed set in a valley – it is neither rocky nor fissured but crowded-in by other temples and shrines – in Olympia even accompanied by a racecourse. All such sociability is absent from Heidegger's abstracted and isolated temple building.

So while *things* – van Gogh shoes for painting, a 'typical' Greek temple for building – elude or confound that most perceptive of thinkers, they perhaps do so inevitably; after all he writes at a time when – as Hegel taught nearly two centuries ago – art is dying, if not already dead.[6] That may well be the reason why the philosopher can find an exemplary painting a generation or two before his own, but needs the distance of nearly three millennia to find an equally exemplary, if unspecific, building.

6 — M. Heidegger (tr. Young and Hayes 2002) pp. 50 f. On Hegel's'death of art' and its various implications see Gyorgy Markus, 'Hegel and the end of Art' in Sydney Society of Literature and Aesthetics' on line.

And indeed even the very concept of the work of art had shifted over the last century, since Marcel Duchamp severed the work from its 'thingness' to claim that it can just be an event, a happening, the act of choosing or naming something – anything – by an artist. So that shift which now separates the architect from his fellow-artists – and indeed leaves him with his project, which must inevitably anticipate a thing projected – a 'work' – that has to rely for its realization on many – hundreds, even thousands of collaborators; among whom that same project, yes, called by that same term *Entwurff* in German still takes the form of drawings – sometimes very many of them – which are the main means of communication between the originator of that project and his executants.

In its current state, the architectural profession – and indeed the whole building trade on which it depends – presupposes an articulation of practice in which the very presence of a documentary project is the quintessential element which shapes and forms the worlds' building industry. Arguably, the bulk of what is erected by

nepovažují za umělce) staví pomocí tohoto procesu na celém světě, si sotva zaslouží být nazýváno „architekturou“, natož „uměním“. Samozřejmě, že vzdělávání odborníků (a architekti, více než jiní umělci, byli s občasnými přestávkami, za odborníky považováni) bylo po mnoho staletí institucionalizováno a má dlouhou historii. Medicína byla institucionalizována ve starověké Mezopotámii a právo se po tisíciletí opíralo o soubor předpisů a své soudní dovednosti; ještě dříve snad existoval v Egyptě původní „jmenovaný“ stavitel Imhotep, kterému je připisována úplně první – stupňovitá – pyramida; byl také prvním ministrem a později byl zbožštěn jako šaman.

Od těch nejdávnějších dob si sochaři a malíři zcela jistě brali k sobě žáky. Má se za to, že dílny přijímaly učně dlouho předtím, než byly takové záležitosti vůbec zaznamenány. V době Augusta, kdy Vitruvius, první teoretik architektury, jehož spisy se shodou okolností dochovaly (on sám však uvádí několik předchůdců), existoval soubor teoretických spisů, na které se odvolává, ale které se nám nedochovaly. Díky zmíněné shodě okolností to byl právě text jeho knihy, který se opisoval a citoval ve středověku – tedy v době, kdy stavitelé vyvíjeli rovněž stavební techniky a způsoby projektování nezávisle na jakémkoli antickém – a tedy pohanském – modelu či vzoru, ale v níž broušení a tvarování kamene a přímé uplatňování geometrických zákonitostí na konstrukční postupy umožnily rozvoj vzletných staveb, jejichž – někdy značně riskantní – postupy se předávaly v prosperujících, ale utajených dílnách. Podporovatelé takových děl, z nichž mnozí byli významní duchovní, se však někdy zabývali záležitostmi souvisejícími se stavbami v rámci svých vlastních intelektuálních zájmů: svědčí o tom příklad Roberta Gosseteste, biskupa z Lincolnu. V době výstavby katedrály pravděpodobně jeho úvahy o optice, jak naznačil Dalibor Veselý, ovlivnily umístění některých oken a tvarování kleneb v této katedrále.[7] Výuka tohoto novátorského stavebního stylu a techniky – později s despektem označovaného jako „gotika“ – probíhala v uzavřených řemeslných kruzích, v těch lóžích, které vznikaly u všech důležitých staveb, kde se takové metody rozvíjely a přepracovávaly – i když ve skutečnosti nebyly nikdy zveřejněny a spíše byly střeženy jako obchodní tajemství.

7 — Dalibor Vesely, ‘Robert Grosseteste and Foundations of a New Cosmology’ in Bishop Robert Grossteste and Lincoln Cathedral, ed. N. Temple, J. S. Hendrix, & C. Frost, Londýn: J. S. Hendrix & C. Frost, 2016, s. 135 ad.

Situace se dramaticky změnila kolem roku 1450. Slavná – a radikálně novátorská – stavba složité cihlové kopule florentského dómu od Filippa Brunelleschiho jen částečně vycházela z převzatých zednických postupů – autor sám se dokonce dostal

professionals (who may indeed not consider themselves artists at all) by this process all over the world hardly merits to be considered as 'architecture' never mind 'art'. Of course, the training of professionals (and architects, more than other artists, were intermittently considered professionals) had been institutionalised over many centuries and has a remote past. Medicine was institutionalized in ancient Mesopotamia and law had a corpus of regulations and its forensic skills for millennia; even earlier perhaps there was an original 'named' builder Imhotep in Egypt to whom the very first – the stepped – pyramid is attributed; he was also the prime minister and was later divinized as a medicine man.

From those remotest times sculptors and painters must have taken pupils and there seemed to have been workshops which accepted apprentices long before any such matters were recorded. By the time of Augustus, when Vitruvius, the first theorist of architecture whose writings happen to survive (though he does himself list several predecessors), there was a body of theoretical writings to which he refers, but which is lost to us. By that accident of survival, it was the text of his book that was copied and quoted through the middle ages, at a time when builders also developed constructional techniques and ways of designing independent of any antique – and therefore pagan – lesson or precedent, but in which stone cutting and shaping and the direct application of geometrical ingenuities to constructional methods allowed the growth of the soaring buildings whose – sometimes rather risky – procedures were transmitted in flourishing but secretive workshops. Although in fact the patrons of such work, many of them great churchmen, were sometimes concerned with matters which touched on building as their own intellectual interests: witness Robert Gosseteste, Bishop of Lincoln at the time when much of his cathedral was actually building, and whose speculations on optics may well, as Dalibor Vesely suggested, have influenced the placing of some of the windows and the shaping of the vaults in that cathedral of his.[7] The teaching of those innovative building design and technique – later disparaged as 'Gothic' went on in closed craft circles, in those lodges attached to any important building sites where such methods were developed and worked over – though they were never made public, in fact guarded quite fiercely as trade secrets.

7 — Dalibor Vesely, 'Robert Grosseteste and Foundations of a New Cosmology' in Bishop Robert Grossteste and Lincoln Cathedral, ed. N. Temple, J. S. Hendrix, & C. Frost, London 2016, pp. 135 ff.

do určitých právních problémů, protože nebyl členem zednického cechu a přitom řídil nejvýznamnější stavbu města – kdy v krátkém pojednání o malířství (které mu věnoval jeho současník Leone Battista Alberti) bylo teoreticky popsáno použití pravidla perspektivy, které zároveň zahájilo novou kapitolu v dějinách umění.[8] Alberti později napsal mnohem delší knihu „o stavitelství", *„de re aedificatoria"* (pohrdal dnes známým pojmem „architektura" převzatým z řečtiny); ve skutečnosti byl hrdý na svou vytříbenou latinu; takže jeho kniha – která se stala základním textem nové profese, prosté zednických tajností či jejich konstrukční akrobacie, ale podněcující tento vznikající obor k napodobování antických vznešených staveb, jejichž ruiny pokrývaly velkou část známého světa od skotských hranic až po jižní Egypt. To je tedy ta stavební dovednost, o jejíž výuce je nyní řeč.

8 — Je věnován Brunelleschimu a italskou verzi (narozdíl od známější latinské) upřednostňoval (dle mého oprávněně) poslední (2004) anglický překladatel Rocco Sinisgalli.

Obor architektury, jak ho známe dnes, vznikl podle Albertiho vzoru (jak jsem uváděl) a mnoho architektů vyučovalo své posluchače prostřednictvím systému známého v angličtině jako „pupilage"– ve francouzštině *tutelage* (v němčině bez přesného ekvivalentu), takže jejich schopnosti se předávaly z generace na generaci. Od počátku sedmnáctého století byla výuka také provozována na některých „akademiích", které fungovaly jako mezinárodní diskuzní/výukové skupiny v různých, většinou italských městech; a se vznikem prvních odborných škol byla od poloviny 18. století výuka institucionalizována.

Základem veškeré výuky byl soubor typů a pravidel týkajících se sloupů a trámů, které vešly ve známost jako „Řády architektury". Vzorce byly převzaty z Vitruviových *Deseti knih*, o kterých jsem se zmínil dříve, a jejich pravidla bylo možné s poměrně malými obměnami použít, a to na základě měření antických rozvalin.

Vitruvius ve své učebnici ukazuje, jak se různé řády – a další architektonické prvky – spíše než o přírodní jevy opíraly o analogii s lidským tělem. V 15. století se tak obnovil zájem o starověk, kdy se začal starověký text uctívat a brzy napodobovat. Albertiho kniha byla vytištěna během několika měsíců od prvního výtisku Vitruvia, a od té doby nabyly tištěné příručky svůj zásadní význam ve vývoji stavitelství – jak v teorii, tak v praxi.

Ve všech těchto knihách (a v mnoha dalších italských, francouzských, anglických či německých, které z nich vycházejí), nabízí výklad zmíněných architektonických řádů – schematicky popsaný podle Vitruvia a potvrzený studiem rozvalin – kanonický vztah mezi sloupem a trámem, které po staletí představovaly nejen dekorativní prvky, ale také vytvořily analogický vztah mezi různými částmi stavby, správnými vzájemnými proporcemi místností a poměrem oken vůči stěnám. Tento

The situation suffered a violent change round 1450. The famous – and radically innovative – building of the complex brick dome for Florence Cathedral by Filippo Brunelleschi was only partially dependent on inherited masonry techniques – indeed he got into some legal trouble because he was not a member of the masons' guild while running the city's most important building site – when a brief treatise on painting (which his contemporary Leone Battista Alberti dedicated to him) theorised the application of a perspective rule which also opened another chapter in the history of art.[8] Alberti went on to write the much longer book 'on building matters', *'de re aedificatoria'* (he despised as Greek-derived the now familiar 'architectura'); indeed he prided himself on his stylish Latin; so that his book – which became the foundation text of the new profession, free of masonic secrecies or of their structural acrobatics, but suggesting to the rising profession an emulation of the antique grandeurs whose ruins littered much of the known world from the Scottish borders to the south of Egypt. That is therefore the aedificatorial skill whose teaching is at issue now.

8 — It is dedicated to Brunelleschi, and the priority of the Italian (as opposed to the more farmiliar Latin) version was (I think rightly) championed by the most recent (2004) English translator, Rocco Sinisgalli.

The profession of architecture we now know came into being following Alberti's lead (as I suggested), and many architects have taught their juniors through a system known as 'pupilage' in English – *tutelage in* French (though it has no exact German equivalent) so their skills were passed from generation to generation. From early in the seventeenth century teaching was also imparted in some 'Academies' which worked as international discussion/teaching groups in various, mostly Italian, cities; and from the middle of the eighteenth century onwards that teaching was institutionalized with the appearance of the first professional schools.

At the centre of all that teaching was a repertory of types and rules for columns and beams which came to be known as the 'Orders of Architecture'. The formulae had been inherited through Vitruvius' *Ten Books*, which I mentioned earlier, and its rules could be confirmed, with relatively minor variations, by measuring the remains of antiquity.

Vitruvius had compiled his handbook showing how the different orders – and other architectural elements – depended on analogies with the human body more than any other natural phenomenon. With that fifteenth century renewed interest in antiquity that one ancient text was revered, and soon emulated. Alberti's book was printed within months of the first printing of Vitruvius and from then on printed handbooks assumed their capital importance in the development of building – both of theory and of practice.

In all those books – and in many others in Italian, French, English, German which derive from them, the account of those orders of architecture – schematised as it was from Vitruvius, and confirmed by the study of ruins – offered a canonic relation

výklad byl základem oboru a stal se jakýmsi prubířským kamenem architektonické poctivosti, která se zachovala od konce patnáctého století až hluboko do devatenáctého století. Následné stylové změny, které historici umění zaznamenali – od renesance po manýrismus, od manýrismu po baroko, a poté po rokoko nebo neoklasicismus – jejich postavení neovlivnilo.

Výuka architektonických škol, kterou jsme zdědili, se tedy formulovala na školách osmnáctého století i dřívějších akademiích. Tyto instituce se také hodně zabývaly odborným know-how. Již v prvních jimi psaných učebnicích se součástí výuky stala nejen stavba, ale dokonce i klimatická poloha a hygienická opatření. Jádrem však zůstal i nadále systém řádů. Kresby řádů, a to pomocí stále propracovanějších technik architektonických kreseb, měly být pro studenty klíčem ke kvalitnímu navrhování a – údajně – představovat i podvědomé zasvěcení do jeho tajů. Přes to všechno se v průběhu osmnáctého století – prostřednictvím zpráv cestovatelů – ukázalo, že v Číně, Indii a islámských zemích existují plně vyvinuté a konkurenční systémy dekorativních prvků. Samozřejmě se vždy vědělo, že dokonce i na západě existuje onen alternativní ornamentální způsob, o kterém jsem se zmínil dříve – vyvinutý středověkými staviteli a s despektem označovaný jako „gotika“, později jen občas napodobovaný do doby, kdy byly v osmnáctém století učiněny – nepříliš úspěšné – pokusy začlenit i gotickou architekturu do systému řádů.

A poté se na počátku devatenáctého století objevil názor, který se v té době některým zdál téměř rouhačský, že všechny takové systémy dekorativních prvků jsou stejně zcela nezávislé na struktuře a plánu, že alternativní dekorativní systémy si může přisvojit každý architekt nebo inženýr, pokud se domnívá, že se nejlépe hodí pro dané místo – nebo dokonce pro účel, ke kterému je stavba určena, – ale vždy se musí řídit primární geometrií.

Hlasatelem tohoto nového systému byl Jean-Nicolas-Louis Durand, který není dnes příliš známý. Byl to ale právě on, kdo využil svůj postup k axiálnímu systému plánování, jenž vychází z uspořádání nejjednodušších geometrických tvarů – preferoval kouli, polokouli a krychli, i jejich jednoduché varianty, doplněné sloupy; propagoval své učení na Ecole Polytechique, velmi vlivné revoluční napoleonské instituci, kde vyučovali někteří učitelé ze soudobé Ecole des Beaux-Arts. Od nich se učení rychle rozšířilo do dalších francouzských škol – a dále do škol architektury po celém starém i novém světě. Toto lavinovitě šířené učení brzy nabylo podoby propracovaných technik ztvárnění, které zprostředkovávaly detailní obrazy vnitřních a vnějších ploch stavby, přičemž vnitřní, pevné objemy byly ponechány technice neutrální barevnosti, které se později začalo říkat *poché* – „scramble“, což naznačuje nezájem o konstrukci, rozvody, kanalizaci – veškeré funkční součásti budovy, které se zdály mít jen nepřímý vztah k vnitřnímu nebo vnějšímu vzhledu, jenž jejich ztvárnění mistrně zprostředkovával.

of column and beam which had, for centuries not just provided an ornamental vocabulary, but also established an analogous relationship of the different parts of the building and the right proportioning of rooms, and of window to wall. It provided the introduction to the discipline, and became a kind of touchstone of architectural probity which it remained from the late years of the fifteenth century until well into the nineteenth. The subsequent stylistic changes which art-historians have registered: Renaissance to Mannerist, Mannerist to Baroque, and so to Rococo or Neo-Classicism – did not affect their status.

So the teaching of the architectural schools which we have inherited was formulated by the eighteenth-century schools and the earlier academies. These institutions were also much concerned with technical know-how. Even in the first handbooks they produced, not only construction, but even climatic position and sanitation had become part of the teaching, although that system of the orders remained at its heart. Indeed, the drawing the orders, and doing so in ever more elaborate rendering techniques was to provide students with a key to good design and – allegedly – a subconscious initiation into its mysteries. For all that, in the course of the Eighteenth century it became evident – through travellers' reports – that there were fully developed and rival systems of ornament – in Chine, India, Islamic lands. It had of course always been known that even in the west there had been that alternative ornamental manner I mentioned earlier – developed by mediaeval builders, and despised as 'Gothic', and only occasionally emulated later, until attempts were made – not very successfully – to bind even Gothic architecture into a system of orders in the eighteenth century.

And then, at the break of the nineteenth there arose a notion which seemed almost blasphemous to some at the time, that all such systems of ornament were quite independent of structure and plan anyway, that the alternative ornamental systems could be appropriated by any architect or engineer as he thought them best suited to the locality where he was working – or even to the use for which a building may be intended – but always ruled by primary geometries.

The prophet of this novel system was one Jean-Nicolas-Louis Durand who is not much remembered nowadays but who it was who harnessed his procedure to an axial planning system dependent on the arrangement of the simplest geometrical forms – he had a preference for the sphere, the hemisphere and the cube as well as their simple variants, elaborated by columns; he promulgated his teaching at the Ecole Polytechique a highly influential Revolutionary – Napoleonic institution – which shared some teachers with its contemporary Ecole des Beaux-Arts. From them it quickly spread to other French schools – and on to schools of architecture all over both old and new world. This wildfire spread was soon clothed in elaborate rendering techniques which conveyed detailed images of the interior and exterior faces of building, leaving the inner, solid volumes to the technique of neutral colouring which came later to be known as poché – 'scramble' , implying a lack of interest in structure, mains supply, drainage – all the working appurtenances of the building which seemed only indirectly related to either inner or outer appearance that their renderings elaborately conveyed.

S příchodem nového tisíciletí přišla další vzpoura – pokus vytvořit zcela ahistorický systém projektování a dekorativních prvků odvíjejících se od rostlinných forem – a pokud možno – vycházející ze samotné přírody – přímo a bez vkládání jakéhokoli historického precedentu; nejlépe znám pod názvem „secese"; v mnoha variantách měl dominovat západnímu umění od posledního desetiletí devatenáctého století.

Celý tento podnik zvaný secese či Art Nouveau (také známý jako Jugendstil nebo Stile Liberty) se však zcela vyčerpal ještě před válkou v roce 1914; vskutku nadčasový, zcela originální systém ornamentů, zcela odtržený od historického precedentu a zcela vycházející z přírodních forem, se zdál postrádat kořeny – jako cizí prvek byl odsouzen k nezdaru. V období bezprostředně před válkou a bezprostředně po válce se rozvinul jiný – a v jistém smyslu roztříštěnější, ale stejně radikální – přístup, který požadoval architekturu či projektování zcela prosté jakýchkoli dekorativních prvků, spoléhající výhradně na konstrukci, materiály, proporce, přiznání sítí – zkoumání právě toho *poché*, které „akademická" kresba zanedbávala. O století později nás tento přístup stále ovládá, i když si ne vždy uvědomujeme jeho podstatu nebo jeho kořeny.

Všechno to začalo bezprostředně po první světové válce (dokonce rok nebo dva před ní), když Walter Gropius (již před válkou známý jako novátorský architekt) převzal na počátku roku 1919 po propuštění z armády vedení slavného uměleckého institutu ve Výmaru. Výmar byl významné kulturní město, kde se Goethe stal prvním ministrem a kde se tehdy připravovala ústava nové Německé republiky a kde byla i vyhlášena. Gropius převzal školu po svém předchůdci Henri van de Velde, jednom ze zakladatelů secese, který se tou dobou již distancoval od jejích květinových vzorů. Program, který Gropius představil a který rozvíjeli jeho kolegové – z nichž Klee a Kandinsky patřili k nejvytrvalejším a nejvýznačnějším – později zvaný „Bauhaus" – se stal vzorem napodobovaným na uměleckých a architektonických školách západního světa – a je nyní víceméně všeobecně přijímán, či přímo uznáván.

Ale byl to méně slavný kolega Švýcar Johannes Itten, vlastně úplně první učitel, kterého Gropius přijal (nabádala ho k tomu jeho tehdejší manželka Alma Mahlerová), který také byl a zůstal vyznavačem údajného neo-zoroastriánského kultu zvaného mazdaznan, stejně jako jeho nejbližší spolupracovník, nejmladší kolega Georg Muche. Za nedílnou součást své výuky považovali dechová a jiná cvičení (a stravu zahrnující velké množství syrového česneku), čímž se dostali do sporu s kolegy, zejména Gropiem, a to vedlo k Ittenově propuštění. Muche však zůstal (a stal se klíčovou postavou instituce) a struktura tohoto přípravného kurzu zůstala základem učení Bauhausu.[9]

9 — Ottoman Zar-Adusht Ha'nish (ed. Ian Whittlesea) Mazdaznan Health & Breath Culture, Kingston, ND.

Ten je také někdy spojován s pojmem funkcionalismus; pojem, který se do architektury přenesl ze sociologie a antropologie – dokonce i filozofie, kde se již dlouho a stále používá: ale ve skutečnosti jeho architektonický ustavující slogan „forma

With the approach of a new millennium came that other rebellion – an attempt to create a completely a-historical system of deign and ornament dependent on plant-forms – and, in so far as that is possible – derived from nature alone – directly and without the interposition of any historical precedent; best known under the soubriquet 'Art Nouveau'; in many variants it was to dominate western art since the last decade of the nineteenth century.

But that whole ArtNouveau (also known as Jugendstil or Stile Liberty) enterprise was well and truly exhausted before the 1914 war; indeed a timeless, quite original system of ornament wholly divorced from historical precedent and entirely derived from natural forms seemed rootless – parasitically doomed to failure. In the immediate pre- and post-war period another – and in a sense more fragmented but equally radical approach developed – an approach which called for architecture or design quite bare of any ornament at all, relying entirely on structure, materials, proportion, the acknowledging of services – investgating that very *poché* which 'academic' drawing had neglected. A century later, we are still dominated by that approach, though we are not always aware of its nature or its roots.

It all started immediately after the First World War, (even a year or two before it) when Walter Gropius (already well-known as an innovative architect before the war) took over the direction of the famous art-institute in Weimar early in 1919 – on his release from the army. Weimar was a town of great cultural prestige, where Goethe had been prime minister and the constitution of the new German Republic was being drafted at the time and where it would be promulgated. Gropius took the school over from its previous director Henri van de Velde, one of the originators of Art Nouveau who had himself, by then, renounced its floral ways. The programme which Gropius introduced and which was developed by his colleagues – of whom Klee and Kandinsky were among the most long-lasting and distinguished – and would be called 'Bauhaus' – to become the model emulated in art and architecture schools of the western world – and is now more or less adapted universally, if not always acknowledged.

But it was a less famous colleague, indeed the very first teacher Gropius engaged (urged to do so by his then wife, Alma Mahler) the Swiss Johannes Itten – who was also, and remained – a devotee of an allegedly neo-Zoroastrian cult, Mazdaznan, as was his closest associated his youngest colleague Georg Muche. They regarded breathing and other exercises (and a diet involving much raw garlic) as an integral part of their teaching and so came into conflict with colleagues – particularly Gropius – and it led to Itten's dismissal, although Muche stayed (and became a key figure in the institution) and the structure of that preliminary course remained basic to Bauhaus teaching.[9]

9 — Ottoman Zar-Adusht Ha'nish (ed. Ian Whittlesea) Mazdaznan Health & Breath Culture, Kingston, ND.

vždy následuje funkci“ poprvé použil chicagský mistr Louis Sullivan ve své eseji nazvané „Umělecky pojatá výšková kancelářská budova“, kterou publikoval v roce 1896; a který si liboval v rostlinných dekorativních prvcích. Tento pojem, bez ohledu na svůj původ, byl později ve dvacátých a třicátých letech v sovětském Rusku, Německu a Skandinávii spojován s různými minimalistickými tendencemi.

Přesto první učení Bauhausu rozhodně nebylo funkcionalistické: naopak, kurz základů projektování – jak jej vytvořili Itten a Muche a „usměrnili“ někteří následovníci – se stal součástí programu Bauhaus, který byl ve dvacátém století vytrvale napodobován učiteli po celém světě (a neztratil tak docela svou přitažlivost). Vycházel z rozvíjení formálních dovedností od přímé manipulace s materiály – papírem, dřevem, překližkou, plechem, vazbou – a jejich zpracování po řemeslné postupy – a také ze studia geometrie, rytmů a barev obrazů starých mistrů. A skutečně jen málo architektů té doby jevilo zájem o přijetí jakékoli „funkcionalistické“ loajality. Corbusierova vytrvalá oddanost preferovaným rozměrům založeným na zlatém řezu, odvozeným od idealizované lidské postavy, jí tedy nezůstala nic dlužna, zatímco Mies van der Rohe s tímto pojmem zacházel s despektem a své formy zcela zakládal na elementární geometrii a strukturální soudržnosti; pouze Gropius prosazoval, narozdíl od formalistického učení většiny svých kolegů z Bauhausu, lehčí verzi funkcionalistické doktríny. Poválečná rekonstrukce ve druhé polovině dvacátého století znamenala pro stavitele některých zemí přísná omezení, co se týče materiálů a prostoru, takže se různé úřady (například britské) snažily zavést normy, které přísně upravovaly podobu jakýchkoli užitných objektů. Příliš mnoho chybných výpočtů ohledně vzorců užívání ale vedlo k některým přešlapům a v architektuře se brzy vyvinuly protichůdné tendence, které kladly důraz na surové vlastnosti materiálů, a zejména pak na „syrový“ beton, zatímco jiné tendence apelovaly na typ: repertoár tvarů, které lze ve stavebnictví převést na základní geometrické tvary v budově.

Žádný z těchto směrů však nevedl k vytvoření koncepčně formulovaného přístupu. Většina škol kdekoli na světě, kde se vyučuje jakýkoli druh designu – až na několik málo výjimek – představuje metody, které jsou poplatné tomuto přístupu. Poprvé uzrály před sto lety v tomto základním kurzu projektování ve výmarském Bauhausu a stále nabízejí cestu k procesu navrhování prostřednictvím manipulace s materiálem jako primárního heuristického postupu – i když důraz na řemeslnou dovednost takových metod byl – podle mého názoru ne zcela přesvědčivě – kritizován spíše technicky smýšlejícími učiteli.

To by tedy mohlo ukázat cestu k možnému budoucímu rozvoji architektonického nebo produktového designu, pro nějž je proto třeba naléhavě přeformulovat intelektuální podporu – a neustále vyžadovat její aktualizaci. Jeden anglický kritik umění (jehož jméno se mi ztratilo v mlhách času) asi před třiceti nebo čtyřiceti lety při promluvě k tehdejším studentům umění na západním pobřeží USA uvedl, že by si studenti měli osvojit pouze dvě disciplíny: dějiny umění, aby dokázali osvětlit situaci, ve které se ocitli; a filozofii, aby zjistili, co s tím mohou dělat.

Which is indeed sometimes associated with the term functionalism; a term that had moved into architecture from sociology and anthropology – even philosophy, where it has had a long and continuing career: but in fact its architectural founding slogan, 'form ever follows function' was coined by the Chicago master, Louis Sullivan in an essay on 'The Tall Building Artistically Considered' which he published in 1896; and who, for himself luxuriated in plant-derived ornament. The notion – whatever its precedents – came to be associated later with various minimalist tendencies during the twenties and thirties – in Soviet Russia, Germany and Scandinavia.

Yet that first Bauhaus teaching was anything but Functionalist: on the contrary, the elementary design course – as it was devised by Itten and Muche and 'sobered' by some successors – became that part of the Bauhaus programme which has been insistently emulated throughout the world's teacheries in the twentieth century (and has not quite lost its appeal). It was dependent on evolving formal skills from the direct manipulation of materials – paper, wood, plywood, sheet-metal, weave – and their elaboration through craft-practices – as well as a study of the geometry, rhythms and colours of old-master paintings. And indeed few architectural masters of the time seemed interested in adopting any 'functionalist' allegiance. So Corbusier's persistent devotion to golden-section based preferred dimensions derived from an idealized human figure owed nothing to it, while Mies van der Rohe treated the notion with contempt, and based his forms entirely on elementary geometry and structural coherence; it was only Gropius, in contrast to the formalist teaching of most of his Bauhaus colleagues who advocated a weak version of the functionalist doctrine. In the second half of the twentieth century post-war reconstruction imposed stringent material and spatial limitations on the builders of some countries, so that various authorities (British, for one) tried to impose standards which were tightly regulated by the form of any useful object. Too many miscalculations about the patterns of use led to some uncomfortable misfits, and in architecture counter-movements soon developed suggesting an appeal to the raw qualities of materials, and 'brute' concrete particularly, while another tendency appealed to type: to a repertory of shapes which can be translated into prime geometries in building.

But none of these led to a conceptually articulated approach. Most schools teaching any kind of design anywhere in the world – with very few exceptions – practice methods which are tributaries of that approach first matured a century ago now in that elementary design course at the Weimar Bauhaus, and which still offers a way into the design process through manipulating material as the primary heuristic procedure – even though the craft-bias of such methods have been criticised = not wholly convincingly, to my mind – by more technologically-minded teachers.

That may well therefore also show the way into how architectural or product-design might be nurtured in the future – and for which, therefore intellectual backing needs to be reformulated urgently – and it will also require constant renewal. Speaking to the art-students of his time on the West Coast of the USA, some thirty or forty tears ago, an English art-critic (whose name I have lost in the mists of time)

Možná, že studenti projektování na tom nejsou tak špatně jako studenti umění – džbán se nemůže proměnit v happening. Přesto naprostá většina současných škol designu téměř nevyhnutelně musí řešit některé z problémů studentů umění: musí překlenout vzdálenost mezi smyslem pro manipulaci s předměty, na němž bude projekt nevyhnutelně záviset, a smyslem pro fyzickou přítomnost předmětů, s nimiž budou jejich klienti zacházet, jakož i pro budovy, které budou obývat.

Takové pojetí se může zdát přežité teď, kdy mnou popsaný přístup je odsunut do minulosti spjaté s manuální činností, neboť byl zpochybněn poněkud odlišnou dematerializací, kterou procesu navrhování vnutila umělá inteligence. Dokonce i zbytková, nepřímá fyzická přítomnost kružítka a čtverce, stejně jako tužky nebo pera a papíru, které kdysi zahrnovala, je nyní vytlačena dálkově ovládaným obrazem na obrazovce počítače – což nás zase přivádí zpět k nevyhnutelné materiálnosti zobrazované věci, která je určena nějakému uživateli.

Bez ohledu na to, jak nehmotný je postup, s jehož pomocí projektant dospěje ke svému projektu – bez ohledu na to, jak propracovaný je postup, s jehož pomocí dospěje k řešení svého problému –, musí si být vždy vědom toho, že cílem, ke kterému jeho projekt směřuje, pro který je projektován, ke kterému je vržen – ano, *entworfen* – tím cílem musí být hmotná VĚC, kterou se stane daný objekt či nástroj, lžíce, židle, dům či kancelářská budova – cokoli – ale v každém případě něco, s čím bude příjemce, ke kterému je projekt nakonec směřován nebo vržen – ano, skutečně *geworfen* – zacházet, co bude používat nebo obývat. A toto uvědomění musí nevyhnutelně přidat k celé činnosti projektování další, zcela nevyhnutelný prvek fyzičnosti.

suggested that they only needed to learn two disciplines: art-history to explain the situation in which they found themselves; and philosophy to find out what they can do about it.

Perhaps design student are not quite in such dire straits as art students – a jug can't turn into a happening. Yet the vast majority of existing design schools almost inevitably share some of the art-students' perplexities: they must bridge the distance from a manipulative sense of the material on which the project will inevitably operate and a sense of the bodily presence of the objects their clients are to handle as of the buildings they are to inhabit.

Such notion may seem superannuated now that the approach I have described is relegated to a manually-tethered past, having been challenged by the rather different de-materialisation which Artificial Intelligence imposed on the design process. Even the residual, the indirect physicality of compass and set-quare as of pencil or pen and paper that it once involved is now supplanted by the remote-controlled image on the computer screen – which in turn brings us back to the inescapable materiality of the thing imaged, intended as it must be for some user.

However immaterial the procedure by which a designer may arrive at his project, however refined the procedure by which he or she reaches a solution to their problem, they nevertheless need to be aware – always – that the end to which their project is directed – projected, thrown forward – yes, *entworfen* – that end must be to become some material THING, that object or utensil, that spoon, chair, house or office block – whatever – but in any case, something to be handled, used or inhabited by its recipient at whom the project is ultimately directed or thrown – yes, indeed *geworfen*. And that realization must inevitably add another, ever unavoidable element of physicality to the whole business of projecting.

Metafora a ztělesnění*

Peter Carl
Cambridge, UK 2020

„…tvorba metafor je základní lidský pud, kterého se nelze ani na okamžik zbavit, protože bychom se tím zbavili samotného lidství.“

Friedrich Nietzsche
„O pravdě a lži v mimomorálním smyslu“

* — Věnováno památce čtyřicetileté spolupráce, inspirace a přátelství s Daliborem Veselým. Veselý přispěl zásadním způsobem k fenomenologické hermeneutice tím, že se ve své výuce architektonického návrhu, stejně jako v historii a filozofii, zaměřoval na to, jak je architektura situována v kulturních podmínkách a jak tyto podmínky vyjadřuje. Tato esej navazuje na jeho odkaz; za spolupráci děkuji Ericu Parrymu, Davidu Derniemu, Freddiemu Phillipsonovi a Mary-Ann Steane.

Metaphor and Embodiment*

Peter Carl
Cambridge, UK 2020

'...the formation of metaphors is the fundamental human drive, which one cannot for a single instant dispense with, for one would thereby dispense with humanity itself.'

Friedrich Nietzsche
On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense

* — Dedicated to the memory of forty years of collaboration, inspiration and friendship with Dalibor Vesely. By concentrating on how architecture is situated in and articulates the cultural conditions in his design-teaching as well as in history and philosophy, Vesely made a fundamental contribution to phenomenological hermeneutics. The present essay elaborates on his legacy; and I thank Eric Parry, David Dernie, Freddie Phillipson and Mary-Ann Steane for their collaboration.

Pro účely bydlení stojí architektura v pozadí, v periferním zorném úhlu, a stává se pouhým rámcem pro praktické využití. Od architektonických projektů se však očekává, zejména ve školách, že architektura by měla ztělesňovat určitý koncepční aparát – formální, estetický, ikonografický, sociální, politický atd. K tomu dále přispívá přesvědčení, že architektura existuje jako forma v prostoru, což je radikálně konceptuální zobecnění, k čemuž je třeba doplnit vše konkrétní. Naopak názor, že architektura existuje jako součást ekologického metabolismu – městského i přírodního, vyvolává řetězce závislostí, které jsou ve své složitosti matoucí; snahy o zachycení a popis „ztělesněné energie" pravidelně ztroskotávají na množství proměnných. Není zcela zřejmé, jak může architektura ztělesňovat jak koncepty, tak energii.

Ztělesnění je dlouhodobě základem reakce fenomenologie na idealistické filozofie; přesto si jako reakce zachovává cosi z duality hmota vs. mysl, před kterou nás má vlastně chránit. Zdá se, že ztělesnění má dvě tematická jádra: za prvé to, co se obvykle nazývá „tělo" a týká se lidských vztahů ve světě, a za druhé širší sféra tělesnosti, která nabízí pojmy jako reprezentace nebo ikonografie – věci ztělesňující myšlenky nebo odkazy, jako by mentální jevy jaksi přiléhaly k jevům hmotným. S tím, jak si získávaly své příznivce ekologické přístupy, přibývaly i implikace, že lidské tělo by mělo být chápáno jako jedno z mnoha druhů těl. Obecný charakter tohoto pojetí přesahuje výpočetní metafora, podle níž lze veškerou realitu zachytit prostřednictvím termodynamiky ztělesněných informací,[1] kdy myšlenky či reference vycházejí ze složitého materialistického vesmíru… což vede k otázkám typu: „Je Bůh matematik?"[2]

1 — Tento pojem má svůj původ ve slavném výroku „Na začátku byl bit" /'it from bit'/ Johna Wheelera, 'Information, Physics, Quantum: the Search for Links', v Proceedings of the 3rd International Symposium on the Foundations of Quantum Mechanics, Tokyo, 1989, s. 354–368. (Ve významu „to" bylo nehmotné – nejprve zde byla informace, vše ostatní přišlo až později).

2 — Např. Livio, Mario, Is God a Mathematician? (Je Bůh matematik?), New York: Simon & Shuster, 2009.

Začneme prvním tematickým jádrem ztělesnění – tělem. Dalibor Veselý byl předním zastáncem názoru, že architektura tvoří scénu *(„setting")* pro situace. Termín „situace" má původ ve fenomenologii, zejména v díle Merleau-Pontyho, kde konotuje činnosti spolu s jejich aranžmá a jejich referenčním polem; Veselý toto dále rozvinul a hovoří o „typičnosti situací".[3] Toto je širší pole, na němž závisí užší architektonická koncepce typu, která se omezuje na charakteristické rozvržení architektonických a urbanistických konfigurací.[4] Typičnost situací Veselého vycházela z kulturního kontextu a byla svázána s hudbou, literaturou, výtvarným uměním atd. stejně jako se zvyky a obyčeji. Termín scéna odkazuje k divadlu a Veselý, vycházeje

3 — Veselý, Dalibor, Architecture and the Conflict of Interpretations (Architektura ve světě rozdělené interpretace), MIT Press, 2004, s. 77 a násl., 104, 377 a násl.

4 — Carl, Peter, 'Type, Field, Culture, Praxis', Architectural Design, Vol 81, Issue 1, leden/únor 2011, s. 38–45.

For the purposes of dwelling, architecture stands in the background, in peripheral vision, providing an horizon for praxis. However, it is an expectation of design, particularly in schools, that architecture should embody a conceptual apparatus – formal, aesthetic, iconographic, social, political, etc. This is promoted by the belief that architecture prevails as form in space, a radically conceptual generalisation for which everything concrete needs to be supplied. Conversely, the view that architecture prevails as part of an ecological metabolism – urban and natural – invokes chains of dependency bewildering in their complexity; efforts to develop an accountancy of 'embodied energy' are notoriously frustrated by the number of variables. It is not obvious how both concepts and energy could be embodied in architecture.

Embodiment has long been at the heart of phenomenology's response to Idealist philosophies; and yet, as a response, it retains something of the matter-mind duality from which we are supposed to be rescued. Embodiment appears to have two thematic centres: firstly, what is typically called 'the' body, pertaining to human relations within the world, and, secondly, the more broad territory of corporeality, which solicits notions of representation or iconography – things embodying thoughts or references, as if mental phenomena somehow adhered to material phenomena. As ecological approaches have gained adherents, so has the implication that human bodies should be considered as one sort of body among many. This notion is exceeded in its generality by the computational metaphor, according to which all of reality can be rendered in terms of the thermodynamics of embodied information,[1] wherein the thoughts or references appear to arise from a complex materialist universe…leading to such questions as, 'is God a mathematician'?[2]

1 — A notion having its origin in the famous 'it from bit' of Wheeler, John, 'Information, Physics, Quantum: the Search for Links', in Proceedings of the 3rd International Symposium on the Foundations of Quantum Mechanics, Tokyo, 1989, pp. 354–368.

2 — E.g., Livio, Mario, Is God a Mathematician?, New York: Simon & Shuster, 2009.

We will start with the first thematic centre of embodiment – 'the' body. Dalibor Vesely was the leading proponent of the understanding of architecture as the setting for situations. The term 'situation' had arisen in phenomenology, in particular the work of Merleau-Ponty, where it connoted activities with their decorum and their fields of reference, which Vesely developed as 'typicality of situations'.[3] This is the larger field on which depends the more narrow architectural conception of type, which is limited to characteristic layouts of architectural and urban configurations.[4] Situational typicality, for Vesely, was informed by the cultural context, the links with music, literature,

3 — Vesely, Dalibor, Architecture and the Conflict of Interpretations, MIT Press, 2004, pp. 77ff., 104, 377ff.

4 — Carl, Peter, 'Type, Field, Culture, Praxis', Architectural Design, Vol 81, Issue 1, January/ February 2011, pp 38–45

z Aristotelovy *Poetiky,* tvrdil, že je třeba uvažovat z hlediska mimeze (*mimesis*), tj. napodobení, zachycení, [interpretace či hermeneutiky] praxe (*praxis*).[5] V souladu s tím nebylo uspořádání budovy normativní, jak je tomu ve funkcionalismu, ale zcela otevřené – seminární místnost mohla sloužit také pro účely dílny, výstavy, večeře, představení a tak dále, ale nikoli jako čerpací stanice. Podobným způsobem hloubka konfigurace od ulice směrem k zahradě a od země směrem k nebi invokovala vznešená témata. Architektura nebyla ztělesněním konkrétní ikonografie, šlo spíše o reference vlastní obvyklým architektonickým dispozicím situací **OBR. 1.**

Merleau-Ponty nepochybně významným způsobem přispěl k fenomenologické psychologii a navázal na práci takových osobností, jako byli Kurt Goldstein a Erwin Strauss. Jeho hlavním motivem bylo „vnímání"; snažil se ukázat, ovlivněn Edmundem Husserlem, že vnímání není intelektuální zpracování vztahů mezi subjektem a objektem, ale spíše určitý způsob účasti ve světě. Pravidelně mohl pozorovat, že pacienti trpící afázií, apraxií apod. neprožívají poruchy psychofyzických systémů, spíše postrádají „úplný svět".[6] To klade důraz na obsah či význam – podle Husserla „veškerá zkušenost [vnímání] je zážitkem něčeho"[7] – jehož prostředníkem je kulturně situované tělo jedince. Otázka obsahu posuzovaného z hlediska vnímání okamžitě vyvolává otázku halucinace, před níž nás podle Merleau-Pontyho chrání nikoli naše „schopnost kritického myšlení", ale „struktura našeho prostoru".[8] Architekti tato slova obvykle chápou jako návrh místnosti, ale Merleau-Ponty ve skutečnosti hovoří o hloubce, bohatosti a struktuře naší angažovanosti v kulturním obsahu, což Veselý dále rozvinul jako „komunikativní prostor".[9] Merleau-Ponty dále tvrdí, že člověk „nikdy zcela nežije v různém lidském prostoru, ale vždy je v konečném důsledku zakotven v přirozeném a ne-lidském prostoru"[10] (což Veselý také nazýval „kosmickými podmínkami").

5 — Veselý, Dalibor, op. cit., s. 366 a násl. Výraz „mimésis praxe (akce)" pochází z Aristotelovy Poetiky, část 1451b9, mimeitai de tas praxeis, a označuje primární charakter tragédie. Viz o praxi Hans-Georg Gadamer, Truth and Method /Pravda a metoda/, přel. W. Glen-Doepel, Sheed and Ward, Londýn, 1975, druhá část, II, s. 235–341 a tři eseje o praxi v díle Hans-George Gadamera, Reason in the Age of Science, trans, F. G. Lawrence, MIT Press, Cambridge, Mass: 1981, s. 69–138.

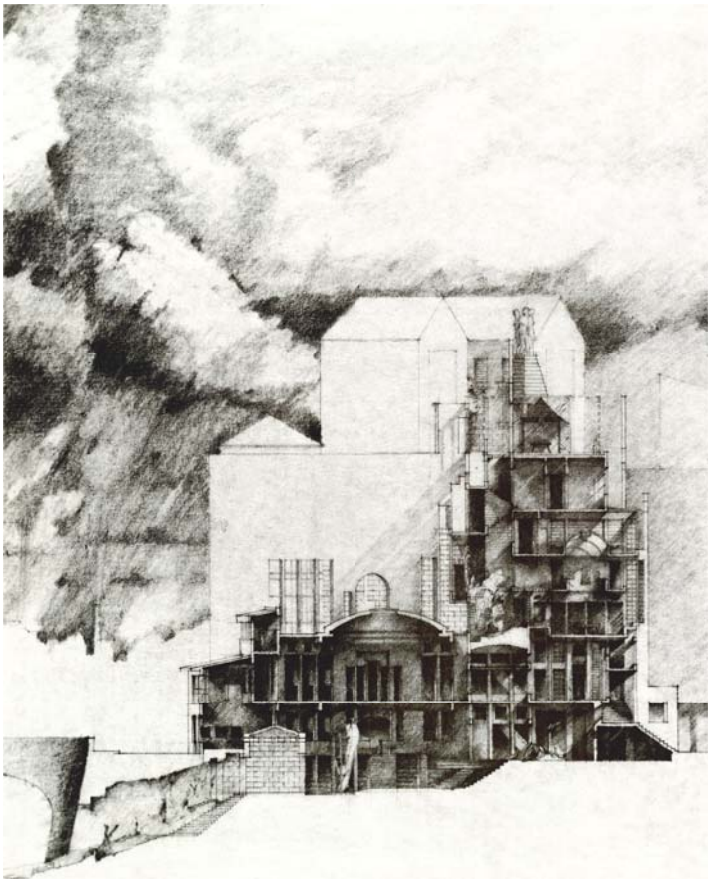
6 — Merleau-Ponty, Maurice, Phenomenology of Perception (Fenomenologie vnímání), přeložil Colin Smith, Londýn: Routledge & Kegan Paul, 1962.

7 — K výkladu této věty potřeboval Husserl všechny tři knihy o Idejích. Primární podmínky stanovil v díle Ideje I: v rámci horizontu světa se (nepsychologické) „mentální procesy" egologického subjektu (individuálního i kolektivního) pohybují mezi přirozeným postojem zkušenosti/vnímání a eidetismem, přičemž odhalují dvě formy objektivity, které vznikají – v první jsou to skutečné předměty, ve druhé jsou to matematické a geometrické entity (absolutní ideálnost), s tím, že prostředkem výměny mezi nimi je jazyk, který má vlastnosti obou. Pro naše účely si všimněme, že Merleau-Ponty využívá Ideje II, pokud jde o význam předreflexivního „světa před tezí světa" a země pro Husserlovu fenomenologii, v knize Nature, Course Notes from the Collège de France, sestavil D. Séglard, přel. R. Vallier, Evanston: Northwestern University Press, 2003, 2003, s. 70–79.

8 — Merleau-Ponty, Maurice, Phenomenology of Perception, op. cit., s. 291.

9 — Veselý, Dalibor, op. cit., kapitola 2.

10 — Merleau-Ponty, op. cit., s. 291–3; viz také Veselý, op. cit., s. 76 a násl.



OBR. 1 **Eric Parry**, Interpretace politické kultury dneška v podobě architektury vycházející ze zahrady v industriální krajině navrhovaného náměstí v Kentish Townu, architektury, která je složená z vrstev sahajících od kabaretu ke kruhovému debatnímu sálu a ke klubovým místnostem až ke škole rétoriky poučené divadelní hrou Jeana Geneta *Balkon*. Kresba tužkou na pauzáku, 240 × 200 mm, 1980

FIG. 1 **Eric Parry**, Architectural Interpretation of Contemporary Political Culture: across an ascent from a garden set in an industrial landscape to the proposed Kentish Town Square is developed a vertical stratification from cabaret to domed debating hall and club rooms to a school of rhetoric informed by *The Balcony*, of Jean Genet. Pencil on Butter Paper; W: 200 mm × H: 240 mm, 1980

Prostor je tedy pro Merleau-Pontyho charakteristikou světa, identifikující odlehlost projevovanou ve struktuře referencí, v konečném důsledku zakotvený v přirozeném, ne-lidském světě, který poskytuje objektivitu a který Veselý, inspirován Janem Patočkou, pojmenoval „latentní svět“.[11]

Je-li lidské tělo prostředníkem situací, Merleau-Ponty nerozvíjel ani hermeneutiku Druhého jako Levinas, ani téma útlaku jako Foucault, jehož příspěvek k působení subjektů se stal základem politiky identity a nejnovější antropologické praxe. Avšak tím, že zdůrazňoval vnímání (většinou vizuálně-praktické) a že mnohé své příklady uváděl v první osobě (například: „…slova, která znám: jsou za mnou, jako věci za mými zády nebo jako horizont města kolem mého domu…“[12]), vyvolával dojem zachování vztahu perspektivy subjekt-objekt.[13] Pochopení nesčetných příkladů vnímání věcí více či méně připravených k použití (tzv. při ruce) záviselo ve skutečnosti na motilitě a primární orientaci (jako v experimentu s převráceným viděním), čímž odhalovaly podmínky zcela protikladné ke vztahu subjekt-objekt. Místo vnímání bychom měli spíše hovořit o angažovanosti (která rozšiřuje „situaci“ za hranice lidské angažovanosti), která se projevuje v neustále se měnící reciprocitě mezi heideggerovským pojmem nárok[14] a Gibsonovým pojmem afordance.[15] Na rozdíl od převládajícího modelu robotiky na bázi umělé inteligence (někdy nazývaném „karteziánské divadlo“), kde senzory detekují cíle nebo překážky a poté předávají parametry počítačům, které dávají mechanismům pokyny k vyhledávání objektů nebo vyhýbání se objektům, je zřejmé, že pro bytosti-ve-světě je svět vždy-již „inteligentní“, příznivý pro angažovanost. Tuto angažovanost nelze popsat pomocí

11 — Před odjezdem z Prahy do Anglie studoval Veselý u Patočky. Viz Patočka, Jan, Body, Community, Language, World (Tělo, společenství, jazyk, svět), přel. E. Kohák, Chicago: Open Court, 1998, s. 113–118, 122–134, a The Natural World as a Philosophical Problem (Přirozený svět jako filozofický problém), přel. E. Adams, Northwestern Evanston: Northwestern University Press, 2016, kapitola 3. Obecně se inspirace Heideggerem soustřeďuje kolem ontologie světovosti světa, pojednané v díle Being and Time (Bytí a čas), přel. J. Macquarrie a E. Robinson, Oxford: Blackwell, 1980, 1980, H 63 – H 113.

12 — Merleau-Ponty, op. cit., s. 180.

13 — To je také atribut Husserlova díla. Merleau-Ponty si byl tohoto problému vědom a zabýval se jím v díle ‘The Intertwining – The Chiasm’ (Prolínání – chiasmus) v knize The Visible and the Invisible (Viditelné a neviditelné), přel. A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968, s. 130–155: „V jistém smyslu, kdybychom zcela zprůhlednili architektoniku lidského těla, jeho ontologický rámec a způsob, jakým vidí a slyší samo sebe, viděli bychom, že struktura jeho němého světa je taková, že všechny možnosti jazyka jsou v něm již dány.“ Viz pojednání Dermota Morana o „prolínání“ s ohledem na Sartra, Schelera, Husserla aj. v knize The Phenomenology of Embodiment: Intertwining and Reflexivity a v díle Jensen, Rasmus Thybo a Moran, Dermot, redakce, The Phenomenology of Embodied Subjectivity, Springer International Publishing, Švýcarsko, 2013, s. 285–304.

14 — Mé anglické slovo „nárok“ claim reaguje na Heideggerův výraz Ereignis (úvlast/událost), známý architektům z jeho esejů ‘Origins of the Work of Art’ (Původ uměleckého díla) (1935–56) a ‘Building, Dwelling, Thinking’ (Stavění, bydlení, myšlení) (1954), oba uvedené v díle Martin Heidegger, Basic Writings (Základní dílo), redakce David Farrell Krell, Londýn: Routledge, 1978 a (rev.) 1994. Není však třeba přijmout ani epochální poslání bytí („osud“), ani inspirované básníky, kteří jsou právem popisováni jako součást Heideggerovy koncepce v dílech Vallega-Neu, Daniella, Ereignis: the event of appropriation, Davis, Bret W., Martin Heidegger: Key Concepts, Londýn: Routledge, 2014, s. 140–154. Viz též Gadamer, Hans-Georg, Truth and Method (Pravda a metoda), op. cit. s. 55–63, 94–99, 112–114, s. 314–320.

15 — Gibson, James J., An Ecological Approach to Visual Perception (Ekologický přístup k vizuálnímu vnímání), Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1979; dílo shrnuje autorův koncept afordance od poloviny 60. let 20. století. Tento koncept se stal předmětem diskuzí v rámci fenomenologie, i když zatížen pojmy lidského jednání z hlediska nutnosti a svobody, což dobře shrnuje ve své eseji Rietveld, Eric, Affordances and Unreflective Freedom, The Phenomenology of Embodied Subjectivity, op. cit. s. 21–42. Cílem mého užití tohoto termínu je zaprvé zakotvit to, co považuji za procesuální charakter ztělesnění, hlouběji do kontextů, v nichž se odehrává Da-sein (pobyt), a zadruhé, pokud jde o člověka, vztah mezi závislostí na afordanci a vděčností či mravním zájmem, neboť, jak upozorňuje Gibson, „význam“ je afordance.

the visual arts, etc., as well as with custom and habit. The term 'setting' alludes to the theatre, and, drawing upon Aristotle's Poetics, Vesely proposed that one think in terms of the mimesis [interpretation, or hermeneutics] of praxis.[5] Accordingly, the organisation of a building was not prescriptive, as it is in functionalism, but quite open – a seminar room could also be used for a workshop, exhibition, dinner, performance, and so on, but not for a petrol station. Similarly, the depth of a configuration from street to garden and from earth to sky invoked venerable themes. The architecture was not embodying an iconography, rather the references were inherent in the customary architectural dispositions of situations **FIG. 1.**

Merleau-Ponty of course made a substantial contribution to phenomenological psychology, building on the work of figures such as Kurt Goldstein and Erwin Strauss. His leading motif was 'perception' and, inspired by Edmund Husserl, he sought to demonstrate that perception was not an intellectual processing of subject-object relations, but rather modes of participation in the world. He regularly found that patients suffering from aphasia or apraxia, etc., were not experiencing defects in psycho-physical systems; rather they did not 'have' a complete world.[6] This places the emphasis upon content or meaning – the Husserlian 'all experience [perception] is experience of something'[7] – for which one's culturally-situated body is the medium. The question of content considered in terms of perception immediately raises the question of hallucination, from which, according to Merleau-Ponty, we are saved not by our 'critical powers' but by the 'structure of our space'.[8] Architects typically hear the design of a room in these words, but Merleau-Ponty is actually discussing the depth, richness and structure of our involvement with cultural content which Vesely developed as 'communicative space'.[9] This led Merleau-Ponty to declare that one 'never wholly lives in varieties of human space, but is always ultimately rooted in a natural and non-human space'[10] (which Vesely would also call 'the cosmic conditions'). Space, then, for Merleau-Ponty is a characteristic of world, identifying the kinds of remoteness exhibited in the structure of references, ultimately rooted in the natural, non-human world which

5 — Vesely, Dalibor, op. cit., pp. 366ff. The phrase 'mimesis of praxis' comes from Aristotle's Poetics 1451b9, mimeitai de tas praxeis, identifying the primary representational character of tragic drama. On praxis, see Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, trans. W. Glen-Doepel, Sheed and Ward, London, 1975, Second Part, II, pp. 235–341 and the three essays on Practice in Hans-Georg Gadamer, Reason in the Age of Science, trans., F. G. Lawrence, MIT Press, Cambridge, Mass., 1981, pp. 69–138.

6 — Merleau-Ponty, Maurice, Phenomenology of Perception, trans., Colin Smith, London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

7 — Husserl required all three books of the Ideas to explicate this sentence. The primary conditions are established in Ideas I: within the world-horizon the (non-psychological) 'mental processes' of an egological body (individual and collective), move between the natural attitude of experience/perception and eidetics, disclosing the two forms of objectivity that arise – actual objects in the former, the entities of mathematics and geometry in the latter (absolute ideality), with language, having characteristics of both, providing a medium of exchange between them. For present purposes, note Merleau-Ponty's use of Ideas II, regarding the importance to Husserlian phenomenology of the pre-reflective 'world before a thesis' and of the earth, in Nature, Course Notes from the Collège de France, compiled by D. Séglard, trans. R. Vallier, Evanston: Northwestern University Press, 2003, pp. 70–79.

8 — Merleau-Ponty, Maurice, Phenomenology of Perception, op. cit., p. 291.

9 — Vesely, Dalibor, op. cit., Chapter 2.

10 — Merleau-Ponty, op. cit., pp. 291–3; see also Vesely, op. cit., pp. 76ff.

logických (algoritmických) výroků, na které lze aplikovat konkrétní jevy, je vždy-již metaforická. Jablko, již předtím, než je kulatým, barevným plodem napadeným vosami atd., se prezentuje v rámci řady potenciálních angažovaností, k nimž patří výživa, obraz zátiší, srovnání s pomerančem, calvados, Paridův soud, prvotní hřích (a slovní hříčka se slovem *malus (sankce vs. jabloň)*, demonstrace gravitace atd.; a je zde i prostor pro mylné vnímání (dokonce záměrně: „těšínská jablíčka"). Mnohé z těchto významů „nezápadní" kultura nevidí (v Číně, Japonsku a Koreji je významnější květ), což poukazuje na roli situovanosti v kultuře;[16] např. jízdenka na metro není zdaleka tak bohatě obdařena jako jablko. Stále však platí základní princip: metafora je pro naše způsoby angažovanosti zásadní. Ricoeur v návaznosti na Gadamera poukazuje na to, že metafora je základem veškeré klasifikace, tedy i logické myšlenky, a je tedy základem ontologie, stejně jako poezie (odtud heideggerovské poetické způsoby vyjadřování).[17]

Za čtyřicet let od doby, kdy Lakoff a Johnson překročili rámec toho, co bylo obvykle považováno za jazykovou zvláštnost, a představili nám „metafory, kterými žijeme"[18] – např. nahoře je dobře, dole je špatně, což vychází z tělesné orientace, proběhly rozsáhlé výzkumy tzv. 4E kognitivních věd (vtělená /embodied/, enaktivistická /enacted/, zakotvená /embedded/, rozšířená /extended/ kognice, k nimž byla nedávno navržena pátá kategorie, ekologická), které radikálním způsobem rozšířily hloubku a rozsah našich metaforických zapojení do řádů již-inteligentního světa. Tento výzkum je velice užitečný a má vazby na neurofyziologii, psychologii, umělou inteligenci,[19] antropologii a umění.[20] Vzhledem k tomu, že původní inspirací pro velkou část tohoto výzkumu byly poznatky Merleau-Pontyho, je snad pochopitelné, že z „vnímání" se stalo „poznávání" (kognice), i když tento termín si, zdá se, zachovává intelektualistické, rozumové analogie, převzaté z karteziánské *res cogitans,* která panuje nad *res extensa*.[21] Stejně jako u Merleau-Pontyho je záměrem

16 — Tato kulturní specifičnost metafory má významný vliv na globální dodržování abstraktních zobecnění prostoru a formy. Viz také poznámka 67.

17 — Ricoeur, Paul, The Rule of Metaphor (Pravidla metafory), Routledge & Kegan Paul, přel. R. Czerny s K. McLaughlinem a J. Costellem, Londýn: SJ, 1978, s. 22. Viz také Ricoeur, Paul, 'The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling' (Metaforický proces jako poznání, představivost a cítění) v díle Sacks, Sheldon, ed., On Metaphor (O metafoře), Chicago: University of Chicago Press, 1979, s. 141 a násl. V pojednání o mimesis, Poetika 1448b2-17, 1449b12-1450b10, 1457b7-16, 1459a7 lze vysledovat Aristotelův posun od physis přes mimesis k lexis/logos a dianoia ve vztahu k metafoře, totéž v Rétorice, Kniha III, 2.8–15, 3.4–5.1, 10.7–11. 6.

18 — Lakoff, George a Johnson, Mark, Metaphors We Live By (Metafory, kterými žijeme), Chicago: University of Chicago Press, 1980 a 2003 (včetně doslovu); nověji od stejných autorů Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought, New York: Basic Books, 1999. Lakoff a Nuñez, Rafael rozvíjejí plodný dialog mezi svým pojetím metafory a matematiky v knize Where Mathematics Comes From, New York: Basic Books, 2000.

19 — Douglas Hofstadter, Geoffrey Hinton a Karl Friston se zabývají možností využití metafory ve výzkumu umělé inteligence, která je v současné době aproximována pravděpodobnostními funkcemi; a americká organizace Intelligence Advanced Research Project Activity realizuje program Metafora: Madrigal, Alexis, Why Are Spy Researchers Building a ‚Metaphor Program'? Atlantic Monthly, 25. května 2011

20 — Newen, Albert; De Bruin, Leon; Gallagher, Shaun eds., The Oxford Handbook of 4E Cognition, Oxford: Oxford University Press, 2019. V tomto výzkumu je vynechán fenomén vrstev závislosti, o němž je pojednáno níže.

21 — Například jinak zajímavá kniha Kohn, Eduardo, How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human (Jak myslí lesy: k antropologii „nad rámec lidského"), Berkeley a Los Angeles: University of California Press, 2013. Vzhledem k tomu, že anthropos zjevně znamená lidský, měl být navržen jiný logos, možná dasologos (jazyk lesa), který by mohl zahrnovat například poznatky autorů Wohlleben, Peter, The Hidden Life of Trees, Londýn: William Collins, 2017 a Haskell, David George, The Forest Unseen, New York: Penguin Books, 2012.

grants objectivity, and which Vesely, inspired by Jan Patocka, treated under the rubric of 'latent world'.[11]

If human bodies are the medium of situations, Merleau-Ponty developed neither the hermeneutics of the Other, as did Levinas, nor the thematics of oppression as did Foucault, whose contribution to the agency of subjects has informed identity politics and recent anthropological practice. However, by stressing perception (mostly visual-practical) and by delivering many of his examples in the first person (for example, '...the words I know: they are behind me, like things behind my back, or like the city's horizon around my house...'[12]), he gave the impression of preserving the perspectival, subject-object relation.[13] In fact the myriad examples of perceptions-of-things more or less ready-to-hand depended for their understanding upon motility and primary orientation (as in the inverted vision experiment), thereby exposing a milieu quite the opposite of subject-object relations. Instead of perceptions, we should rather think in terms of involvements (extending 'situation' beyond human involvements), manifest in a constantly moving reciprocity between the Heideggerian notion of claim[14] and the notion of affordance from Gibson.[15] In contrast to the prevailing model of AI robotics (sometimes called a 'Cartesian theatre'), in which sensors detect goals or obstacles, and then transmit the parameters to computers which instruct mechanisms to seek or avoid objects, it is evident that, for beings-in-the-world, the world is always-already 'intelligent', propitious for involvements. Such involvements resist description by logical (algorithmic) statements to which accidents of particularity can be applied, they are always-already metaphoric. Before it is spherical, coloured, a fruit, infested with wasps, etc., an apple presents itself within a range of potential involvements that include

11 — Before leaving Prague for England, Vesely studied with Patocka. See Patocka, Jan, Body, Community, Language, World, trans. E. Kohák, Chicago: Open Court, 1998, pp. 113–118, 122–134, and The Natural World as a Philosophical Problem, trans. E. Adams, Northwestern University Press, Evanston, 2016, Chapter 3. In general, inspiration from Heidegger is centred around his ontology of worldhood of world, in Being and Time, trans. J. Macquarrie and E. Robinson, Oxford: Blackwell, 1980, H 63 – H 113.

12 — Merleau-Ponty, op. cit., p. 180.

13 — Also an attribute of Husserl's writing. Merleau-Ponty was aware of this problem, which he addressed in 'The Intertwining – The Chiasm', in The Visible and the Invisible, trans. A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968, pp. 130–155: 'In a sense, if we were to make completely explicit the architectonics of the human body, its ontological framework, and how it sees itself and hears itself, we would see that the structure of its mute world is such that all the possibilities of language are already given in it'. See Dermot Moran's treatment of 'intertwining' in the light of Sartre, Scheler, Husserl, et. al. in 'The Phenomenology of Embodiment: Intertwining and Reflexivity', in Jensen, Rasmus Thybo and Moran, Dermot, eds., The Phenomenology of Embodied Subjectivity, Springer International Publishing, Switzerland, 2013, pp. 285–304.

14 — My English word 'claim' responds to the Heideggerian Ereignis, with which architects will be familiar from his essays 'Origins of the Work of Art' (1935–56) and 'Building, Dwelling, Thinking' (1954), both collected in Martin Heidegger, Basic Writings, ed. David Farrell Krell, London: Routledge, 1978 and (rev.) 1994. However, there is no need to embrace either the epochal history ('destiny') or the inspired poets rightly described as part of Heidegger's concept in Vallega-Neu, Daniella, 'Ereignis: the event of appropriation', in Davis, Bret W., Martin Heidegger: Key Concepts, London: Routledge, 2014, pp. 140–154. See also Gadamer, Hans-Georg, Truth and Method, op. cit., pp. 55–63., 94–99, 112–114, pp 314–320.

15 — Gibson, James J., An Ecological Approach to Visual Perception, Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1979, which summarises his concept of affordance since the mid-1960 s. The concept has entered phenomenological discussion, though burdened with notions of human agency in respect of necessity and freedom, well summarised in the essay by Rietveld, Eric, 'Affordances and Unreflective Freedom', The Phenomenology of Embodied Subjectivity, op. cit., pp. 21–42. My use of the term seeks, firstly, to embed what I see as the processual character of embodiment deeper into the contexts by which Da-sein is played and, secondly, as far as humans are concerned, the relation between dependency upon affordance and gratitude, or moral concern, since, as Gibson points out, 'meaning' is an affordance.

a výsledkem opak. Tato práce je v souladu se snahou Jakoba von Uexkülla[22] (který dal podnět k Husserlovu *Lebenswelt, „žitému světu“)* vysvětlit hru nároků a afordancí ztělesněných v nesčetných procesech konkrétního světa, a následně decentralizovat antropocentrické popisy a charakterizovat to, co nazývám „inteligencí“ daných podmínek reality. Ačkoli výzkum 4E tuto interpretaci neuznává, pokud vím, tato interpretace podkopává obvyklé zobecnění „času“ a „prostoru“ v jednotném čísle. Čas a prostor by měly být považovány spíše za atributy konkrétních angažovaností – časovost a prostorovost komára, lesa, cihly atd. tvoří jejich místa v distribuovaných procesech ztělesnění (viz také stratifikace níže).[23]

I když od dob Descarta používáme termíny jako „vnímání“, „kognice“ a „inteligence“ s cílem vyvrátit pojetí převahy mysli nad hmotou (spolu s jazykem jako kódem nebo Batesonovou kybernetickou ekologií[24]), terminologická nejednoznačnost vede k otázce, jak správně chápat metabolismus, na němž se podílí naše metaforická zkušenost.[25] Máme si představit, že metafora vzniká jako „emergentní“ vlastnost materialistického kontinua (s ohledem na důkaz George Ellise, že emergence může probíhat jak shora dolů, tvořená složitým systémem, tak běžně se vyskytující zdola nahoru[26])? Vezmeme-li v úvahu, že náš imunitní systém je kulturně specifický (při cestování se člověk vyhýbá vodě, kterou mohou bez problému pít místní obyvatelé), týká se metafora botanických procesů nebo procesů světa hmyzu? Například biomorfologie nohy kobylky zelené nese otisk ekologické úzké specializace tohoto hmyzu, což naznačuje určitý stupeň implicitních, adaptabilních „znalostí“. Lakoff a Johnson tvrdí, že „jádrem metafory

22 — von Uexküll, Jakob, A Foray into the Worlds of Animals and Plants (Výprava do světa živočichů a rostlin), přel. J. D. O'Neil, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. Kniha původně vyšla v roce 1934 a předcházela jí Schelerova kniha Man's Place in Nature (Místo člověka v přírodě), nebo přesněji: The Human Place in the Cosmos (Místo člověka v kosmu) z roku 1928; obě díla lze považovat za odkaz Schellingovy Naturphilosophie.

23 — Opakuji, že to znamená, že veškeré angažovanosti jsou metaforické; poukazuji na to, že Wheeler, op. cit., s. 315, cituje Einsteina, že čas a prostor jsou „módy, v nichž myslíme, nikoli podmínky, v nichž žijeme“, a očekává, že budou absorbovány do „samovolně generovaných orgánů samočinně syntetizovaného informačního systému“ (s. 321).

24 — Bateson, Gregory, Steps to an Ecology of Mind (Kroky k ekologii mysli), Londýn: Chandler, 1972, část V.

25 — Zde samozřejmě vstupujeme do oblasti filozofických debat, které mají dlouhou historii, zejména pokud jde o vztah kulturní zkušenosti (pozn. 15 výše) k takovým konceptům, jako je kantovský apriorismus nebo Husserlovo transcendentální ego, jako by myšlení plnilo své nejvyšší poslání v přísné konzistenci, a bylo proto největší překážkou vyrovnání se s rozmanitostí (viz užitečný esej 'Herder's Critique of Pure Reason' (Herderova kritika čistého rozumu), The Review of Metaphysics, Vol. 61, č. 1, září 2007, s. 31–50, autor Sikka, Sonia; za tento odkaz děkuji Rossu Andersonovi). Můžeme si pohrávat s myšlenkou, že vztah umělé inteligence k algoritmickým operacím představuje aproximaci takové mentální, apriorní predispozice ke vzorcům a strukturám. Je-li tomu tak, pak je potřeba víc než jen zvýšení výpočetního výkonu (např. jednotlivý mozek údajně obsahuje množství uzlů zhruba odpovídající celosvětové internetové síti v roce 2016), k podpoře softwaru, který by mohl simulovat podmínky pro architekturu. Navíc implikace, že by software mohl nahradit kulturní zkušenost, aniž by tuto zkušenost skutečně měl – nebo že by mohl být optimalizován (současný cíl tzv. strojového učení), se zdá pošetilá (ačkoli i David Deutsch se hlásí k nahrávání „signálů“ do lidského mozku jako ve filmu Matrix: The Fabric of Reality, Londýn: Penguin Books, 1997, s. 112). Navzdory zjevné užitečnosti (a možnému nebezpečí) neuronových počítačových sítí v určitých oblastech, v poměrně chaotickém, konkrétním a angažovaném prostředí architektury, nesoucím významné etické implikace, kladu důraz na metaforu. V tomto ohledu navazuji na Aristotelovu „degradaci“ dialektiky v jeho spisech Topiky a Rétorika (a s přihlédnutím k propojení Etiky Nikomachovy s Politikou), od čistě noetického, téměř mystického vzestupu do reality, který vykazuje v Platónově Ústavě a Sedmém listu, k ústřední roli v debatách polis při tvorbě a posuzování práva, a ve vztahu k níž je uváděna paralela mezi metaforou a sylogismem (pozn. 18).

26 — Ellis, George F. R., 'Top-down causation and emergence: some comments on mechanisms' (Kauzalita shora dolů a emergence: několik poznámek k mechanismům), Interface Focus (2012) 2, 2011, s. 126–140.

nourishment, still-life painting, a comparand with oranges, Calvados, the Judgement of Paris, Original Sin (via the pun on *malus*), a demonstration of gravity, and so on; indeed there is scope for misperception (even intentionally: 'apple of one's eye'). Much of this would be invisible to non-Western cultures (in China, Japan and Korea the blossom would be more significant), indicating the role of cultural situatedness;[16] and a metro ticket is less richly-endowed than an apple. However the basic principle still holds: metaphor is fundamental to our modes of involvement. Ricoeur, following Gadamer, observes that metaphor underlies all classification, therefore logical thought, and is then the basis for both ontology and poetry (hence the Heideggerian poetic modes of expression).[17]

In the forty years since Lakoff and Johnson looked beyond what was usually considered a curiosity of language to give us 'metaphors we live by'[18] – e.g., up is good, down is bad, rooted in bodily orientation – the substantial corpus of research known as 4E Cognition (embodied, enacted, embedded, extended, to which recently a 5th has been proposed, ecological) has radically expanded the detail and scope of our metaphoric involvements with the orders of the already-intelligent world. Much useful work is accomplished in this research, which entertains links with neurophysiology, psychology, Artificial Intelligence,[19] anthropology, the arts.[20] Since the insights of Merleau-Ponty were the original inspiration for much of this research, it is perhaps understandable that 'perception' has become 'cognition', even though the term seems to preserve the intellectualist, brain-centred analogies inherited from the Cartesian res cogitans lording it over the res extensa.[21] As with Merleau-Ponty, the opposite is the intention and the result. This work conforms to the aspiration of Jakob von Uexküll[22] (who stimulated the Husserlian *Lebenswelt*)

16 — This cultural specificity of metaphor provides important leverage upon the global adherence to the abstract generalisations of space-and-form. See also note 67.

17 — Ricoeur, Paul, The Rule of Metaphor, Routledge & Kegan Paul, trans. R. Czerny with K. McLaughlin and J. Costello, London: SJ, 1978, p. 22. See also Ricoeur, Paul, 'The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling' in Sacks, Sheldon, ed., On Metaphor, Chicago: University of Chicago Press, 1979, pp. 141ff. Aristotle's movement from physis via mimesis to lexis/logos and dianoia in relation to metaphor can be traced in what is effectively a treatise on mimesis, Poetics 1448b2–17, 1449b12–1450b10, 1457b7–16, 1459a7 and in the Rhetoric, Book III, 2.8–15, 3.4–5.1, 10.7–11.6.

18 — Lakoff, George and Johnson, Mark, Metaphors We Live By, Chicago: University of Chicago Press, 1980 and 2003 (with 'Afterward'); more recently by the same authors, Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought, Basic New York: Basic Books, 1999. Lakoff and Nuñez, Rafael develop a fruitful dialogue between their conception of metaphor and mathematics in Where Mathematics Comes From, New York: Basic Books, 2000.

19 — The potential commitment to metaphor in AI research – currently approximated by probability functions – has been mooted by Douglas Hofstadter, Geoffrey Hinton, and Karl Friston; and the US Intelligence Advanced Research Project Activity is running a Metaphor Program: Madrigal, Alexis, 'Why Are Spy Researchers Building a "Metaphor Program"?', Atlantic Monthly, 25 May, 2011.

20 — Newen, Albert; De Bruin, Leon; Gallagher, Shaun eds., The Oxford Handbook of 4E Cognition, Oxford: Oxford University Press, 2019. Omitted from this research is the phenomenon of strata of dependency, discussed below.

21 — As, for example, does the otherwise interesting Kohn, Eduardo, How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2013. Since anthropos is manifestly human, a different logos should have been proposed, perhaps a dasologos (a forest language), which might incorporate the insights of, for example, Wohlleben, Peter, The Hidden Life of Trees, William Collins, London, 2017 and Haskell, David George, The Forest Unseen, New York: Penguin Books, 2012.

22 — von Uexküll, Jakob, A Foray into the Worlds of Animals and Plants, trans., J. D. O'Neil, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. Originally published in 1934, it was preceded by Scheler's Man's Place in Nature (or, more accurately, The Human Place in the Cosmos) of 1928, and both may be seen to be legacy of Schelling's Naturphilosophie.

je inference“,[27] jejíž rozsah bude u luční kobylky užší než u člověka, který má obrovskou paměť a schopnost imaginativní spekulace. Eko-kulturní specializace (neboli niky, specifické segmenty), které si lidé pro sebe vytvářejí a které jsou spojeny s rozsáhlým metabolismem zásobování, komunikace a likvidace odpadu, se postupně emancipují od nároků na základní přírodní podmínky do té míry, že jsme se přizpůsobili kontextům prostoupeným technologiemi; termíny jako „systém“ nebo „síť“ však mají tendenci potlačovat to, do jaké míry jsou disrupce a nechtěné důsledky podstatnými a opakujícími se charakteristikami prostředí, ve kterém žijeme. Technologie jednoduše modifikují přírodu (podstatným a rozsáhlým způsobem); a přes veškeré naděje a obavy spojené s technologickými kouzly jsou technologie stále jen částí reality, v níž se angažujeme. V takových podmínkách jsou přibližné metaforické kategorie a vztahy spíše pevně zakotvené než explicitní a logické.

27 — Lakoff a Johnson, op. cit., s. 244.

Možná je otázkou volby, zda zdůrazníme jednu nebo druhou stránku rozšířeného aspektu mozek-tělo, který určuje strukturu (dis)kontinua; ale samotná reciprocita má dlouhou historii. Mohli bychom začít již u předsokratovských snah přisoudit fyzikálním jevům záměr (láska vs. svár, Empedoklés) nebo číselné vztahy tvořící harmonii (Pythagoras), ale rozhodně je motiv patrný v Platónově rozlišení mezi světem smyslovým a světem idejí *(oraton/noeton)*, v Aristotelově rozlišení látky a formy *(hylé/morfé)* a ve vztahu přírody a zákona či zvyku *(fysis/nomos)*,[28] a v jakékoli verzi rozlišení lidského a božského, nejradikálněji v křesťanské inkarnaci.[29] Karteziánský dualismus objekt/subjekt a hmota/mysl je předznamenán renesančním perspektivismem a zájmem o takové koncepty, jako je *concetto* (představa/koncept v rámci emblematiky, obecněji perspektiva/rétorika). Radikální perspektivismus jediné normy, *sola scriptura,* je základem luteránského pohrdání ztělesňujícím bohatstvím reprezentace římskokatolické církve. Ethan Shagan ostatně tvrdí, že Reformace vedla k zatemnění víry jako takové,[30] nebo přinejmenším k její atomizaci mezi jednotlivci; a jízlivou genealogii od Luthera přes Descarta až k Rousseauovi od autora Jacquese Maritaina[31] lze chápat tak, že vytvořila podmínky pro pokus o dosažení konsenzu prostřednictvím idealistických myšlenek.[32] Němečtí romantici v reakci na to, co považovali za přílišný důraz idealistů na budování logických systémů, znovu zahájili

28 — Srov. Heideggerovu meditaci ‘On the Essence and Concept of physis in Aristotle’s Physics’ (O podstatě a konceptu Physis v Aristotelově Fyzice) B, 1, přel. T. Sheehan, v: Pathmarks, ed. W. McNeill, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 183–230.

29 — Na jejím základě Jan z Damašku porazil argumenty byzantských obrazoborců: On the Divine Images, přel. D. Anderson, St Vladimir's Seminary Press, 1980. Viz také: Gadamer, Pravda a metoda, op. cit. str. 378 a násl.

30 — Shagan, Ethan H., The Birth of Modern Belief, Princeton: Princeton University Press, 2018, úvod a kapitola 2. Viz také Koerner, Joseph, The Reformation of the Image, Londýn: Reaktion Books Ltd., 2004, a poznámka 76 níže.

31 — Maritain, Jacques, Three Reformers: Luther, Descartes, Rousseau (Tři reformátoři), Londýn: Sheed and Ward, 1928.

32 — Nebo Habermasův racionální občanský diskurz: Habermas, Jürgen, The Theory of Communicative Action, Vol. I: Reason and the Rationalization of Society, přel. T. McCarthy, Boston: Beacon, 1984, a Vol. II: Lifeworld and System, přel. T. McCarthy, Boston: Beacon, 1987.

to account for the play of claims and affordances embodied in the myriad processes of the concrete world, consequently decentring the anthropocentric descriptions and characterising what I have termed the 'intelligence' of the given conditions of reality. Although not recognised by 4E research, as far as I know, this interpretation undermines the customary generalisations of 'time' and 'space' in the singular. Instead these should be regarded as attributes of particular involvements – the temporality and spatiality of a mosquito, a forest, a brick, etc., constitute their places in the distributed processes of embodiment (see also stratification, below).[23]

Even if such terms as 'perception', 'cognition' and 'intelligence' are used in order to subvert notions of mind over matter since Descartes (along with language as code or Bateson's cybernetic ecology[24]), the terminological ambiguity raises the question as to how properly to understand the metabolism in which our metaphoric experience participates.[25] Are we to imagine that metaphor arises as an 'emergent' property of a materialist continuum (mindful of George Ellis' demonstration that emergence can be top-down, created by a complex system, as well as the customary bottom-up[26])? Acknowledging that our immune systems are culturally specific (when travelling one avoids the water the locals can drink), does metaphor pertain to botanic processes or to those of the insect world? The biomorphology of a grasshopper's leg, for example, carries with it the imprint of the insect's ecological niche, suggesting a degree of implicit, adaptable 'knowledge'. Lakoff and Johnson assert that 'the heart of metaphor is inference',[27] whose scope will be narrower for a grasshopper than it will be for humans' prodigious memories and capacity for imaginative speculation. With their immense metabolisms of

23 — That is, to repeat, all involvements are metaphoric; note in Wheeler, op. cit., p. 315 quoting Einstein, that time and space are 'modes in which we think, not conditions in which we live', and which Wheeler expects to be absorbed into 'the self-generated organs of a self-synthesised information system' (p. 321).

24 — Bateson, Gregory, Steps to an Ecology of Mind, London: Chandler, 1972, Part V.

25 — We are of course invading philosophical debates with a long history, particularly regarding the relation of cultural experience (note 15, above) to something like Kantian apriorism or the transcendental ego of Husserl, as if thinking fulfilled its highest calling in rigorous consistency and was, therefore, the greatest impediment to an accommodation with diversity (see the useful essay by Sikka, Sonia, 'Herder's Critique of Pure Reason', The Review of Metaphysics, Vol 61, No.1, September 2007, pp. 31–50. I thank Ross Anderson for this reference). One might entertain the notion that the AI commitment to algorithmic operations represents an approximation of such a mental, a priori predisposition to patterns and structures. If so, it is more than an increase in computing power (e.g. an individual brain supposedly comprises a quantity of nodes roughly equivalent to the whole world-wide-web in 2016) that will support software which could simulate the conditions for architecture. Further, the implication that software could stand in for cultural experience without actually having that experience – or that it could be optimised (the current objective of so-called machine learning) – seems misguided (though even David Deutsch subscribes to a Matrix-like uploading of 'signals' to human brains: The Fabric of Reality, London: Penguin Books, 1997, p. 112). Despite the evident utility (and possible danger) of neural-network computing in certain areas, the comparatively messy, concrete, involved milieu of architecture, bearing significant ethical implications, motivates my emphasis upon metaphor. In this respect I am following Aristotle's 'demotion' of dialectic, in his Topics and Rhetoric (and bearing in mind the connection of the Nichomachean Ethics to the Politics), from the purely noetic, almost mystical ascent to reality it exhibits in Plato's Republic and Seventh Letter to the central role in the agon of polis debates in making and judging law, and for which the parallelism between metaphor and syllogism is adduced (note 18).

26 — Ellis, George F. R., 'Top-down causation and emergence: some comments on mechanisms', Interface Focus (2012) 2, 2011, pp. 126–140.

27 — Lakoff and Johnson, op. cit., p. 244.

dialog mezi filozofií a poezií, spolu s prohloubením vztahu k přírodě, umění, teologii, starověkým kulturám a mimoevropským jazykům. Tento odkaz, který rozšířil referenční pole a zároveň obnovil ztělesňující podmínky, poskytl rámec pro Heideggerovo pojetí Bytí. Veselý, který nazíral Heideggerův svár země a světa[33] skrze názory Merleau-Pontyho, transformoval tento vzájemný vztah na celé spektrum mezi ztělesněním a vyjádřením (artikulací) a vnímal ho jako kontinuální dialektický proces oživovaný ontologickým pohybem.[34] Podle tohoto názoru je i v té nejabstraktnější myšlence vždy přítomen prvek konkrétnosti, a naopak neexistuje žádná materiální podmínka, která by nebyla dotčena koncepčními úvahami; jde o to, na co klademe důraz, když postupujeme „vertikálně" od ztělesňujících podmínek k možnostem vyjádření.

33 — Heidegger, Martin, Origin of the Work of Art (Původ uměleckého díla), op. cit.

34 — Veselý, Dalibor, op. cit. kapitola 2.

Ačkoli Veselý neklade takový důraz na metaforu jako já v tomto pojednání,[35] jeho náklonnost k evropské barokní ceremoniální architektuře ho dovedla k ocenění pojmu *metafora continua* Emanuela Tesaura.[36] Barokní interiéry byly téměř výhradně tvořeny různými druhy omítek a štuku, od povrchu stěn přes sloupy a rámy *ve stylu stucco lustro,* vyřezávané ornamenty a sochy až po iluzionistickou freskovou malbu. V kostelích tato metamorfní prostorovost podporovala pohyb od ztělesnění k artikulaci, který postupoval od městské nebo venkovské scény a zvyků a praktik k liturgickým obřadům reprodukovaným podle sezónního cyklu vykoupení v rámci tělesnosti stavby vnímavé k inkarnační teologii kuželoseček, metafyzice světla a hudbě.[37] Kolaborativní charakter těchto děl – společný svět různých uměleckých řemeslníků, který sdílejí s hudebníky, kněžími, zemědělci, obchodníky – je zastřen často používaným nesprávným označením *Gesamtkunstwerk,* jako by šlo o estetický počin. Wagnerovský anachronismus vyplývající z tohoto označení svědčí nikoli o ztrátě talentu či řemeslné zručnosti (projevující se v kvalitě četných poválečných rekonstrukcí), ale o ztrátě víry v hloubku a soudržnost kultury. V sekulárním prostředí fragmentárních odkazů se současná architektonická tvorba vrací k primárním ztělesňujícím podmínkám – k přímému dialogu se zemí/světlem, surovým materiálům, intenzivní prostorovosti, zasazené do časovosti kolísající mezi intramundánní spásou manifestů a kapitalistickými cykly destrukce či opětovného použití.

35 — V roce 2010 napsal krátký, nepublikovaný esej 'Architecture and Metaphor' (Architektura a metafora), v němž rozvíjí vzájemný vztah mezi kubismem a surrealismem ve vztahu k platónským tématům, o nichž je řeč níže, a k ontologickému pohybu, a končí popisem postupu od formulace zadání ke stavbě budovy.

36 — Veselý, Dalibor, op. cit., kapitola 4.

37 — Viz také de Paiva, José, Fragments towards a Theology of Architecture, Londýn: Hinterland, 2015; a Barry, Fabio, Painting in Stone, Yale, 2020 pro komplexní vykreslení metaforičnosti mramoru v dějinách.

V zásadě nic nebrání horizontálnímu spektru mezi ztělesněním a artikulací, ačkoli Veselý vždy trval na vertikálním vnímání, snad s ohledem na Platónův výstup

supply, communication and waste disposal, the eco-cultural niches humans make for themselves have become progressively emancipated from the claims of the fundamental natural conditions to such an extent that we have adapted to contexts permeated with technology; yet terms like 'system' or 'network' tend to suppress the degree to which disruption and unintended consequences are essential and recurring characteristics of the milieus we inhabit. Technology simply modifies nature (if severely and extensively); and, despite all the hope and anxiety attending technological magic, it is still only part of the reality in which we are involved. In such conditions, approximate metaphoric categories and relations are more robust than explicit, logical ones.

Perhaps it is a matter of choice whether to emphasise one side or the other of the extended brain-body that structures the (dis)continuum; but the reciprocity itself has a long history. We might begin with pre-Socratic efforts to attribute intentions (love v. strife, Empedocles) or numerical harmonies (Pythagoras) to physical phenomena, but the motif is certainly evident in Plato's distinction between the sensible and the intelligible *(oraton/noeton)*, in the Aristotelian matter and form *(hyle/morphe)* and in the relation of nature to law or custom *(physis/nomos)*,[28] and in any version of human and divine, but most radically in the Christian Incarnation.[29] The Cartesian object/subject and matter/mind is prefigured by Renaissance perspectivism and such representational preoccupations as the *concetto* (image/word, from emblematics, more generally perspective/rhetoric). The radical perspectivism of individual belief *sola scriptura* underlies the Lutheran disdain for the embodying richness of Roman Catholic modes of representation. Indeed Ethan Shagan argues that the Reform made belief itself obscure,[30] or at least atomised among individuals; and Jacques Maritain's acerbic genealogy from Luther to Descartes to Rousseau[31] can be seen to have created the conditions for attempting to forge consensus through Idealist intellection.[32] Reacting against what they saw as an Idealist over-emphasis upon logical system-building, the German Romantics re-opened the dialogue between philosophy and poetry, along with a deeper commitment to nature, the arts, theology, ancient cultures and non-European languages. This legacy, which broadened the field of reference whilst recovering the embodying conditions, provided the

28 — Cf. Heidegger's meditation 'On the Essence and Concept of physis in Aristotle's Physics B, 1, trans. T. Sheehan, in Pathmarks, ed. W.McNeill, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 183–230.

29 — On which basis John of Damascus defeated the arguments of the Byzantine iconoclasts: On the Divine Images, D. Anderson trans., St Vladimir's Seminary Press, 1980. See also: Gadamer, Truth and Method, op. cit. pp. 378 ff.

30 — Shagan, Ethan H., The Birth of Modern Belief, Princeton: Princeton University Press, 2018, Introduction and Chapter 2. See also Koerner, Joseph, The Reformation of the Image, London: Reaktion Books Ltd., 2004, and note 76, below.

31 — Maritain, Jacques, Three Reformers: Luther, Descartes, Rousseau, London: Sheed and Ward, 1928.

32 — Or the rational civic discourse of Habermas: Habermas, Jürgen, The Theory of Communicative Action, Vol. I: Reason and the Rationalization of Society, trans., T. McCarthy, Boston: Beacon, 1984, and Vol.II: Lifeworld and System, trans., T. McCarthy, Boston: Beacon, 1987.

a sestup po dělené čáře v Ústavě.[38] Platónův vlastní, ne úplně nejlepší, převod argumentu dělené čáry do Mýtu o jeskyni je pravidelně uváděn jako druh kosmického přebývání – osvícení jeskyně sluncem propůjčuje světlu dva protikladné aspekty: hmotu/zemi a morální/intelektuální dezorientaci, a tudíž drama vidění/porozumění týkající se ontologické struktury. Mnohé kultury vnímají samy sebe tak, že jejich existence je prostoupena napětím mezi nebeskými a pozemskými jevy (druhý typ bývá navíc často spojen s podsvětím), i když ne všechny mají explicitní ontologii; novoplatónská systematizace platónsko-pythagorejských analogií ve formě komplexní hierarchické ontologie stratifikované od Jednoho k Mnohému však přežila celá staletí (po většinu dějin byl platonismus vlastně novoplatonismem[39]). Novoplatónští myslitelé ve východním Středomoří spojili do šestého století veškerou realitu s geometrií (Proklos[40]) a rozvinuli světelnou hierarchii vycházející z křesťanského konceptu *Deus absconditus* (Dionysus Aereopagita[41]), přičemž vztah mezi božským a lidským byl chápán jako vztah zprostředkování; odtud byl tento koncept absorbován do obecně více aristotelovsky orientované islámské filozofie „zlatého věku“ (al-Kindí, al-Fárábí, Avicenna, Bratrstvo čistoty, dokonce v méně explicitní podobě přežil i odpor Al-Ghazálího k *falsafě*[42]). Zdá se tedy pochopitelné, že se Veselý pod tíhou tolika tradic zdráhal opustit vertikální pohyb mezi ztělesněním a artikulací, i když nikdy nevyjádřil svou oddanost novoplatonismu.

38 — Platón, *Ústava* 505a–541b.

39 — Viz také Moran, Dermot, ‘Christian Neoplatonism and the Phenomenological Tradition: The Hidden Influence of John Scotus Eriugena’ (Skrytý vliv Jana Scota Eriugeny), Proceedings of the International Conference on Eriugenian Studies in honor of E. Jeauneau (Sborník příspěvků z mezinárodní konference o eriugenistických studiích na počest E. Jeauneaua), ed. W. Otten, M. I. Allen, IPM, 68, Turnhout, 2014, s. 601–636.

40 — Proklos, Komentář k první knize Eukleidových Elementů, přel. G. R. Morrow, Princeton: Princeton University Press, 1970, Prolog 19, str. 16.

41 — Z několika překladů, Dionýsius Areopagita: Dionýsios Dionýsios: Božská jména a mystická teologie, přel. C. E. Rolt, Londýn: Society for the Propagation of Christian Knowledge, 1920.

42 — Necipoglu, Gulru a Al-Asad, Mohammad, The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture (Topkapský svitek: Geometrie a ornament v islámské architecture), Getty Research Institute, 1995. El-Bizri, Nader a další, The Epistles of the Brethren of Purity (Listy Bratří čistoty), svazky The Ikhwan al-Safa and their Rasa’il an Introduction (2008), On Arithmetic and Geometry (2010) a On Composition and the Arts (2018), Oxford University Press with the Institute of Ismaili Studies. Tento jev poukazuje na to, že vzhledem k tomu, že křesťanství i islám získaly přibližně ve stejné době Alhazenovu Optiku a obě náboženství se zabývala novoplatónskou hierarchií, pramenila křesťanská oddanost perspektivě oproti islámské oddanosti různým diferenciacím Jednoho vůči Mnohým z různých způsobů, jak byl jedinec situován vzhledem k nekonečnu.

Toto je zajímavé z více hledisek, nikoli pouze z filozofického či teologického, neboť tento koncept se stal součástí kultur, v nichž působil jako směrodatný rámec, kterým se řídily veškeré analogie (včetně takových témat, jako je duše, dech, lidská a božská tvořivost, politika, spravedlnost, umění), a dokonce umožňoval do značné míry vzájemné porozumění mezi nevzdělaným rolníkem a teologem. S obecným zánikem staveb tohoto druhu a rozkvětem sekulárních kultur obdařených četnými náboženstvími a vírami, ale opírajících se do značné míry o empirickou vědu, zůstala jen malá motivace budovat náhradní stavby, nemluvě o takových objevech, jako je ne-ontologie kyborgů Donny Haraway.[43] To, co ve skutečnosti zaniklo – i když s nejlepšími

43 — Haraway, Donna, ‘A Cyborg Manifesto’(Manifest kyborgů), v Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, Routledge, Londýn, 1991.

horizons for Heidegger's disclosure of Being. Refracting Heidegger's strife of earth and world[33] through Merleau-Ponty, Vesely transformed the reciprocity into a spectrum between embodiment and articulation, seeing it as a continuous dialectical process animated by ontological movement.[34] According to this understanding, there is always an element of concreteness in the most abstract thought and, conversely, there is no material condition that is innocent of conceptual consideration; it is a matter of emphasis as one proceeds 'vertically' from embodying conditions to articulative possibilities.

33 — Heidegger, Martin, 'Origin of the Work of Art', op. cit.

34 — Vesely, Dalibor, op. cit. Chapter 2.

Although Vesely did not place the stress on metaphor that I have here,[35] his commitment to European Baroque ceremonial architecture led him to value Emanuele Tesauro's notion of *metafora continua*.[36] Baroque interiors appeared to be almost entirely confected of modalities of plaster and stucco, from the wall surfaces to stucco *lustro* columns and frames to sculpted ornament and statues to illusionistic fresco. In churches this metamorphic spatiality supported a movement from embodiment to articulation that proceeded from the urban or rural setting and their customs and praxes to the liturgical rites re-enacted according to a seasonal cycle of redemption within the corporeality of a building receptive to an incarnational theology of conic sections, light metaphysics and music.[37] The collaborative nature of these works – among diverse artisans within the common world they shared with musicians, priests, farmers, merchants – is obscured by the frequent mis-designation *Gesamtkunstwerk*, as if the achievement were aesthetic. The Wagnerian anachronism committed in this designation testifies not to a loss of talent or artisanal skill (manifest in the quality of the numerous post-war reconstructions) but to a loss of belief in the depth and coherence of the culture. Within the secular milieu of fragmentary references contemporary architectural design reverts to the primary embodying conditions – direct dialogue with earth/light, raw materials, intense spatiality, embedded within temporalities veering between the intramundane salvation of the manifestoes and capitalist cycles of destruction or re-use.

35 — He did write a brief, unpublished essay on 'Architecture and Metaphor', 2010, developing the reciprocity between Cubism and Surrealism in relation to the Platonic themes discussed below, and to ontological movement, finishing with a description of the progression from formulation of a brief to construction of a building.

36 — Vesely, Dalibor, op. cit., Chapter 4.

37 — See also de Paiva, José, Fragments towards a Theology of Architecture, London: Hinterland, 2015; and, for a comprehensive rendering of the metaphoricity of marble in history, Barry, Fabio, Painting in Stone, Yale, 2020.

In principle there is nothing to prohibit a horizontal spectrum between embodiment and articulation, although Vesely always insisted on a vertical reading, perhaps acknowledging Plato's ascent and descent of the Divided Line in the *Republic*.[38] Plato's own 'second-best' translation of the argument of the Divided Line into the Myth of the

38 — Plato, Republic 505a–541b.

úmysly – je ztělesnění obsahu ústředního souboru přesvědčení a souvisejících textů a praktik, jejichž nejednoznačnost a důsledky vyžadují institucionalizovanou hermeneutiku, ať už podporující, nebo kritizující vládnoucí moc (která se pravidelně uchyluje k pálení knih, inkvizici nebo jiným formám potlačování toho, co je považováno za heterodoxní), v kulturních zvyklostech. Mnohé kulturní zvyklosti přetrvávají, stavby a artefakty nadále vzbuzují obdiv a texty jsou nadále studovány, ale tyto jevy jsou rozptýlené, jak samy o sobě, tak ve vzájemných vztazích;[44] a to vypovídá mnohé o ztělesnění.

44 — Zde jsem se vyhnul diskuzi o architektuře jako metafoře, ale pro představu, jak bylo toto téma zasaženo různými teoretickými proudy devatenáctého století, viz van Eck, Caroline, 'Semper's Metaphor of the Living Building' (Semperova metafora živé budovy), v díle Gerber, Andri a Patterson, Brent, eds., Metaphors in Architecture and Urbanism, transcript Bielefeld: transcript Verlag, 2013, s. 133–146, a také Hvattum, Mari, Semper and the Problem of Historicism, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Jak se říká, „bez těla není zločinu"; odsuzujeme však zločince jako ztělesnění zločinu. Zločin sám je institucionalizován v zákoně, ztělesněn na místě činu a nazírán skrze praxi zákonodárců, policie, soudců, advokátů, obětí, obviněných, žalobců a dozorců odehrávající se v parlamentech, úřadech, kancelářích, databankách a soudních spisech, soudních síních, věznicích, žurnalistice. To znamená, že ztělesnění a artikulace jsou distribuované, vzájemně propletené, mobilní, kolektivní/kulturní a závislé na rozsudcích.[45] Soudy a rozsudky se odehrávají ve všech těchto prostředích a scénách, s různou mírou formálnosti; mají charakter *agónu* – souboje argumentů pro a proti, v němž se rozhoduje na základě toho, co je ztělesněno v důkazech (čímž se poněkud podobá empirické vědě, která má stejně jako právo propracovaný aparát dokumentace a kvalifikace toho, co představuje platný důkaz – další bohatý metabolismus ztělesnění). Jakmile se náboženství stane soukromou záležitostí, stává se nejvýznamnějším místem v sekulárním městě soudní síň; a „divadlo" jejího obřadu dodržuje přísné dekorum, které se liší podle země a kultury, ale vždy zastupuje objektivitu spravedlnosti (zvláště pokud je cynicky manipulováno v politickém procesu). Jde o obřad, nikoli rituál, protože spravedlnost se u soudu neuctívá, pouze se zde odehrává; chrám nebo kult zasvěcený spravedlnosti ostatně stěží najdeme v jakémkoli období.

45 — Bruno Latour se svou teorií sítí aktérů se snažil tento fenomén zachytit, ale protože nedokázal rozpoznat, že „uzly" jsou situace nasycené referencí – snažil se vyhnout předpokladu „sociálního" –, promarnil svou šanci nově definovat to, co se rozumí „vědeckou" metodologií… přestože kolem tohoto problému léta úzce kroužil, zejména v díle An Inquiry into Modes of Existence (Zkoumání způsobů existence), Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2013.

Spravedlnost je nicméně snad nejrozšířenější metaforou řádu jako takového, od starověké „kosmické spravedlnosti" až po distributivní spravedlnost rozdělování porcí jídla při obědě.[46] Mezopotámský bůh slunce Šamaš (v Mari měla tuto roli bohyně Ištar) svěřil vládci odznaky spravedlnosti, měřící provaz a hůl (obojí jsou shodou okolností

46 — Kass, Leon R. M.D., The Hungry Soul (Hladová duše), Chicago: University of Chicago Press, 1999, kapitola 4, 'Enhancing Uprightness, Civilised Eating' (Posílení vzpřímenosti, Civilizované stravování), s. 131–160. Univerzálnější pojednání o metaforičnosti jídla viz Steel, Carolyn, Sitopia, Londýn: Chatto & Windus, 2020.

Cave is regularly adduced as a species of cosmic dwelling – solar illumination of the cave endows light with two opposites: matter/earth and moral/intellectual disorientation, and therefore a drama of seeing/understanding in respect of an ontological structure. Many cultures perceive themselves to exist within a tension between celestial and terrestrial phenomena (the latter often equipped with an underworld), though not all have explicit ontologies; but the Neoplatonic systematisation of the Platonic-Pythagorean analogies into a comprehensive hierarchical ontology stratified from the One to the Many endured for centuries (for most of history Platonism was Neoplatonism[39]). Suitable for understanding the relation between divine and human as one of mediation, by the sixth century in the eastern Mediterranean, Neoplatonic thinkers had married all of reality with geometry (Proclus[40]) and had developed a luminous hierarchy descending from the Christian *Deus absconditus* (Dionysus Aereopagita[41]); and from there it was absorbed into the generally more Aristotelian orientation of Islamic philosophy of the 'Golden Age' (al-Kindi, al-Farabi, Avicenna, the Brotherhood of Purity, even surviving al-Ghazali's aversion to *falsafa* in a less explicit form[42]). Under the burden of so much tradition, one can understand why Vesely might have been reluctant to abandon the vertical movement between embodiment and articulation, even if he never expressed adherence to Neoplatonism.

39 — See also Moran, Dermot, 'Christian Neoplatonism and the Phenomenological Tradition: The Hidden Influence of John Scotus Eriugena', Proceedings of the International Conference on Eriugenian Studies in honor of E. Jeauneau, ed. by W. Otten, M. I. Allen, IPM, 68, Turnhout, 2014, pp. 601–636.

40 — Proclus, A Commentary on the First Book of Euclid's Elements, trans. G. R. Morrow, Princeton: Princeton University Press, 1970, Prologue 19, p. 16.

41 — Of several translations, Dionysius the Areopagite: The Divine Names and Mystical Theology, trans. C. E. Rolt, London: Society for the Propagation of Christian Knowledge, 1920.

42 — Necipoglu, Gulru and Al-Asad, Mohammad, The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture, Getty Research Institute, 1995. El-Bizri, Nader, et. al., The Epistles of the Brethren of Purity, the volumes on The Ikhwan al-Safa and their Rasa'il an Introduction (2008), On Arithmetic and Geometry (2010), and On Composition and the Arts (2018), Oxford University Press with the Institute of Ismaili Studies. The phenomenon suggests that, since both Christianity and Islam had Al-Hazen's Optics at about the same time, and both were involved with Neoplatonic hierarchies, the Christian commitment to perspective as against the Islamic commitment to varieties of the differentiation of the One to the Many was rooted in the different senses in which the individual was situated with respect to infinity.

This is of more than purely philosophical or theological interest, since it was built into the cultures for whom it was authoritative, where it governed all analogies (including topics such as the soul, breath, creativity human and divine, politics, justice, the arts), even allowing for the great range of understanding between an unlettered peasant and a theologian. With the general dissolution of edifices of this kind into secular cultures endowed with numerous religions and beliefs but largely adherent to empirical science, there has emerged little motive to erect a replacement, not to mention explorations such as Donna Haraway's cyborg non-ontology.[43] What has dissolved – with the best of intentions – is the embodiment in cultural practices of the contents of a central corpus of beliefs and associated texts and practices whose ambiguity and consequences require an institutionalised hermeneutics, whether supporting or

43 — Haraway, Donna, 'A Cyborg Manifesto', in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, London: Routledge, 1991.

předměty z architektonické praxe), jak můžeme vidět například na vrcholu Chammurapiho stély. Nebeské božstvo též seslalo Mojžíšovi Desatero, jenž přísně zakazuje prostředky zapojení sousedních kultur za účelem nastolení čistě etického režimu. V Anaximandrově zlomku je kosmický řád prostoupen spravedlností nápravy a splácení dluhů. Platónova Ústava rozvíjí tezi, že spravedlnost je prostředkem, který umožňuje účast (*methexis*) na pravdě řádu.

Veselý k proporcionální analogii používané Platónem tvrdí následující: „Základem, z něhož proporce (a další souhrnné pojmy – jako je univerzální krása, řád a harmonie) vychází, je vždy přítomnost hlubší úrovně artikulace, která má stejný rozsah jako artikulace světa jako celku… ontologické základy proporce odhalují její ekvivalentnost se ztělesněním: to, co se projevuje jako proporcionalita nebo analogie viditelné a neviditelné, smyslové a poznatelné úrovně skutečnosti. Toto zjištění zpochybňuje konvenční chápání proporce jako statické harmonie různých prvků a vede k autentičtějšímu způsobu chápání, kde proporce je otevřeným a dynamickým paradigmatem zprostředkování a účasti viditelných jevů na jednotě světa, na jednom (hén) a nejvyšším dobru (agathon).“ [47]

47 — Veselý, Dalibor, ‘The Architectonics of Embodiment’ (Architektonika ztělesnění), v díle Body and Building (Tělo a budova): Dodds a R. Tavernor, eds., Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002, s. 37–39. Viz také Ricoeur, Paul, The Rule of Metaphor, op. cit., s. 275 ad.

V Platónově *Ústavě* představují geometrické jevy paralelu k primární ontologické struktuře („[geometrie] usnadňuje uchopení ideje dobra“[48]), zatímco v díle *Timaios* jsou bezprostředněji zakotveny v kosmogonii (která je do značné míry symbolická). U Prokla o tisíc let později drží svět pohromadě díky proporci neboli úměře *(analogia)*.[49] Protože „míra“ byla dlouho metaforou pro spravedlnost, není divu, že architekti a stavitelé viděli korelaci mezi novoplatónským Jedním a jejich jediným nejvyšším Bohem a snažili se obdařit své hmotné stavby (viditelné) harmonickými aspekty původního stvoření (neviditelným).[50] Tento myšlenkový styl, pravidelně spojovaný se metafyzikou světla,[51] v různých podobách přetrvával v architektuře křesťanských i islámských kultur až do Le Corbusierovy *Le poème de l’angle droit,* kde slovní hříčky se slovem *droit* – pravý, právo, geometrický, rovný, kolmý, protínající se cesty (protikladů) – vedly k pojmu *droiture*, rovnost, přímost, poctivost.[52]

48 — Platón, Ústava, 526e.

49 — Proklos, Elements of Theology (Základy teologie), přel. E. R. Dodds, Oxford University Press, 1963, z tvrzení 8–10 Proklos odvozuje hierarchii závislostí – v podstatě emanaci dobra, aby dospěl například k tvrzení 132: „Všechny božské řády jsou spojeny vhodnými prostředky.“

50 — O poetice míry, Heidegger, Martin, „…Básnicky bydlí člověk…“, v díle Poetry, Language, Thought (Poezie, jazyk, myšlení), přel. A. Hofstadter, New York: Harper Colophon Books, 1971, s. 211–229; viz také pozn. 96.

51 — Například McEvoy, James, ‘Metaphors of Light and Metaphysics of Light in Eriugena’ (Metafory světla a metafyzika světla u Eriugeny) (bez Eriugenova údajného idealismu), in Beierwaltes, Werner, ed., Begriff und Metapher : Sprachform des Denkens bei Eriugena; Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums; 26.–29. Juli 1989, Heidelberg: Winter Verlag, 1990, s. 149–167.

52 — Le Corbusier, Le Poème de l’angle droit, Paříž: Éditions Tériade, 1955.

criticising the reigning powers (who regularly have resorted to book-burnings, inquisitions, or other forms of suppression of what is deemed heterodox). Many cultural practices persist, buildings and artefacts continue to arouse admiration and texts continue to be studied, but they are dispersed phenomena both within themselves and with respect to each other;[44] and this tells us something about embodiment.

44 — I have avoided here discussion of architecture as metaphor; but for an indication of how this topic was afflicted by the theoretical cross-currents of the nineteenth century, see van Eck, Caroline, 'Semper's Metaphor of the Living Building', in Gerber, Andri and Patterson, Brent, eds., Metaphors in Architecture and Urbanism, transcript Verlag, Bielefeld, 2013, pp. 133–146, along with Hvattum, Mari, Semper and the Problem of Historicism, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

'No body, no crime', as the saying goes; but we condemn the criminal as embodiment of the crime. The crime itself is institutionalised in law, and embodied in the crime scene refracted through the practices of lawmakers, police, judges, lawyers, victims, accused and accusers, wardens in their parliaments, offices, data-banks and forensic protocols, courtrooms, prisons, journalism. That is, embodiment and articulation are distributed, interwoven, mobile, collective/cultural and dependent upon judgements.[45] The judgements take place in all these settings, with varying degrees of formality; and these have the character of an *agon* – a contest pro and contra, decided on the basis of what is embodied in the evidence (not unlike empirical science, which shares with law an elaborate apparatus of documentation and qualification of what constitutes valid evidence – another rich metabolism of embodiment). Once religion is deemed a private affair, the lawcourt becomes the most significant room in a secular city; and the 'theatre' of its ceremony adheres to a stringent decorum that differs by country and culture but stands for the objectivity of justice (especially when cynically manipulated in show-trials). It is a ceremony, not a ritual, because justice is not worshipped in a law court, only enacted; indeed a temple or cult dedicated to justice is difficult to find in any period.

45 — The Actor Network Theory of Bruno Latour sought to capture this phenomenon; but, because he failed to recognise that the 'nodes' were situations saturated in reference – Latour sought to avoid assuming 'the social' – the opportunity was lost to re-define what was meant by a 'scientific' methodology... despite circling closely around the problem for years, most notably in An Inquiry into Modes of Existence, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2013.

Nonetheless, justice is perhaps the most prevalent metaphor for order as such, from the ancient 'cosmic justice' down to the distributive justice of sharing portions of food in a meal.[46] The Mesopotamian sun-deity Shamash (at Mari Astarte performed this role) entrusted to the ruler the emblems of justice, the measuring-chord and staff (both from architectural practice, incidentally), as seen, for example, at the top of the Stele of Hammurabi. It is a celestial deity who grants to Moses the Decalogue, which notably proscribes the media of participation of the neighbouring cultures, in order to institute a purely ethical regime. In the Anaximander fragment, the cosmic order is pervaded by a justice of reparations and paying-due. Plato's Republic develops the thesis that justice is the vehicle which affords participation (*methexis*) in the truth of the order.

46 — Kass, Leon R. M. D., The Hungry Soul, Chicago: University of Chicago Press, 1999, Chapter 4, 'Enhancing Uprightness, Civilised Eating', pp. 131–160. For a more universal treatment of food metaphoricity, see Steel, Carolyn, Sitopia, London: Chatto & Windus, 2020.

Veselý se však při výuce architektonického návrhu a tvorby vždy vyhýbal geometrickým obrazcům – a formalistickým konceptům obecně – a prosazoval spíše prvotní zážitky prostorovosti a sekvence fragmentů, které mohly komunikovat s kontextem, městským i kulturním.[53] Síla zprostředkování (komunikace) nezávisí na geometrických tvarech, naopak tyto tvary závisí na procesech ztělesnění. Duší ztělesnění/artikulace a prostředkem, skrze který vzniká Veselého „komunikativní prostor", jsou analogie a metafora.[54] Obecněji řečeno, vzhledem k tomu, že veškerá angažovanost je metaforická, je zřejmé, že ikonografická schémata usilují o zavedení konceptuálně jasných konvencí. Kultivace pojmového aparátu prostoru a formy zcela obrátila povahu designu (podobně jako výše uvedený důraz na logický formalismus ve vztahu k umělé inteligenci).

V každém případě Veselému nešlo ani tak o spravedlnost jako o uvedení diverzity viditelného světa do souladu s neviditelnou „jednotou světa", kterou nacházel prostřednictvím metafor hloubky („základ, z něhož vychází", „hlubší úroveň artikulace", „ontologické základy" ve výše uvedeném citátu, k nimž můžeme přidat pojmy „konkrétnost", „hluboký" a „prvotní"). Tento motiv hloubky měl pro Veselého primární orientační kvalitu, snad inspirovanou Heideggerovým spojením pojmu *Riss* (trhlina) v zemi s pojmem *Grundriss* (půdorys),[55] přičemž země je architekturou, která vždy-již existuje. Merleau-Ponty i Veselý hovořili o tom, že tato ontologická hloubka je strukturovaná ve vrstvách, ačkoli ani jeden z nich neuvádí explicitní popis.[56] Namísto zobecnění, „sedimentace", které se pravidelně objevuje ve fenomenologické literatuře, můžeme lépe postihnout tuto otázku tak, že budeme uvažovat o vrstvách závislosti, v nichž ztělesňující podmínky podporují artikulační možnosti. Naše myšlenky a slova tak závisí na našich gestech, která závisí na nábytku, jenž závisí na stěnách a podlaze. V souladu s tím by Veselý patrně souhlasil s Hegelovým rozvrstvením od architektury přes sochařství, malířství, hudbu až po poezii; nesouhlasil by však s Hegelovým pojetím vzestupu hodnoty či významu směrem k vrstvě poezie nejvíce si uvědomující sebe sama a manifestující koncepční sílu ducha – *Geist*.[57] Pro Veselého taková stratifikace poukazovala na

53 — Tedy blíže k poznatkům Husserla v díle 'Origins of Geometry' (Původ geometrie); viz Derrida, Jacques, Edmund Husserl's Origin of Geometry: an Introduction, přel. J. P. Leaver, ed. D. B. Allison, Nicholas Hays, Ltd., Harvester Press, Sussex, 1978, která obsahuje překlad Husserlova textu.

54 — Veselý, Dalibor, Architecture in the Age of Divided Representation, op. cit., kapitola 2 a s. 214 a 377 a násl.

55 — Heidegger, Martin, 'Language' (Jazyk), v díle Poetry, Language, Thought, op. cit., s. 204. Viz také výše, pozn. 12.

56 — Celé toto téma výzkum 4E nevysvětlitelně vynechává. Pokoušel jsem se pochopit stratifikaci v Merleau-Pontyho Phenomenology of Perception v článku 'Convivimus Ergo Sumus', v díle Steiner, Henriette a Sternberg, Maximilian, eds., Phenomenologies of the City (Fenomenologie města), Farnham: Ashgate, 2015, s. 19.

57 — Hegel, G. W. F., Introductory Lectures on Aesthetics (Úvodní přednášky o estetice), přel. B. Bosanquet, Londýn: Penguin Books, 1993, V.III, s. 88 a násl.

Regarding the proportional analogies that Plato deploys, Vesely argues that 'underlying proportion (and other summary notions – such as universal beauty, order and harmony) there is always present a deeper level of articulation, co-extensive with the articulation of the world as a whole… the ontological foundations of proportion reveal its equivalence to embodiment: that which manifests itself as a proportionality or analogy of the visible and invisible, sensible and intelligible levels of reality. This revelation challenges the conventional understanding of proportion as a static harmony of different elements and supplies a more authentic understanding, where proportion is an open and dynamic paradigm of mediation and participation of the visible phenomena in the unity of the world, in the one (*hen*) and the good (*agathon*)'.[47]

47 — Vesely, Dalibor, 'The Architectonics of Embodiment', in Body and Building: Essays on the changing relation of body and architecture, G. Dodds and R. Tavernor, eds., Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002, pp. 37–39. See also Ricoeur, Paul, The Rule of Metaphor, op. cit., pp. 275f.

In Plato's *Republic*, the geometric phenomena operate as a parallel discourse to the primary ontological structuring ('[geometry] facilitates the apprehension of the idea of the good'[48]), whereas in the *Timaeus*, they are more directly embedded in the cosmogony (which is largely symbolic); and for Proclus, a millennium later, the world holds together through proportion *(analogia)*.[49] Since 'measure' had long been a metaphor for justice, it is not surprising that architects and builders correlated the Neoplatonic One with their single highest God, and sought to endow their material edifices (visible) with the harmonic aspects of original creation (invisible).[50] Regularly affiliated with light metaphysics,[51] this style of thought persisted in the architecture of both Christian and Islamic cultures in various ways, up to Le Corbusier's *Le poème de l'angle droit*, where the puns on *droit* – legal, geometric, upright posture, intersecting pathways (of opposites) – yielded *droiture*, rectitude.[52]

48 — Plato, Republic, 526e.

49 — Proclus, Elements of Theology, trans. E. R. Dodds, Oxford University Press, 1963, from Propositions 8–10 Proclus derives the hierarchy of dependencies – effectively the emanation of goodness – to arrive at, for example, Proposition 132: 'All orders of gods are bound together by mean terms'.

50 — on the poetics of measure, Heidegger, Martin, '…Poetically Man Dwells…', in Poetry, Language, Thought, trans. A. Hofstadter, New York: Harper Colophon Books, 1971, pp. 211–229; see also note 96.

51 — E.g., McEvoy, James, 'Metaphors of Light and Metaphysics of Light in Eriugena' (minus Eriugena's supposed Idealism), in Beierwaltes, Werner, ed., Begriff und Metapher: Sprachform des Denkens bei Eriugena; Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums; 26. – 29. Juli 1989, Heidelberg: Winter Verlag, 1990, pp. 149–167.

52 — Le Corbusier, Le Poème de l'angle droit, Paris: Éditions Tériade, 1955.

However, Vesely always avoided geometric figures – and formalist concepts in general – in his architectural design teaching, advocating more primordial experiences of spatiality and sequences of fragments which could communicate with the contexts, both urban and cultural.[53] The power of mediation (communication) does not rely upon the geometric figures, rather the figures depend upon the embodying processes. Analogy, metaphor are the soul of embodiment/articulation and the means by which Vesely's 'communicative space'[54]

53 — Therefore closer to the insights of Husserl's 'Origins of Geometry'; see Derrida, Jacques, Edmund Husserl's Origin of Geometry: an Introduction, trans. J. P. Leaver, ed. D. B. Allison, Nicholas Hays, Ltd., Harvester Press, Sussex, 1978, which includes a translation of Husserl's text.

54 — Vesely, Dalibor, Architecture in the Age of Divided Representation, op. cit., Chapter 2 and pp 214f. and 377ff.

to, že „architektura představuje nejelementárnější způsob ztělesnění, který umožňuje situovat v realitě jako celku více artikulované úrovně kultury, včetně čísel a idejí“.[58] To je zrcadlový obraz Platónova pojetí geometrie jako propedeutiky idejí; architektura poskytuje předběžný zážitek „jednoty světa“.

Uvažujeme-li o této jednotě především jako o ontickém problému, jako o souhrnné totalitě jevů, ocitáme se v prostředí doslova nepředstavitelného stáří a složitosti, od prostředí kvantových jevů a stovek chemických procesů v jediné biologické buňce, které nás nepřestává udivovat, přes populace měst či kontinentů (a jejich zvyky a jazyky) až po galaktické pohyby, které všechny směřují ke konečné entropické vzdálenosti, temnotě a nehybnosti. To vše je zřejmě nezbytné – člověk má téměř podezření, že by se dal vysledovat řetězec závislostí od čajového obřadu mnicha v chrámu Daitoku-ji v šestnáctém století až k Velkému Magellanovu mračnu. Obrovská rozlehlost, která je nám společná, je většinou brána jako samozřejmost (a nepatří k tomu, co nás v současné době fascinuje – odlišnost a intersubjektivita), jako nejasné pozadí či kontext bezprostřední angažovanosti, rozložené podle typicky rytmických procesů metaforických ztělesnění, jako je tomu ve městech,[59] s výjimkou případů, kdy projevíme obavy o naši „planetu“.

Skrze typičnost těchto procesů poprvé zahlédneme, jak by hojnost toho, co je společné pro všechny, mohla mít charakter ontologické „jednoty“, kterou Heidegger vyjádřil jako specifický způsob bytí, *Da-sein (pobyt)* (nebo, v pozdější formulaci, jako země-svět), jako porozumění bytí.[60] Bytí, nesoucí filozofické a teologické dědictví, se projevuje v myšlení, strukturované a sdělované rozvrstvením jazyka [jazyků]. To, co má porozumění dané, však není konkrétní teologie či filozofie, ale spíše orientace v realitě (jako dekorum[61]), zejména ve světle Heideggerových pozdějších formulací překročeného Bytí v součtveří.[62] Nejde o svět jako objekt předložený myslícímu subjektu, ale spíše o svět objevující sám sebe skrze rozmanité artikulace, lidské i jiné. Zkušenost Bytí odhaluje možnost hlubokého ztělesnění před jakýmikoli konkrétními věcmi či bytostmi, spolu s nejvznešenějšími aspekty artikulace, přesahujícími lidské myšlení (jak se projevují například v apofatickém Bohu Erigeny). Zároveň nic z toho není uchopitelné přímo, například

58 — Veselý, ‘The Architectonics of Embodiment’, op. cit. s. 41.

59 — Barac Matthew, ‘Place Resists: grounding African urban order in an age of global change’ (Místo vzdoruje: uzemnění afrického městského řádu ve věku globálních změn), Social Dynamics, Vol. 37, No. 1, březen 2011, s. 24–42.

60 — Termín jako takový uvádí Heidegger, Martin v díle Being and Time, op. cit., Úvod, H7.

61 — Vitruviánské dekorum se vztahuje na fyziognomii staveb, čímž předjímá argumenty estetiky osmnáctého a devatenáctého století, o nichž viz Veselý, Dalibor, Architektura ve věku rozpolcené reprezentace, op. cit., s. 363 anásl. Dekorum zamýšlím jako označení morálního kontextu, podle něhož se hraje, ať už v poslušnosti, nebo v rozporu s ním.

62 — Překročené Bytí: Heidegger, Martin, The Question of Being (Otázka bytí), přel. W. Kluback, J. T. Wilde, Londýn: Vision Press, 1968; součtveří: ‘Building, Dwelling, Thinking’, op. cit.

prevails. More to the general point, since all involvements are metaphoric, it is obvious that iconographic schema seek to impose conventions of conceptual clarity. The cultivation of the completely conceptual apparatus of space-and-form has inverted the nature of design (like the emphasis upon logical formalism in I, above).

In any case, Vesely was less concerned with justice than with reconciling the diversity of the visible world with the invisible 'unity of the world', which he found through metaphors of depth ('underlying', 'deeper level of articulation', 'ontological foundations' in the quotation above, to which should be added 'concreteness', 'profound' and 'primordial'). This motif of depth had for Vesely a primary orienting quality, perhaps inspired by Heidegger's association of the *Riss* (rift) in the earth with the *Grundriss* (groundplan),[55] whereby earth is always-already architecture. Both Merleau-Ponty and Vesely spoke of this ontological depth as structured in layers or strata, though neither proposed an explicit description.[56] Instead of the generalisation, 'sedimentation', which appears regularly in the phenomenological literature, we can better address present concerns by thinking in terms of layers of dependency, in which the embodying conditions support the articulative possibilities. Thus our thoughts and speech depend upon our gestures which depend upon the furniture which depend upon the walls and floors. Accordingly Vesely would presumably have agreed with Hegel's stratification from architecture to sculpture to painting to music to poetry; but he would not have agreed with Hegel's concept of an ascent in value or importance to the most self-conscious stratum of poetry, manifesting the conceptual powers of the *Geist*.[57] For Vesely such a stratification showed that 'architecture represents the most elementary mode of embodiment that enables the more articulated levels of culture, including numbers and ideas, to be situated in reality as a whole'.[58] This is a mirror image of Plato's notion of geometry as a propaedeutic to the ideas; architecture gives a preliminary experience of the 'unity of the world'.

55 — Heidegger, Martin, 'Language' in Poetry, Language, Thought, op. cit., p. 204. See also above, note 12.

56 — the entire theme is inexplicably omitted from 4E research. I have sought to understand stratification in Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception in 'Convivimus Ergo Sumus', in Steiner, Henriette and Sternberg, Maximilian, eds., Phenomenologies of the City, Farnham: Ashgate, 2015, p. 19.

57 — Hegel, G. W. F., Introductory Lectures on Aesthetics, trans. B. Bosanquet, London: Penguin Books, 1993, V.III, pp. 88ff.

58 — Vesely, 'The Architectonics of Embodiment', op. cit. p. 41.

Considering this unity firstly as an ontic problem, as the aggregated totality of phenomena, we find ourselves in a milieu of literally unimaginable age and complexity, from the still-perplexing milieu of quantum phenomena and the hundreds of chemical processes in a single biological cell to the populations of cities or of continents (and their customs and languages) to galactic movements all heading for eventual entropic distance, darkness and stillness. All of it is apparently necessary – one suspects that a chain of dependency could be traced from a sixteenth century monk's tea ceremony in Daitokuji to the Great Magellanic Cloud. The vast extensity we hold in common is mostly taken for granted (and missing from the current fascination with difference and intersubjectivity) as a vague background or context for

prostřednictvím idealistického myšlení nebo mystiky, ale pouze skrze konkrétní tělesnou angažovanost (také u Aristotela je univerzální dostupné pouze skrze partikulární[63]). Až do nástupu moderního plánování poskytovala města ještě jiný typ hloubky: bohatou strukturu vnitřních prostorů městských bloků, podporujících rozmanité činnosti (ne vždy legální), které nemohly probíhat na ulici, přímo před domem. Tyto konfigurace, živě zobrazující městský kontext jako distribuovaný, rozšířený proces ztělesněných angažovaností, můžeme označit za topografii praxe; a právě v hermeneutice praxe, v posuzování našich ontických angažovaností, se objevují témata jako morálka a spravedlnost. V souladu s tím bychom mohli přenechat etiku filozofickému či teologickému výkladu Bytí a morálku výkladu konkrétních, partikulárních situací.[64] Podle schématu šesté knihy *Etiky Nikomachovy* bychom mohli morální výklad etického chápání nazvat „praktickou moudrostí".

63 — Aristoteles, Metaphysics (Metafyzika), 1040 b 26 (srov. Topiky 164a 10). Aristoteles používá pojem katholu, „univerzální", ve dvou významech. Většinou ho používá v predikativním významu a označuje jím to, co bych nazval „obecné", jako v případě rozlišení mezi všemi trojúhelníky a konkrétním rovnoramenným trojúhelníkem. Druhý význam, v němž partikulární umožňuje nahlédnout univerzální jako vyšší nebo hlubší princip, jako je Bytí nebo Jednota, se objevuje především v Metafyzice a je to význam, který mám na mysli zde.

64 — V souladu s významem Aischylovy Oresteie, v níž se retributivní božská spravedlnost Dia proměnila v občanskou spravedlnost polis.

Phillipe Descola hovoří o „ontologiích" v množném čísle a klade tak západní pojetí reality do protikladu k jiným způsobům bytí ve světě.[65] Například namísto integrálního ega, představy jediného nejvyššího Boha, popisuje lidi, jejichž identita je rozdělena tělesně a rozložena v rámci živočišné a rostlinné říše v neustálé hře konfliktů a asociací. Ponecháme-li stranou otázku, zda termín „ontologie" v tomto případě přesně popisuje animismus pro jiné účely než Descolova strukturalistická srovnání, množství podobných jím uváděných příkladů svědčí o zkušenostech se situovaností, které se neopírají o koncepty, a už vůbec ne o vzájemný vztah příroda-kultura. Rejstřík zájmu se přesouvá „dolů" k praktické angažovanosti ve ztělesňujících podmínkách, které evokují nehierarchická prostředí analogie. Australští domorodí obyvatelé věří, že lidé mají vůči světu přírody povinnost, což jim přikazuje všeobecný respekt; mnohem záhadnější však je opakovaná potřeba kvalifikovat západní přesvědčení hledáním příkladů analogického ztělesnění v kulturách, které nemají potřebu psát knihy kategorizující národy světa, nebo se dokonce podílet na globální kultuře znalostí.[66]

65 — Descola, Philippe, Beyond Nature and Culture (Za hranicemi přírody a kultury), přel. J. Lloyd, Chicago: University of Chicago Press, 2013.

66 — Mimo mýty spojené se zvláštními místy, jako je Rajská zahrada nebo pět posvátných hor starověké Číny, sahá tato praxe až k Euhémerovu ostrovu Panchea, jak zaznamenal Diodorus Siculus v díle Bibliotheca historica V.42–46. Zkušenost Weltanschauung a její historicismus se poprvé objevuje právě v helénismu, ačkoli Heidegger datuje tento fenomén až do nástupu experimentální vědy (F. Bacon) v díle 'The Age of the World Picture', The Question Concerning Technology and Other Essays (Věk obrazu světa, Otázka techniky a jiné eseje), přel. W. Lovitt, New York: Harper & Row, 1977, s. 115–154. Současný filozofický zájem o edukační hodnotu etnografických studií vzdálených kultur se datuje od Herdera, který se zabýval především pluralitou jazyků a myšlenkových struktur a reagoval na Condillaca a na Rousseauova „divocha"; viz DeSouza, Nigel, 'Language, Reason, and Sociability: Herder's Critique of Rousseau' (Jazyk, rozum a společenskost: Herderova kritika Rousseaua), Intellectual History Review 22/2, 2012: s. 221–240. Viz také Sikka, Sonia, 'Herder's Critique of Pure Reason', op. cit. Nejužitečnější dopad tohoto druhu výzkumu na architekturu nás přivádí k otázce, zda prostor a forma není PODIVNÁ předpojatost, i když jeho nadšené přijetí nedemokratickými režimy (a často bezdůvodné přitakávání například „islámskému ornamentu") poukazuje na to, že ikonografie statusu v globální kultuře potlačila hlubší reflexi.

immediate involvements, distributed according to the typically rhythmic processes of metaphoric embodiments, as it is in cities,[59] except when we are called to manifest concern for 'the planet'.

The typicality of these processes is our first glimpse of how the plenitude of common-to-all might have the character of ontological 'unity', expressed by Heidegger as the Being of beings, Da-sein (or, in his later formulation, earth-world) as understanding.[60] Bearing a philosophical and theological heritage, Being manifests to thinking structured by, and communicated by, the stratification of one's language[s]. However, what is granted to understanding is not a particular theology or philosophy, but rather an orientation in reality (like decorum[61]), particularly in the light of Heidegger's later formulations of crossed Being in the four-fold.[62] This is not world as an object displayed to a thinking subject, but rather world discovering itself through the varieties of articulation, human and otherwise. Experience of Being exposes the possibility of profound embodiment, before any particular things or beings, together with the most elevated aspects of articulation, beyond human thought (as manifest, for example, in the apophatic God of Eriugena). At the same time, none of this is apprehended directly, through, for example, either Idealist intellection or mysticism, but only through concrete, bodily involvements (for Aristotle also the universal is only available through the particular[63]). Until the advent of contemporary planning, cities provided a second kind of depth: the rich structure of the interior of urban blocks, supporting the diversity of praxes (not all of them legal) unable to afford the street front. Vividly displaying the urban context as the distributed, extended process of embodied involvements, we can refer to these configurations as a topography of praxis; and it is in the hermeneutics of praxis, the judgements of our ontic involvements, that themes like morality and justice appear. Accordingly, we might reserve ethics for the philosophical or theological interpretation of Being, and morality for the interpretation of concrete, particular situations.[64] Following the schema of the *Nichomachean Ethics*, Book VI, we might call moral interpretation of ethical understanding 'practical wisdom'.

59 — Barac Matthew, 'Place Resists: grounding African urban order in an age of global change', Social Dynamics, Vol. 37, No.1, March 2011, pp. 24–42.

60 — introduced as such in Heidegger, Martin, Being and Time, op. cit., Introduction, H7.

61 — Vitruvian decorum is applied to the physiognomy of buildings, anticipating the eighteenth and nineteenth century arguments from aesthetics, on which see Vesely, Dalibor, Architecture in the Age of Divided Representation, op. cit., p. 363f. I intend decorum to denote the moral context by which one is played, whether in obedience or in violation.

62 — Crossed Being: Heidegger, Martin, The Question of Being, trans. W. Kluback, J. T. Wilde, London: Vision Press, 1968; the four-fold: 'Building, Dwelling, Thinking', op. cit.

63 — Aristotle, Metaphysics, 1040 b 26 (compare Topics 164a 10). Aristotle uses katholou, 'universal', in two senses. Mostly he uses it in a predicative sense, designating what I would call 'the general', as in the distinction between all triangles and a particular isosceles triangle. The second sense, in which the particular enables a glimpse of the universal as a higher or more profound principle, such as Being or Unity, appears mostly in the Metaphysics, and is the sense I intend here.

64 — In accordance with the import of the Oresteia of Aeschylus, in which the retributive divine justice of Zeus was transformed into the civic justice of the polis.

Například „Traktát o manekýnech aneb Druhá kniha o stvoření druhů“ ze sbírky povídek Bruno Schulze *Krokodýlí ulice*[67] vychází z aristotelovských pojmů *hyle* a *morfé* a zároveň odkazuje na Platónova Demiurga (snad v jeho hermetické inkarnaci) a Starý zákon, a prohlašuje, že „Neexistuje mrtvá hmota… neživotnost je jen převlek, za nímž se skrývají neznámé formy života.“[68] Závěr traktátu, který čerpá inspiraci rovněž v legendě o golemovi a u E. T. A. Hoffmanna, obrací proces hledání života v „mrtvé“ hmotě:

67 — Schulz, Bruno, The Street of Crocodiles (Krokodýlí ulice), New York: Penguin Books, 1977.

68 — Tamtéž, s. 31.

„…jistý námořní kapitán… měl ve své kajutě lampu, kterou vyrobili malajští balzamovači z těla jeho zavražděné milenky. Na hlavě měla obrovské parohy. V tichu kajuty její tvář, natažená mezi parohy u stropu, pomalu zvedala víčka: na polootevřených rtech se třpytila bublina slin a pak praskla nejtišším šepotem.“[69]

69 — Tamtéž, s. 39–40.

„Malajští balzamovači“ zde představují fascinaci antropologií mimoevropských kultur, od madam Blavatské a Sherlocka Holmese přes kubisty a surrealisty až po Eliada a Descolu. V matně svítící lampě námořního kapitána se snoubí atributy kmenového totemu s atributy ikony křesťanského zázraku, která krvácí nebo pláče. Parohatá lampa však nahrazuje kolektivní kult soukromým nepřátelstvím a bublající ústa nevyzařují žádnou božskou moudrost ani spásu. Přesto rozpoznáváme nietzscheovskou formu umělecké tvorby, která invokuje násilí, sexualitu a druh metamorfózy, jež stírá rozdíl mezi životem a smrtí, jak ji oslavuje například Zósimos[70] nebo Bataille v díle *L’Erotisme*.[71]

70 — Grimes, Shannon užitečně osvětluje prolínání náboženských, filozofických a materiálních témat v helénistické kultuře ve své disertační práci v oboru religionistiky Zosimus of Panopolis: Alchemy, Nature and Religion in Late Antiquity (Zósimus z Panopole: Alchymie, příroda a náboženství v pozdní antice), PhD Dissertation in Religion, Syracuse University, 2006. Ve 2. kapitole zkoumá symboliku násilné oběti v Zósimově alegorii On Excellence (O dokonalosti). To, co Schulz o této tradici – oblíbené v symbolistické poetice konce 19. století – věděl, mohl získat od osobností jako Maurice Berthelot nebo popularizátorů jako Schuré a Péladan. Michaud, Guy, Message Poétique du Symbolisme, Paříž: Librarie Nizet, 1947, s. 732–737.

71 — Bataille, Georges, Eroticism (Erotismus), přel. M. Dalwood, Marion Boyars Publishers, Londýn, 1962. Snad nejradikálněji zpochybňuje západní lpění na aristotelovské filia, solidaritě, de Castro, Eduardo Viveiros, například v knize Cannibal Metaphysics (Kanibalská metafyzika), přel. P. Skafish, Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

Ze Schulzova textu je zřejmé, že malajští balzamovači mají stejné transformační schopnosti jako Otec (v originále psaný s velkým počátečním písmenem), který traktát deklamuje, a že on představuje étos romantického umělce (sublunárního Demiurga). Romantický umělec-šaman, který znovu oživuje napětí mezi šílenstvím a božskou inspirací, mezi *mánií* a *mantikou*,[72] zpochybňuje samolibý blahobyt měšťáckého rozumu, zvyklostí a morálky a považuje jej za duchovně „mrtvý“. Kvazi-alchymická transformace

72 — Dodds, E. R., The Greeks and the Irrational (Řekové a iracionálno), Berkeley: University of California Press, 1951, kapitoly 3, 6, 7. Viz také Burkert, Walter, Homo Necans, přel. P. Bing, Berkeley: University of California Press, 1972 a The Creation of the Sacred (Stvoření posvátného), Harvard, Cambridge Mass. 1996, kapitoly 3 a 7.

Phillipe Descola speaks of 'ontologies', in the plural, in order to place Western conceptions of reality against other ways of being-in-the-world.[65] For example, instead of the integral ego, imago of a single highest God, he describes people whose identities are divided corporally and distributed about the animal and vegetal kingdom in a constant play of conflicts and associations. Leaving aside the question of whether the term 'ontology' accurately renders, in this case, animism, for purposes other than Descola's structuralist comparisons, his wealth of similar examples testifies to experiences of situatedness that do not rely on concepts, least of all on the nature-culture reciprocity. The register of concern shifts 'downwards' into practical involvements in the embodying conditions, which evoke non-hierarchical milieus of analogy. The Australian aboriginal belief that humans owe an obligation to the natural world commands respect generally; but more mysterious is the recurring need to qualify Western beliefs by finding examples of analogical embodiment in cultures who do not feel the need to write books categorising the world's peoples, or even to participate in global knowledge culture.[66]

65 — Descola, Philippe, Beyond Nature and Culture, trans. J. Lloyd, Chicago: University of Chicago Press, 2013.

66 — Outside myths attached to special places, such as the Garden of Eden or the mountains in the five regions of ancient China, the practice dates back to Euhemerus' island of Panchea, as recorded in Diodorus Siculus, Bibliotheca historica V. 42–46. It is within Hellenistic perspectivity that the experience of a Weltanschauung and its historicism first appears, although Heidegger dates the phenomenon to the advent of experimental science (F. Bacon) in 'The Age of the World Picture', in The Question Concerning Technology and Other Essays, trans. W. Lovitt, New York: Harper & Row, 1977, pp. 115–154. Contemporary philosophical interest in the instructive value of ethnographic studies of distant cultures dates from Herder, who was mostly concerned with the plurality of languages and thought-structures, responding to Condillac and to Rousseau's 'savage'; see DeSouza, Nigel, 'Language, Reason, and Sociability: Herder's Critique of Rousseau', Intellectual History Review 22/2, 2012: pp. 221–240. See also Sikka, Sonia, 'Herder's Critique of Pure Reason', op. cit. The most useful impact on architecture of this sort of research raises the question as to whether space-and-form is not a WEIRD preoccupation, although its enthusiastic adoption by non-democratic regimes (and the often gratuitous nods to, for example, 'Islamic ornament') suggests that an iconography of status in global culture has suppressed more profound reflection.

For example, the 'Treatise on Tailors' Dummies or The Second Book of Genesis', from the collection of short stories of Bruno Schulz called *Street of Crocodiles*,[67] draws upon the Aristotelian hyle and morphe whilst adducing Plato's Demiurge (perhaps in its Hermetic incarnation) and the Old Testament in order to declare that, 'There is no dead matter…lifelessness is only a disguise behind which hide unknown forms of life'.[68] Taking inspiration also from the golem legend as well as from E.T.A. Hoffmann, the end of the Treatise inverts the process of finding life in 'dead' matter:

67 — Schulz, Bruno, The Street of Crocodiles, New York: Penguin Books, 1977.

68 — ibid., p. 31

'…a certain sea captain… had in his cabin a lamp, made by Malayan embalmers from the body of his murdered mistress. On her head, she wore enormous antlers. In the stillness of the cabin, the face stretched between the antlers at the ceiling, slowly lifted its eyelids: on the half-open lips a bubble of saliva would glint, then burst with the softest of whispers'.[69]

69 — Ibid. pp. 39–40.

rostlin a kamenů v barvy a odtud v obrazy,[73] nebo oživení hlíny či sádry, se stávají metaforami pro objevování „neznámých forem života“ ve ztělesňujících podmínkách umělcovy společnosti.[74] Umělcovy skryté světy, které by mohly probudit dřímající kulturu (častým prostředníkem na začátku dvacátého století bývá Freud), doplňují „exotické“ národy antropologů a jejich praktiky. Spojení materiální metamorfózy se znepokojivými duchovními možnostmi bývá pravidelným cílem obrazoborecké očisty, snad jako ozvěna starodávného konfliktu mezi kovotepci a zemědělci.[75] [76]

73 — Viz Bucklow, Spike, The Alchemy of Paint: Art, Science and Secrets from the Middle Ages: Colour and Meaning From the Middle Ages (Alchymie barev: umění, věda a tajemství středověku: Barvy a významy ve středověku), Londýn: Marion Boyars Publishers, Ltd., 2009.

74 — Michaud, Guy, Message Poétique du Symbolisme, op. cit., passim; a Gadamer, Hans-Georg, Truth and Method, op. cit., s. 79 a násl.

75 — Viz Vernant, Jean-Pierre, ‘Work and Nature in Ancient Greece’ (Práce a příroda ve starém Řecku), kapitola 10, v knize Myth and Thought Among the Greeks (Mýtus a myšlení u Řeků), Londýn: Routledge & Kegan Paul, 1983, s. 271–278.

76 — K protestantské charakteristice praktik katolické církve jako sakramentální magie viz Thomas, Keith, Religion and the Decline of Magic (Náboženství a úpadek magie), Harmondsworth: Penguin Books, 1971, kapitoly 2 a 3, s. 27–89.

V pozdních Heideggerových spisech se bydlení, jazyk a bytí spojují v součtveří. Jestliže apollonská architektura prodchnutá novoplatónskými harmoniemi usiluje o světelnou, krystalickou neviditelnost v nebi **OBR. 2**, jejím dionýsovským protějškem by byla temná jeskyně metamorfózy, možná dramatické, které by vévodil umělec typu Otce ze Schulzova příběhu **OBR. 3**. Přibližně do poloviny minulého století vykazovala většina náboženských staveb ve většině kultur oba aspekty. Při pokusu o pochopení povahy stavu mezi těmito extrémy se můžeme inspirovat v Joyceově *Odysseovi*,[77] kde Leopold Bloom, rozjímající na konci dne o noční obloze, usoudil, že vesmír „...není nebestrom ani nebesluj ani nebezvěr ani nebemuž. Že je to Utopie, neboť nějakou metodu od známého k neznámému neznáme: nekonečnost stejně přeměnitelná v konečnost domnělým pravděpodobným přiřazením jednoho nebo více těles téže, stejně jako různé velikosti: hybnost iluzorních forem znehybnělých v prostoru, znovuzhybnělých v povětří: minulost, která jako přítomnost přestala existovat, ještě než budoucí diváci započali nynější existenci.“

77 — Joyce, James, Ulysses (Odysseus), New York: Vintage, Random House, 1961 – lepší popis městské kultury než popis jakéhokoli architekta nebo projektanta. Čekáme na chystanou podrobnou a vizuálně sugestivní studii Freddieho Phillipsona o povaze městské topografie a její kultury nahlížené optikou Joyceova Odyssea. (Český překlad Aloys Skoumal, pozn. překl.)

Ve srovnání se Štěpánem Dedalem a jeho naladěním na analogie světa a vícejazyčnou sofistikaci je Bloom pragmatický a jeho jazyk se většinou drží při zemi, aniž by se nechal rozptýlit (trochu nám připomíná Schneidera Merleau-Pontyho, který mohl jít jen něco zařídit, nikdy jen tak na procházku[78]). Bloom zde pohrdá souborem

78 — Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, op. cit., s. 134.

The 'Malayan embalmers' carry here the fascination with the anthropology of non-European cultures, from Madam Blavatsky and Sherlock Holmes to the Cubists and Surrealists to Eliade and Descola. The sea captain's dimly-glowing lamp fuses the attributes of a tribal totem with those of a Christian miracle icon which bleeds or weeps. However the antlered lamp replaces collective cult with private enmity, and the bubbling mouth exudes no divine wisdom or salvation. Nonetheless, we recognise a Nietzschean form of artistic making that invokes violence, sexuality and a species of metamorphosis that blurs the distinction between life and death, as celebrated in, for example, Zosimus[70] or Bataille's Erotisme.[71]

70 — Grimes, Shannon usefully illuminates the blurring in Hellenistic culture of religious, philosophical and material themes in Zosimus of Panopolis: Alchemy, Nature and Religion in Late Antiquity, PhD Dissertation in Religion, Syracuse University, 2006. Her Chapter 2 explores the symbolism of violent sacrifice from Zosimus' allegory, On Excellence. What Schulz might have known of this tradition – popular in the Symbolist poetics of the late nineteenth century – he would have gotten from figures like Maurice Berthelot or popularisers like Schuré and Péladan. Michaud, Guy, Message Poétique du Symbolisme, Paris: Librarie Nizet, 1947, pp. 732–737.

71 — Bataille, Georges, Eroticism, trans. M. Dalwood, London: Marion Boyars Publishers, 1962. Perhaps the most radical challenge to Western adherence to the Aristotelian phylia, solidarity, is offered by de Castro, Eduardo Viveiros, in, for example, Cannibal Metaphysics, trans. P. Skafish, Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

It is evident in Schulz' text that the Malayan embalmers share transformative powers with the Father (capitalised in the original) who declaims the Treatise, and that he represents the ethos of the Romantic artist (a sublunar Demiurge). Reprising the tension between madness and divine inspiration, between mania and mantike,[72] the Romantic artist-shaman challenges the complacent well-being of bourgeois reason, custom and morality, deeming it spiritually 'dead'. The quasi-alchemical transformation of plants and stones into colours and thence into images,[73] or the animation of clay or plaster, become metaphors for discovering 'unknown forms of life' in the embodying conditions of the artist's society.[74] The anthropologist's 'exotic' peoples and their practices complement the artist's hidden worlds which might awaken the dormant culture (with Freud serving as a frequent intermediary for the early twentieth century). Perhaps echoing the ancient conflict between metalworkers and agriculturists,[75] the coupling of material metamorphosis with unsettling spiritual possibilities is the regular target of iconoclastic purification.[76]

72 — Dodds, E. R., The Greeks and the Irrational, Berkeley: University of California Press, 1951, Chapters 3, 6, 7. See also Burkert, Walter, Homo Necans, trans. P. Bing, Berkeley: University of California Press, 1972 and, in The Creation of the Sacred, Harvard, Cambridge Mass., 1996, Chapters 3 and 7.

73 — See Bucklow, Spike, The Alchemy of Paint: Art, Science and Secrets from the Middle Ages: Colour and Meaning From the Middle Ages, London: Marion Boyars Publishers, Ltd.,2009.

74 — Michaud, Guy, Message Poétique du Symbolisme, op. cit., passim; and Gadamer, Hans-Georg, Truth and Method, op. cit., pp. 79ff.

75 — See Vernant, Jean-Pierre, 'Work and Nature in Ancient Greece', Chapter 10 of Myth and Thought Among the Greeks, London: Routledge & Kegan Paul, 1983, pp. 271–278.

76 — For the Protestant characterisation of Catholic Church practices as sacramental magic, see Thomas, Keith, Religion and the Decline of Magic, Harmondsworth: Penguin Books, 1971, Chapters 2 and 3, pp. 27–89.

The late writings of Heidegger bring together dwelling, language and Being in the four-fold. If an Apollonian architecture infused with Neoplatonic harmonies aspires to luminous, crystalline invisibility in heaven **FIG. 2**, its Dionysian reciprocal would be a dark grotto of perhaps dramatic metamorphosis, presided over by an artificer

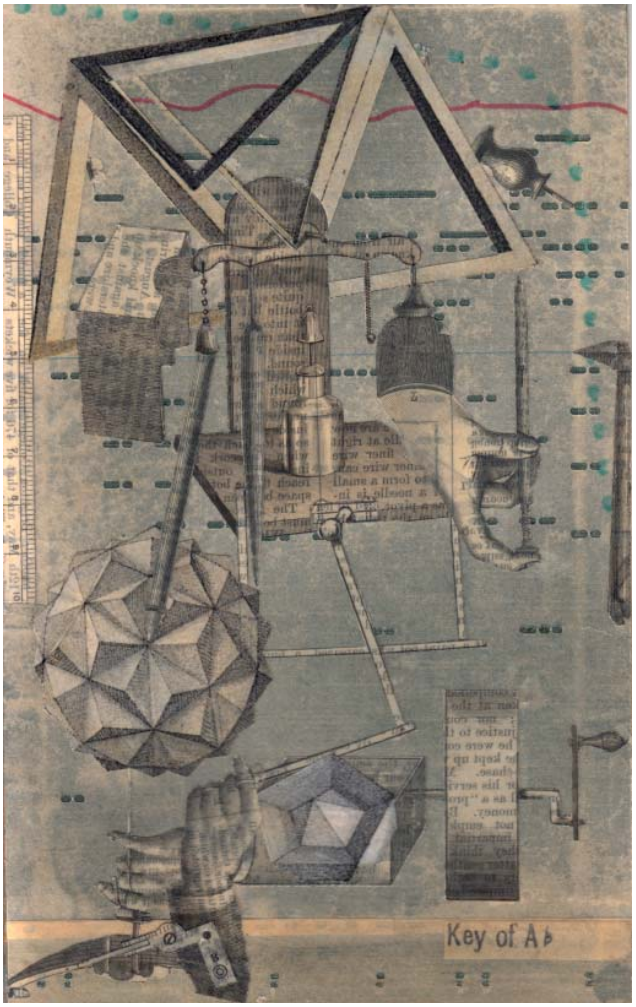
známých ontologických symbolů, výslovně odmítá to, co Veselý považoval za nejdůležitější ve vztahu ke ztělesněnému zprostředkování, „cestu od známého k neznámému“, a místo toho se oddává poněkud zmatenému ontickému popisu podmínek lidské konečnosti.

Joyceův Dublin je v románu městem převedeným do jazyka, vlastně do mnoha jazyků: nejen podle osobností různých postav – živých, nedávno zesnulých a uvězněných v historii –, ale také napodobením institucionální frazeologie církve, byrokracie, hostů v hospodě, učenců, mýtů a novin, románů, pohádek, reklam, technických specifikací, nákupních seznamů, ale také písní, výkřiků, bručení, peristaltického burácení a ticha. I zvířata a věci mají své charakteristické zvuky a rytmy. V ulicích a uličkách Dublinu nižší střední třídy, daleko od institucionálních center (tedy ve výše zmíněné hloubce města), mají i typické znaky architektury svou kadenci a vytvářejí rezonanční pozadí, které podporuje situační analogie například mezi domácností, třídou, diskuzí v knihovně a bordelem, a to vše se prolíná s událostmi z mýtů, irskou historií, zprávami, operou a poezií **OBR. 4**. Zasazení slov do básnických nebo hudebních rytmů a rýmů je skutečně ztělesněnou artikulací, které předcházejí opakující se vzorce městské typičnosti. Na začátku románu vše, co se představuje jako charakteristické evropské město, začíná u archetypální kruhové obranné kamenné věže, uvnitř které klenutá místnost podpírá kruhový ochoz směřující k mořskému horizontu, jako by chtěla naznačit univerzálnost či jednotu tohoto světa.

Stejně důležité jako všechny rezonance jsou však i jejich protiklady: rozchody, nedorozumění, částečná pochopení, neshody, urážky, zločiny, zanedbání, zapomínání (úmyslné i neúmyslné), morální kompromisy, frustrace a ztráty. Bytí bytostí musí překlenout propasti nejistoty, které s sebou nesou neustálé napětí mezi strachem a nadějí. Jak říká Scheler: „Jsme první věk… [v němž] víme, že nevíme.“[79] Stejně jako by skvělé hierarchie Platóna, Plotína, Prokla, Dionýsia z Areopagu, Erigeny, Tomáše Akvinského nebo Danteho mohly být odkryty v heideggerovské „mýtině“ (světlině), objevují se takové mýtiny či výseky v lese, který roste podle Derridových odkladů, oklik a nejasných počátků („skrývání“ není absence, ale spleť blízkých nebo nesprávných referencí).[80] *Odysseův* Dublin je bohatě členěnou – městskou – verzí takového lesa, kde se hloubka teologie, filozofie či literatury mísí s bludy, předsudky, drobnými utopiemi, otravnými lekcemi skutečných dějin (např. několika irských povstání),

79 — Scheler, Max, ‘Man and History’ (Člověk a dějiny), cit. v knize Man’s Place in Nature [or Cosmos] (Místo člověka v přírodě [nebo kosmu]), přel. H, Mayerhoff, The Noonday Press, Farrrar, Straus and Cudahy, New York, 1961, str. xii.

80 — Derrida, Jacques, ‘White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy’ (Bílá mytologie: Metafora ve filozofickém textu), vyšlo v díle: Margins of Philosophy, přel. A. Bass, Brighton: Harvester Press, 1982, s. 207–272. Viz také Derridův článek „La parole soufflé“, v díle Writing and Difference (Psaní a odlišnost), přel. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978, s. 169–195, který uvádí Antonina Artauda, který by patřil do skupiny spolu se Schulzovým Otcem, Zósimem a Bataillem, uvedenými výše, až na to, že Artaudovým divadlem je on sám. Artaud prožívá nárok na Bytí jako vyvlastnění: vyvlastněn slovy (zejména metaforou), dějinami, kulturou a vlastním tělem. „Bůh Demiurg netvoří, není život, ale je… zloděj, podvodník… opak tvůrčího umělce… Satan: Já jsem Bůh a Bůh je Satan…“ (s. 182). Je frustrován tím, že nemůže žít čisté ztělesnění, bez artikulace.



OBR. 2 **David Dernie**, Míry univerzální harmonie, koláž, olejová barva, 210 × 130 mm, 2021
FIG. 2 **David Dernie**, The Measure of Universal Harmony. Collage, Pigment, Oil; W: 130 mm × H: 210 mm, 2021

OBR. 3 **David Dernie**, Nothing Will Have Taken Place, But Place.
Koláž, 130 × 190 mm, 2017
FIG. 3 **David Dernie**, Nothing Will Have Taken Place But Place.
Collage; W: 190 mm × H: 130 mm, 2017

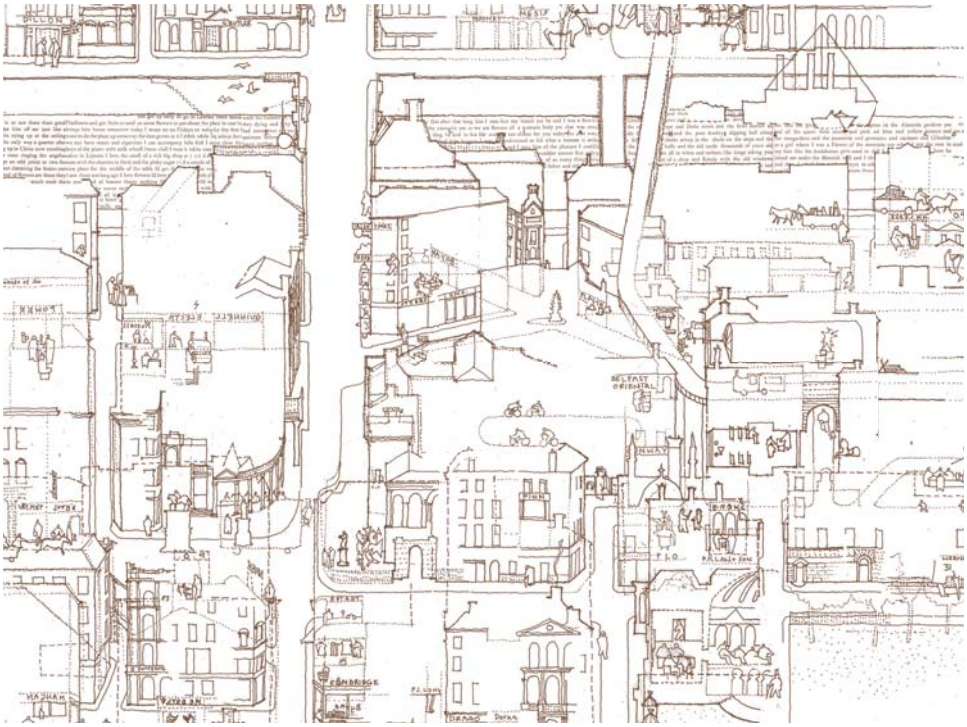
like the Father of Schulz' story **FIG. 3.** Until approximately the middle of the last century, most religious buildings of most cultures displayed aspects of both. In attempting to understand the nature of the condition between these extremes, we might turn to Joyce's Ulysses,[77] where Leopold Bloom, contemplating the night sky at the end of his day, decided that the cosmos 'was not a heaventree, not a heavengrot, not a heavenbeast, not a heavenman. That it was a Utopia, there being no known method from the known to the unknown: an infinity renderable equally finite by the suppositious apposition of one or more bodies equally of the same and of different magnitudes: a mobility of illusory forms immobilised in space, remobilised in air: a past which possibly had ceased to exist as a present before its probable spectators had entered actual present existence'.

77 — Joyce, James, Ulysses, Vintage, New York: Random House, 1961 – still a better account of urban culture than produced by any architect or planner. We await Freddie Phillipson's forthcoming profound and visually evocative study of the nature of urban topography and its cultures viewed through the lens of Joyce's Ulysses.

By comparison to Stephen Dedalus' attunement to the world's analogies and multi-lingual sophistication, Bloom is pragmatic, and his language generally marches along the ground without getting distracted (somewhat reminiscent of Merleau-Ponty's Schneider, who could only go for an errand, never for a walk[78]). Here Bloom disdains a collection of familiar ontological symbols, explicitly rejecting what Vesely found most important about embodied mediation, a 'method from the known to the unknown', and indulging instead a somewhat bewildered ontic description of the conditions of human finitude.

78 — Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, op. cit., p. 134.

In the novel, Joyce's Dublin is a city rendered into language, that is, into many languages: not only according to the personalities of different characters – alive, recently deceased, and immured in history – but also reprising the institutional phraseology of the Church, of bureaucracy, of the congregation in a pub, of scholars, of myth and of newspapers, novels, tales, advertisements, engineering specifications, shopping lists, as well as songs, cries, grunts, peristaltic rumbles and silence. Even animals and things have their characteristic sounds and rhythms. Set within the streets and alleys of lower middle-class Dublin away from the institutional centres (that is, within the urban depth mentioned above), the typicalities of the architecture too have their cadences, forming a resonant background that promotes situational analogies between, for example, domestic arrangements, classrooms, library discussions and a bordello, and these with events from myth, Irish history, the news, opera and poetry **FIG. 4.** Indeed the setting of words to poetic or musical rhythms and rhymes is embodied articulation, anticipated by the recurring patterns of urban typicality. As if to suggest the universality or unity of this world, at the beginning of the novel all of what is imagined as a characteristic European city unfolds from the archetypal stone cylinder of a Martello Tower, inside which a single vaulted room supports a circular parapet addressing the sea-horizon.



OBR. 4 **Freddie Phillipson**, *Ulysses*, kresba topografie Joyceova Dublinu. Detail z druhé kresby, iterace: tuš na křídovém papíře s koláží, 178 × 238 mm (z celku 594 × 840 mm), 2008
FIG. 4 **Freddie Phillipson**, *Ulysses*, topographic drawing of Joyce's Dublin. Detail of second Iteration; Ink on Tracing Paper with Collage; W: 238 mm × H: 178 mm (from whole W: 840 mm × 594 mm), 2008

However, just as important as all the resonances are their opposite: the disjunctions, misunderstandings, partial understandings, disagreements, insults, crimes, neglect, forgetting (intentional and inadvertent), moral compromises, frustrations and loss. The Being of beings transpires across gaps of uncertainty fraught with the constant tension between fear and hope. As Scheler put it, 'we are the first age… [who] knows that we don't know'.[79] As much as the great hierarchies of Plato, Plotinus, Proclus, Dionysius Areopagita, Eriugena, Aquinas or Dante might be disclosed in a Heideggerian 'clearing', such clearings appear in a forest that grows according to the deferrals, detours and obscure origins of Derrida ('concealment' is not absence but entanglement in close or wrong references).[80] The Dublin of Ulysses is a richly articulated – urban – version of such a forest, where the profundities of theology, philosophy or literature mingle with delusions, prejudices, minor utopias, the vexed lessons of actual history (such as the several Irish uprisings), chance encounters with people or objects that set attention adrift, along with the more trustworthy incidental insights Joyce called 'epiphanies'[81] and Benjamin called 'profane illuminations'.[82] Joyce too adheres to the Aristotelian dictum that the only access to the universal is through the particular.

79 — Scheler, Max, 'Man and History', cited in Man's Place in Nature [or Cosmos], trans. H, Mayerhoff, New York: The Noonday Press, Farrrar, Straus and Cudahy, 1961, p. xii.

80 — Derrida, Jacques, 'White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy', in Margins of Philosophy, trans. A. Bass, Brighton: Harvester Press, 1982, pp. 207–272. See also Derrida's 'La parole soufflé', in Writing and Difference, trans. Alan Chicago: University of Chicago Press, 1978, pp. 169–195, which considers Antonin Artaud, who would be grouped with Schulz' Father, Zosimus and Bataille, above, except that Artaud's theatre is himself. Artaud experiences the claim of Being as dispossession: dispossessed by words (particularly metaphor), by history, by culture and by his own body. 'God the Demiurge does not create, is not life, but is… the thief, the trickster… the opposite of the creative artist… Satan: I am God and God is Satan…' (p. 182). He is frustrated that he cannot live a pure embodiment, without articulation.

81 — In Joyce, James, Stephen Hero, ed. T. Spencer., New York: New Directions, 1963, p. 211, Stephen Daedalus described epiphany as 'a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself'.

82 — Benjamin, Walter, 'Surrealism, The Last Snapshot of the European Intelligentsia', in One-Way Street and other Writings, trans. E. Jephcott and K. Shorter, London: Verso, 1979, pp. 225–239.

The plurality of language-like phenomena in *Ulysses* conforms to the term 'linguality', which Vesely imported from the German *'Sprachlichkeit'*, to name the great depth of ordering processes which pervade all contexts, of which spoken language and thought are the most articulate.[83] Linguality can be taken as a generalisation for the distributed, metaphoric processual involvements mentioned earlier to describe the manner in which we negotiate the affordances and claims of the embodying conditions. If, additionally, we adhere to Vesely's depth metaphors and stratifications, we find ourselves in something like the European city of Joyce's Dublin; and one might offer that Prague had for Vesely the value Dublin had for Joyce (the principal difference, other than that between the two cities, resides in the importance to Vesely of the continuities between Czech Medieval, Mannerist, Baroque and Surrealist representations[84]).

83 — Vesely, Dalibor, Architecture in the Age of Divided Representation, op. cit., pp. 68–107.

84 — This phenomenon was central to Vesely's notion of 'continuity' as reinterpretation in history of paradigmatic situations. See, analogously, Hocke, Gustav René, Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg: Rowohlt, 1957.

náhodnými setkáními s lidmi či předměty, k nimž uniká pozornost, spolu s důvěryhodnějšími náhodnými vhledy, které Joyce nazýval „zjeveními“[81] a Benjamin „profánními iluminacemi“.[82] I Joyce se drží aristotelovského výroku, že univerzální můžeme zkoumat jedině skrze partikulární.

81 — Joyce, James, Stephen Hero (Štěpán Hrdina), ed. T. Spencer., New York: New Directions, 1963, str. 211, Štěpán Dedalus popsal zjevení jako „náhlý duchovní projev, ať už ve vulgárnosti řeči nebo gesta, nebo v pamětihodné fázi samotné mysli“.

82 — Benjamin, Walter, ‘Surrealism, The Last Snapshot of the European Intelligentsia’ (Surrealismus, poslední snímek evropské inteligence), v díle One-Way Street and other Writings (Jednosměrná ulice a další spisy), přel. E. Jephcott a K. Shorter, Londýn: Verso, 1979, s. 225–239.

Množství jazykových jevů v *Odysseovi* odpovídá termínu „jazyčnost“, který Veselý přejal z německého „*Sprachlichkeit*“ k pojmenování obrovské hloubky procesů uspořádání, které prostupují všemi kontexty, z nichž nejvýmluvnější je mluvený jazyk a myšlenka.[83] Jazyčnost lze chápat jako zobecnění již zmíněné distribuované, metaforické procesuální angažovanosti, které popisuje způsob, jakým pojednáváme o afordancích a nárocích ztělesňujících podmínek. Budeme-li se navíc držet Veselého metafor týkajících se hloubky a stratifikace, ocitáme se v něčem takovém, jako je Joyceův Dublin představující evropské město; a můžeme předpokládat, že Praha měla pro Veselého stejnou hodnotu jako Dublin pro Joyce (hlavní rozdíl pak kromě rozdílu mezi oběma městy spočívá v tom, že pro Veselého byla důležitá kontinuita mezi českými reprezentacemi středověku, manýrismu, baroka a surrealismu[84]). Typičnost městské topografie a architektury, v zásadě vycházející ze země, existuje jako výmluvné pozadí, většinou zachycené v periferním vidění, pro účely podobně typické angažovanosti ve vztahu k věcem nebo sobě navzájem napříč spektrem konfliktů, vyjednávání, přizpůsobení, spolupráce.

83 — Veselý, Dalibor, Architecture in the Age of Divided Representation, op. cit., s. 68–107.

84 — Tento jev byl ústředním bodem Veselého pojetí „kontinuity“ jako přehodnocení paradigmatických situací v dějinách. Viz obdobně Hocke, Gustav René, Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europaïschen Kunst, Hamburk: Rowohlt, 1957.

V knize *Odysseus* však Joyce staví proti velkému symbolu města jako světa v agónii, který se neustále obnovuje, komplementární symbolický řád, jenž vychází z tekutin a v konečném důsledku z moře. Převládají zde metafory dvojznačnosti, ztělesňující dezorientaci, pomíjivost, proměnlivost, opojení, rozpuštění a znovuvytvoření (jako při křtu nebo v alchymii), spolu s archaickým Okeánem, horizontem Bytí. Mezi všemi tekutinami v *Odysseovi,* od koňské moči po svěcenou vodu, zaujímá přední místo řeka Liffey, která nese analogie k jazyku, hudbě, a s tím, jak se vlévá do moře, i dočasnosti. Proměnlivé moře v *Odysseovi* je prodchnuto smrtí, ale také počátky života, je střídavě klidné a rozbouřené, vždy ohraničené nekonečným horizontem; nezměrnou hladinu jeho nesmírných hlubin lze uchopit mobilní navigační geometrií, která spojuje orientační body s nebeskými tělesy a umožňuje tak orientaci dobrodruhům, jejichž náklady a příběhy z dalekých zemí mění domovské přístavy v jiná místa.

Ultimately rooted in earth, the typicalities of the urban topography and architecture prevail as an articulate background, mostly apprehended in peripheral vision for the sake of similarly typical involvements with things or with each other across the spectrum of conflict, negotiation, accommodation, collaboration.

However, in *Ulysses*, Joyce places over against the great symbol of city as an agonic, ever-renewing world a complementary symbolic order rooted in liquids and ultimately the sea. Here metaphors of ambiguity prevail, embodying disorientation, transience, mutability, intoxication, dissolution and reconstitution (as in both baptism and alchemy), along with the archaic Okeanos, the horizon of Being. Among all the liquids in *Ulysses*, from horse piss to holy water, the river Liffey predominates, carrying analogies to language, music and temporality as it flows to the sea. The protean sea in *Ulysse*s is redolent of death but also of the origins of life, alternately placid and turbulent, always bounded by the infinite horizon; the measureless surface of its profound depths is made tractable by a mobile navigational geometry that links landmarks with celestial bodies, affording orientation to adventurers whose cargoes and tales from distant lands transform home ports into elsewhere.

We catch a glimpse of the negotiation between the two symbolic orders when, late at night, Stephen Dedalus and Leopold Bloom stop for (unpalatable) refreshment in a cabman's shelter. After Bloom's backyard privy the cabman's shelter is the smallest building in Dublin, where, paradoxically, the horizons are broadened to the world's seas, stimulated by the inevitably fantastic tales of a red-bearded seafarer named Murphy, an avatar of Sinbad and Ulysses (and therefore Bloom). Like Schulz' sea captain, Murphy too has witnessed Oriental creative magic, of a nature at once humorous and cosmogonic: 'I seen a Chinese one time, related the doughty narrator, that had little pills like putty and he put them in the water and they opened and every pill was something different. One was a ship, another was a house, another was a flower'.[85]

85 — Joyce, James, Ulysses, op. cit., p. 628.

As it happens, the ship, house and flower correspond to different aspects of Bloom's persona; but whilst Murphy wanders actual and fictional sea-lanes, Bloom is determined to find islands of belief in his own confused seas. At one point, the 'wandering Jew' Bloom, baptised into Christianity first as a Protestant then twice as a Catholic, inquires of Stephen: 'You as a good Catholic, he observed, talking of body and soul, believe in the soul. Or do you mean the intelligence, the brainpower as such, as distinct from any outside object, the table, let us say, that cup. I believe in that myself because it has been explained by competent men as the convolutions of the grey matter. Otherwise we would never have such inventions as X rays, for instance. Do you? Thus cornered, Stephen had to make a superhuman effort of memory to try and concentrate and remember before he could say: They tell me on the best authority it is a simple substance and therefore incorruptible. It would be immortal, I understand, but for the possibility of its annihilation by its First Cause

Vztah mezi těmito dvěma symbolickými řády zahlédneme, když se Štěpán Dedalus a Leopold Bloom pozdě večer zastaví na (nevábné) občerstvení v drožkářské boudě. Kromě Bloomova záchodu ve dvoře je drožkářská bouda nejmenší budovou v Dublinu, kde se paradoxně rozšiřují obzory až ke světovým mořím, podněcované nevyhnutelně fantastickými příběhy rudovousého mořeplavce Murphyho, avatara Sindibáda a Odyssea (a tedy i Blooma). Stejně jako Schulzův námořní kapitán byl i Murphy svědkem orientální tvůrčí magie, která je zároveň humorná i kosmogonická: „Viděl jsem vám jednou nějakého Číňana, bájil nedostižný vypravěč, ten měl pilulky jako z kytu, dal je do vody, ony se rozvily a z každé bylo něco jiného. Z jedné loď, z druhé dům, z třetí květina.“[85]

85 — Joyce, James, Odysseus, op. cit., s. 628.

Čirou náhodou, loď, dům a květina odpovídají různým aspektům Bloomovy osobnosti; ale zatímco Murphy putuje po skutečných i fiktivních mořských vlnách, Bloom je odhodlán najít ve svých vlastních zmatených mořích ostrovy víry. V jednom okamžiku se „potulný Žid“ Bloom, obrácený na křesťanskou víru a pokřtěný, nejprve jako protestant a pak dvakrát jako katolík, ptá Štěpána: „Co se těla a duše týče, prohodil, vy jako dobrý katolík věříte v duši. Nebo chcete-li v inteligenci, v mozkovou mohutnost jako takovou, odlišnou od všelikého vnějšího předmětu, třeba stolu nebo tamhle toho šálku. Já v ni taky věřím, protože odborníci ji vysvětlují jakožto závity šedé hmoty. Jinak bychom se nikdy nedočkali takových objevů, jako je například rentgen. Věříte?“ Vehnán do úzkých, s nadlidským úsilím paměti se Štěpán snažil soustředit a rozpomenout, až nakonec řekl: „Spolehlivé prameny mi tvrdí, že je to látka prostá a neporušitelná. Pokud rozumím, byla by nesmrtelná, jenže ji může zničit První hybatel. Ten, jak se dovídám, klidně své šprýmy dokáže rozhojnit ještě o tento, protože *corruptio per se* a *corruptio per accidens* se podle dvorní etikety nepřipouštějí.“[86]

86 — Tamtéž, s. 633.

„Co se těla a duše týče“, nacházíme se uprostřed viditelného a neviditelného, ztělesnění a artikulace. Materialista Bloom jako obvykle nabízí různé varianty rozumu a hmoty; Štěpán, neschopen poskytnout odpověď, které by Bloom rozuměl, a ovlivněn alkoholem, se jako obvykle uchýlí k vtipkování a bonmotům, kterým rozumí jen on sám. Božského umělce líčí jako šibala, podobného Schulzovu Otci (nebo Číňanovi s magickými pilulkami), a používá ironické verze scholastických aristotelovských kategorií používaných k určení kontinuity a odlišností mezi Bohem a jeho stvořeným světem. Rovněž poukazuje na nebeský soud z diagramu Honoria z Autun **OBR. 5** ilustrující jeho *Clavis physicae* [„Klíč k přírodě“].[87] Honorius

87 — Honorius Augustodunensis, Clavis Physicae, Bibliotheque Nationale, Paříž, MS lat. 6734; také vydání (první čtyři části) Paola Lucentiniho, Řím: Edizioni di Storia e Letteratura, 1974.

OBR. 5 Honorius Augustodunensis, The Order of Creation, z *Clavisphysicae*, 12. století (Bibliotheque Nationale, MS lat. 6734, f, 3v. Překreslila Mary Anne Steane). Nahoře: principy božského řádu („prvotní příčiny") jako nebeský dvůr a král (dobro). Po stranách: ženské postavy zosobňující spravedlnost, ctnost, rozum, pravdu (na levém křídle). Napravo: postavy symbolizující podstatu, život a moudrost. Druhá vrstva představuje principy vytvořené prvotními příčinami: časem (mužským principem), nezformovaným stavem (čtyřlistá hlava symbolizující duši a čtyřčtvrtinové členění), a prostor (ženský princip). Ty jsou východiskem, na které ve třetí vrstvě vzniká základ pro stvořenou přírodu (nebo ztvárněné hmotné fenomény) ve čtyřech živlech: v ohni, vodě, vzduchu, zemi. Na druhém konci oblouku označeném jako konec nebo účel stvoření se objevuje bůh se svatozáří, konec a příčina, ke které se vše navrátí.

FIG. 5 Honorius Augustodunensis, The Order of Creation, from the *Clavis physicae*, 12th century (Bibliothèque Nationale, MS lat. 6734, f, 3v; redrawn by Mary Anne Steane). Top: the principles of divine order ('Primordial Causes') as a Heavenly Court – a king (Goodness) flanked by women personifying, on the lew: Justice, Virtue, Reason, Truth; on the right, a triplet personifying the Trinity: Essence, Life, Wisdom. Second level, the effects created by the Primordial Causes: Time (Male), Unformed Manner (a quatrefoil head denoting soul and the 4 quarters), and Space (Female). These in turn produce, on the Third Level, the basis for 'Created Nature' (or formed matter) in the Four Elements: Fire, Air, Water, Earth. At boNom, in an inverse arch labelled 'End'appears the nimbed God, the end or purpose of creation, to Whom all will eventually return.

se v návaznosti na Erigenův *Periphyseon* [„O přírodě“][88] snažil zobrazit Boží stvoření jako emanující „téměř z ničeho“ (jak Joyce nazývá Erigenovu apofatickou teologii[89]), prostoupené Dobrotou a posílené morálními a teologickými principy, které Štěpán nazývá „dvorní etikou“. Jistě, etika je společenskou podkategorií spravedlnosti, takže ji nelze jen tak apriori odmítnout. Štěpán však ve své ironii využívá své znalosti k tomu, aby skryl nejednoznačnost svého přesvědčení za nezávazný postoj, mimo dobro a zlo.[90]

Ztělesnění a artikulace, podmínky a možnosti slouží stejnou měrou dobru i zlu. Kierkegaard[91] vyslovil důležitou myšlenku, že vtip a tragédie mají společný zdroj v naší výstřednosti či konečnosti vzhledem k Bytí[92] – věčně vzdálenou „blízkost Bytí“ a pochopení našeho místa v realitě mezi jistotou a zranitelností, respektive mezi kulturou a přírodou (Prométheus, resp. Epimétheus[93]). Obrovský rozsah a hloubka našich imaginativních schopností nás nechávají spočinout v prostoru mezi svobodou (artikulací) a závazkem (ztělesněním), nebo slovy Zarathustry, mezi osvobozením-od-čeho [osvobození] a osvobozením-k-čemu [závazek],[94] ve stavu bezprostředně reagujícím na souběh vtipu a tragiky.

88 — Erigena, Jan Scotus, Periphyseon, přel. I.P. Sheldon-Williams, rev. J. J. O'Meara, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1987. Všimněme si napětí mezi pojmy intellectus (vztahující se k věčnému a božskému) a aesthesis (ztělesnění, poznamenané hříchem) v díle Moran, Dermot, 'Time and Eternity in the Periphyseon' (Čas a věčnost v díle Periphyseon), vyšlo v History and Eschatology in John Scottus Eriugena and His Time (Historie a eschatologie Jana Scotta Erigeny a jeho doby). Proceedings of the Tenth International Conference of the Society for the Promotion of Eriugena Studies (Sborník příspěvků z desáté mezinárodní konference Společnosti pro podporu erigenských studií), Maynooth a Dublin, 16.–20. srpna 2000, vyd. J McEvoy a M. Dunne, Leuven: Leuven University Press, 2002, s. 487–507. Tento esej navazuje na jeho pojednání o druhé vrstvě Honoriova diagramu, 'Time, space and matter in John Scottus Eriugena: an examination of Eriugena's account of physical world', vyšlo v F. O'Rourke, ed., At the heart of the real: philosophical essays in honour of the Most Reverend Desmond Connell, Archbishop of Dublin, Dublin: Irish Academic Press, 1992, s. 67–96. Viz také Steel, Carlos, 'Maximus Confessor and John Scottus Eriugena on Place and Time' (...o místě a čase), Proceedings of the International Conference on Eriugenian Studies, op. cit. s. 291–318.

89 — Joyce, James, Finnegans Wake, New York: Viking Press, 1967, str. 4–5.

90 — „Čím více je přítomna ironie, tím volněji a poetičtěji se básník vznáší nad svým uměleckým dílem.“ Kierkegaard, Søren, The Concept of Irony (Koncept ironie), přel. E. V. a E. H. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1989, s. 324.

91 — Kierkegaard, Søren, tamtéž, s. 263–329, vzácně uznává blízkost mezi vtipem a tragédií. Heideggerova úvaha nad jeho překladem prvního sboru Sofoklovy Antigony zdůrazňuje zvláštnost (konečnost) bytí-člověkem ve smyslu „útoku“ techné na diké a „bezdomovectví“ vzniklého odhalením, vyšlo v: An Introduction to Metaphysics (Úvod do metafyziky), přel. R. Mannheim, New Haven: Yale University Press, 1959, s. 146–167. Charles Taylor vidí naše možnosti v rámci „exkluzivního humanismu“ někde mezi Nietzscheho „nadšením věčně sebetvořivého a sebezničujícího v dionýsovském světě, mimo dobro a zlo“ (na které naráží Heideggerovo podání) a důstojností Dr. Rieux v románu Alberta Camuse Mor, který sebemrskačsky přijímá „absurdní“ závazek vůči druhým tváří v tvář lhostejnému vesmíru; vyšlo v díle A Secular Age (Sekulární věk), Harvard, Cambridge, Mass: Belknap Press, 2007, kapitola 15, oddíl 8. Martha Nussbaum ve své rozsáhlé „aristotelovské“ studii o řecké tragédii zdůrazňuje „zranitelnost“, ale nevidí vtip: The Fragility of Goodness (Křehkost dobra), Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (aktualizované vydání).

92 — Gadamer, Hans-Georg, Truth and Method, op. cit., s. 320: „zkušenost je zkušeností lidské konečnosti.“

93 — Jak uvádí Platón, Prótagoras 320 b-323a, začátek Prótagorovy (neúspěšné) snahy přesvědčit Sókrata, že ctnosti se lze naučit. Dle Prótagora jsou lidé, které Epimétheus zanechal nahé a bezbranné v důsledku Prométheova podvodu a Diovy odplaty, nakonec Hermem obdařeni civilizujícími schopnostmi (aby mohli žít ve městech). Podle tohoto příběhu vzniká polis jako prostředek urovnání konfliktu z neschopnosti, podvodu, neoprávněné pomsty a pokání.

94 — Nietzsche, Friedrich, Thus Spoke Zarathustra (Tak pravil Zarathustra), 'The Way of the Creator' (O cestě tvůrčího), přel. R. J. Hollingdale, Harmondsworth: Penguin Books, 1969, s. 89. Srovnej Berlin, Isiah, 'Introduction' a 'Two Concepts of Liberty' ve Four Essays on Liberty, Oxford: Oxford University Press, 1969.

Who, from all I can hear, is quite capable of adding that to the number of His other practical jokes, *corruptio per se and corruptio per accidens* both being excluded by court etiquette'.[86]

86 — Ibid., p. 633.

With 'talking of body and soul' we are in the midst of the visible and invisible, and of embodiment and articulation. As usual, the materialist Bloom offers varieties of mind and matter; but, unable to provide an answer which Bloom would understand and suffering from the effects of drink, Stephen resorts to a witticism only he understands, as he often does. He recasts the Divine Artificer in terms similar to Schulz' Father (or the Chinaman with his putty-pills), as a trickster, deploying ironic versions of the Scholastic Aristotelian categories used to identify the continuity and distinctions between God and His created world. He also appears to adduce the celestial court of Honorius of Autun's diagram FIG. 5 illustrating his *Clavis physicae* ['The Key to Nature'].[87] Honorius, following the *Periphyseon* ['Concerning Nature'] of Eriugena,[88] sought to depict God's creation as emanating 'from next to nothing' (as Joyce calls Eriugena's apophatics[89]), permeated with Goodness and fortified by the moral and theological principles Stephen calls 'court etiquette'. To be sure, etiquette is a social sub-category of justice, so not to be dismissed out of hand. However, Stephen's irony uses his knowledge to conceal an ambiguity of belief behind a position without commitment, beyond good and evil.[90]

87 — Honorius Augustodunensis, Clavis Physicae, Bibliotheque Nationale, Paris, MS lat. 6734; also the edition (the first four sections) by Paolo Lucentini, Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1974.

88 — Eriugena, John Scotus, Periphyseon, trans. I. P. Sheldon-Williams, rev. J. J. O'Meara, Washington D.C: Dumbarton Oaks, 1987. Note the tension between intellectus (pertaining to the eternal and divine) and aesthesis (embodiment, marked by sin) in Moran, Dermot, 'Time and Eternity in the Periphyseon', in History and Eschatology in John Scottus Eriugena and His Time. Proceedings of the Tenth International Conference of the Society for the Promotion of Eriugena Studies, Maynooth and Dublin, August 16–20, 2000, ed. J McEvoy and M. Dunne, Leuven: Leuven University Press, 2002, pp. 487–507. This essay follows his treatment of the second stratum of Honorius' diagram, 'Time, space and matter in John Scottus Eriugena: an examination of Eriugena's account of the physical world', in F. O'Rourke, ed., At the heart of the real: philosophical essays in honour of the Most Reverend Desmond Connell, Archbishop of Dublin, Dublin: Irish Academic Press, 1992, pp. 67–96. See also Steel, Carlos, 'Maximus Confessor and John Scottus Eriugena on Place and Time', Proceedings of the International Conference on Eriugenian Studies, op. cit., pp. 291–318.

89 — Joyce, James, Finnegans Wake, New York: Viking Press, 1967, pp. 4–5.

90 — 'The more irony is present, the more freely and poetically the poet floats above his artistic work'. Kierkegaard, Søren, The Concept of Irony, trans. E. V. and E. H. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 324.

Good and evil are equally served by the work of embodiment and articulation, conditions and possibilities. The main point was made by Kierkegaard,[91] that wit and tragedy have a common source in our eccentricity or finitude

91 — Kierkegaard, Søren, ibid., pp. 263–329, a rare acknowledgement of the proximity of wit and tragedy. Heidegger's meditation on his translation of the first chorus from Sophocles' Antigone stresses the strangeness (finitude) of being-human in terms of the 'assault' of techne upon dike and the 'homelessness' created by disclosure, in An Introduction to Metaphysics, trans. R. Mannheim, New Haven: Yale University Press, 1959, pp. 146–167. Charles Taylor sees our possibilities within 'exclusive humanism' to be bracketed between Nietzsche's 'exhilaration in a Dionysian world of the eternally self-creating, self-destroying, beyond good and evil' (to which the Heideggerian rendering alludes) and the dignity of Albert Camus' Dr. Rieux in The Plague, who self-authorises the 'absurd' commitment to others in the face of the indifferent universe, in A Secular Age, Harvard, Cambridge, Mass.,: Belknap Press, 2007, Chapter 15, Section 8. Martha Nussbaum's rich 'Aristotelian' study of Greek Tragedy emphasises 'vulnerability' but does not observe wit: The Fragility of Goodness, Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (updated edition).

Po celá tisíciletí jsme důvěřovali tomu, co se nám jeví jako viditelné, pouze částečně; největší úctu a autoritu jsme zpravidla přisuzovali neviditelným silám a principům. Chrámy, jejichž prostřednictvím chceme tyto síly a principy začlenit do trvalého symbolu bydlení, jsou zpravidla obdařeny eidetickými atributy přesných rytmických rozměrů a obřady a rituály, které komunikují s přírodními či kosmickými souvislostmi s cílem získat jistotu, které lze těžko dosáhnout.[95] Tyto chrámy bývají vzdálené od ztělesněného (dis)kontinua topografie praxe; a zároveň jsou mimetické, tj. napodobují vše, co je významné pro situování důstojnosti, morálky a spravedlnosti, které, jak doufáme, převládají v nesčetných vztazích bytí – s lidmi, věcmi, technikou a přírodou. Jestliže tedy „dobrá" architektura obsahuje náznaky naší etické orientace v základních přírodních podmínkách, je zřejmé, že posun ke koncepčním kritériím jaksi zploštil kreativní interpretaci „dobrého"[96] na „správné" dodržování libovolných pravidel (opírajících se o nejasné rozlišení mezi posvátnou, morální, sociální, lidovou a čistě formální hrou). Dialektika stáze a pohybu, která provází metaforiku ztělesnění, v podstatě ukazuje, že bychom měli brát vážně záměnu domu a lodi v *Odysseovi,* neboť poetika bydlení směřující k obydlení plodného ostrova v Okeánu neviditelného významu může být se stejnou pravděpodobností unášena proudem složitých filozofických či teologických argumentů, nebo se utopit v naprosto banálním designu.

95 — Obzvláště těsný vztah mezi symbolickým a architektonickým „kosmem" a základním hermeneutickým bohatstvím najdeme v díle McVey, Kathleen, 'The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbol' (Kostel s kupolí jako mikrokosmos: literární kořeny architektonického symbolu), Dumbarton Oaks Papers, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Vol. 37, 91–121.

96 — Což nesouvisí s „děláním dobra"; obecně platí, že vize dobra jednoho člověka je horší než zlo, které již existuje.

with respect to Being[92] – the ever-remote 'nearness of Being' and the apprehension of our place in reality between confidence and vulnerability, or between culture and nature (Prometheus and Epimetheus, respectively[93]). The vast scope and depth of our imaginative powers suspend us between freedom (articulation) and obligation (embodiment), or in the words of Zarathustra, between freedom-from [liberation] and freedom-for [commitment],[94] a condition immediately responsive to the confluence of wit and tragedy.

92 — Gadamer, Hans-Georg, Truth and Method, op. cit., p. 320: 'experience is experience of human finitude'.

93 — As related in Plato, Protagoras 320 b–323a, the beginning of Protagoras' (unsuccessful) attempt to convince Socrates that virtue can be taught. In Protagoras' telling, humans, left naked and defenceless by Epimetheus, are eventually endowed with civilising powers by Hermes (so that they can live in cities), as a consequence of Prometheus' deception and Zeus' retribution. According to this tale, the polis as vehicle for mediating disagreement emerges from incompetence, deception, unjustified vengeance and repentance.

94 — Nietzsche, Friedrich, Thus Spoke Zarathustra, 'The Way of the Creator', trans. R. J. Hollingdale, Harmondsworth: Penguin Books, 1969, p. 89. Compare Berlin, Isiah, 'Introduction' and 'Two Concepts of Liberty' in Four Essays on Liberty, Oxford: Oxford University Press, 1969.

For millennia we have only partly trusted what appears to us in visibility, we have generally accorded greatest dignity and authority to invisible powers and principles. The temples by which we hope to incorporate these powers and principles into the persistent symbol of dwelling are generally endowed with eidetic attributes of fastidious rhythmic measure, and with ceremonies and rites communicating with the natural or cosmic contexts in order to affirm a security that is a struggle to achieve.[95] These temples are made remote from the embodied (dis)continuum of the topography of praxis; and, at the same time, they are mimetic of all that is significant for situating the dignity, morality and justice we hope prevails in the myriad negotiations of being-with people, things, technology and nature. If, accordingly, 'good' architecture offers an intimation of our ethical orientation within the fundamental natural conditions, it is apparent that the shift to conceptual criteria has flattened creative interpretation of the 'good'[96] to 'correct' adherence to arbitrary rules (relying on the blurred distinction between sacred, moral, social, ludic, and purely formal games). Indeed the dialectic of stasis and movement which attends the metaphorics of embodiment suggests that we might take seriously the exchange between house and ship in *Ulysses*, since the poetics of dwelling are as likely to drift amidst complex philosophical or theological argumentation or to founder in sheer banal design as they are to inhabit a fertile island in the Okeanos of invisible meaning.

95 — For a particularly close correlation between a symbolic and architectural 'cosmos' and the underlying hermeneutic richness, see McVey, Kathleen, 'The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbol', Dumbarton Oaks Papers, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Vol. 37, 91–121.

96 — Which does not connote do-goodism; in general one person's vision of goodness is more evil than the evil that already exists.

Neurofenomenologie, atmosféra a problém rozdělené reprezentace v moderní a současné architektuře

Alberto Pérez-Gómez
Montreal, 2020

Neurophenomenology, Atmosphere and the Problem of Divided Representation in Modern and Contemporary Architecture

Alberto Pérez-Gómez
Montreal, 2020

Dalibor Veselý zasvětil svůj celoživotní výzkum hlubšímu pochopení možností architektury jako komunikativního prostoru, který propůjčuje kulturám gramotnost a lidem možnost sebeporozumění. Jeho hluboká práce propojující fenomenologické a hermeneutické postoje s rozsáhlými historickými znalostmi odhalila potenciál architektury tvořit kulturu a poukázala na nástrahy současného světa technologií, který její roli často ignoruje nebo kategoricky popírá. Pro nás jako praktiky a akademiky je zcela zásadní, abychom pokračovali v této pečlivě vytyčené kritické cestě a zvažovali možnosti své disciplíny za situace, kdy se svět kolem nás nejistým a hrozivým způsobem stále proměňuje.

Význam současné architektury v našem globálním technologickém světě, přes její svůdnou přítomnost v médiích, zůstává nejasný. To potvrzuje některé důležité závěry, které Veselý ve své stěžejní knize[1] nabízí. V návaznosti na tendenci, kterou je možné sledovat od počátku 19. století, hledá naše disciplína své opodstatnění v logice spojené buď s vědou a technikou, nebo s výtvarným uměním. Z toho vycházejí dva hlavní postoje: jeden, který prosazuje nekonečné, často pozoruhodné, leč většinou zbytečné formální inovace, podporované statusem budov jako komodit, a druhý, který obsedantně usiluje o technickou udržitelnost a přitom stále vychází z falešných předpokladů moderní mentality: z nekonečného, na budoucnost zaměřeného rozvoje a věčného ekonomického růstu. Obecně se zdá, že současná architektura není schopna nebo ochotna řešit otázky, které historicky byly jejím motorem: potřebu vypořádat se ve svém zvláštním diskurzním univerzu se zásadními otázkami, jež jsou základem lidského stavu a přispívají k našemu z biologie vycházejícímu vědomí a k našim duchovním aspiracím; jde o něco jiného než je stavba budov jako zbytečných dekorativních objektů nebo jako efektivních dočasných řešení praktických problémů často vyvolaných technologií samotnou. Vychloubá se svou údajně neotřesitelnou podstatou autonomního aktu tvorby nebo inženýrství, tedy v obou případech aktu čistě nápomocného, a ignoruje významy přítomné v sociálním prostředí, které vznikají zdola, prostřednictvím zvyků a obyčejů kultur obývajících naši planetu. Architektura je většinou odtržena od míst, v nichž by měla být zakořeněna, oddělena jak od způsobu života, tak i od příběhů jejich obyvatel, a nepřispívá tudíž ani k jejich sebeporozumění ani psychosomatickému zdraví.

1 — Dalibor Veselý, Architecture in the Age of Divided Representation, Cambridge, MA: MIT Press, 2004. česky Dalibor Veselý: Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Praha: Nakladatelství Academia, 2008.

Dalibor Vesely devoted his life in research to deepen our understanding of the possibilities of architecture as a communicative space, granting cultures their literacy and humans the possibility of self-understanding. His profound work joining a phenomenological and hermeneutic position with a vast historical knowledge disclosed the potential of architecture to build culture, and the pitfalls of our contemporary technological world that often ignores or flatly denies its role. As practitioners and academics, it is paramount that we continue this carefully traced critical path and consider possibilities for our discipline as the world continues transforming around us in a problematic and threatening fashion.

Despite its seductive presence in the media, the relevance of current architecture in our global, technological world remains unclear. This corroborates some important conclusions offered by Vesely in his seminal book.[1] Pursuing a tendency that can be dated back to the early 19th century, our discipline seeks its justification in a logic associated either to the sciences and engineering, or to the fine arts; today resulting in two major positions, one that champions endless, often striking yet mostly gratuitous formal innovation, fueled by the status of buildings as commodities, and the other that seeks obsessively technical sustainability while still presupposing the false assumptions of modern mentality: endless, future-oriented development and perennial economic growth. Generally, contemporary architecture seems unable or unwilling to address the questions that drove it historically: the need to negotiate, in its own particular discursive universe, the crucial issues at the root of the human condition, contributing to our very consciousness arising from biology and to our spiritual aspirations; something different from making buildings as gratuitous decorative objects or that act as efficient stopgap solutions to practical problems, often created by technology itself. Flaunting its supposedly unshakable nature as an autonomous act of creation or engineering, in both cases a purely instrumental act, it ignores the meanings present in the social environment that appear from the bottom-up, through the customs and habits of the cultures that inhabit our planet. Architecture remains mostly detached from the places in which it should be rooted and disconnected from both the ways of life of its inhabitants and their stories, failing to contribute to their self-understanding and psychosomatic health.

1 — Dalibor Vesely, Architecture in the Age of Divided Representation, Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

Počítačový software v posledních několika letech totiž umožnil takové tempo formálních, konkrétně geometrických inovací, které před 30 lety bylo zcela nepředstavitelné. Novoty se zdají téměř nevyhnutelné; každý den se objevují na monitorech našich počítačů jako zdánlivě nezpochybnitelný důkaz kvality, údajně ztělesněný nekonečnými obrázky staveb, tak trochu povědomých, zvláštních i výstředních, které se objevují v četných bulletinech o architektuře a designu. Tato tvůrčí nespoutanost – dokonce extravagance – může někomu připadat vzrušující. Zároveň s tím ovšem u architektů, studentů architektury i uživatelů sílí skepse co do předpokládané hodnoty takového „pokroku". Neznámé formy mohou být umístěny kdekoli na světě z důvodů, které nemají mnoho společného s místními kulturami a jejich autochtonními zvyky, a proto je stále těžší uvěřit předpokladu, že právě ony tvoří skutečnou architektonickou hodnotu (nebo že tyto formální hrátky automaticky generují relevantní význam).

Zatímco se dekontextualizované globální praktiky šíří, likvidují ty menší a stávají se z nich mezinárodní korporace, města nadále exponenciálně rostou, a přestože poskytují přístřeší více než polovině světové populace, jsou často vnímána jako odcizující se prostředí bez ohledu na svou geografickou polohu a lepší či horší ekologickou stopu. Postindustriální město přes své tvrzení, že poskytuje hygieničtější prostředí, a je tudíž pro lidský život lepší než jeho tradiční protějšek, je ve skutečnosti zdrojem obrovského neštěstí a přispívá k zoufalství až fanatické ideologické radikalizaci těch, kteří hledají smysl lidského života.

Nevhodné praktiky jsou i nadále stimulovány kolektivním nepochopením. Vzhledem k neúctě, se kterou se současní lidé chovají k životnímu prostředí, kdy vykořisťují přírodu a biosféru a vystavují lhostejnosti městské kontexty, v nichž si jakákoli forma může najít své místo; k neúctě v poslední době ještě umocněné naší roztěkanou mentalitou a digitálními vychytávkami, *je důležité zdůrazňovat stěžejní roli fyzického prostředí, měst a jejich architektury jako podstatné složky lidského vědomí.*[2] To, že mylně ztotožňujeme vědomí s intelektuální pozorností, nás může vést k domněnce, že můžeme efektivně žít ve svých obrazovkách, že jsme skutečnými avatary v sociálních médiích a že telekomunikace je tou pravou komunikací. Není tomu tak. Lidská komunikace je primárně ústní, atmosférická, gestická, erotická a ztělesněná, zatímco ostatní formy jako je písmo a digitální kódy zprostředkovávají informace, ale nikdy nemohou tuto komunikaci zcela zredukovat.[3] Možná se domníváme, že záleží jen na tom, co dokážeme, verbálně nebo instrumentálně, reprezentovat. A přesto tomu tak není:

2 — Rozsáhlejší pojednání o neurofenomenologii a enaktivní kognitivní vědě ve vztahu k architektuře najdete v mé nedávné knize. Alberto Pérez-Gómez, Attunement, Architectural meaning after the Crisis of Modern Science, Cambridge MA: MIT Press, 2016, zejména k. 5, s. 139 ad.

3 — Viz Walter Ong, Orality and Literacy, New York: Methuen, 1982. Rovněž David Abram, Becoming Animal: An Earthly Cosmology, New York: Vintage, 2010, 264–274 a Ernesto Grassi, The Primordial Metaphor, Binghamton NY: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1994, s. 14–28.

Indeed, over the past few years, computer software has made possible a pace of formal, more specifically, geometric innovation that would have been totally unthinkable 30 years ago. Novelty seems almost inevitable, and it appears on our computer screens every day as a seemingly unquestionable evidence of quality, purportedly embodied in the endless pictures of buildings, somewhat familiar, strange and even weird, delivered by multiple architectural and design newsletters. This creative effervescence – even extravagance – may be exciting to some. At the same time, however, architects, students of architecture and users, have become increasingly skeptical about the supposed merit of such 'progress.' Unfamiliar forms can appear sited anywhere in the world, for reasons that have little to do with local cultures and autochthonous habits, so that assuming this is what constitutes real architectural value (or that relevant meaning is automatically generated by such formal games) has become harder to believe.

While decontextualized global practices proliferate obliterating smaller ones and becoming international corporations, cities keep growing exponentially and while providing shelter for over half of the world's population, are often experienced as alienating environments, regardless of their geographic location and their better or worse ecological footprint. The postindustrial city, despite its claim to have become a more hygienic environment and therefore better for human life than its traditional counterparts, is actually a source of enormous malaise, contributing to despair and even fanatic ideological radicalization for those in search of human purpose.

Misguided practices keep being fueled by collective misunderstandings. Given the disregard with which contemporary humans treat the environment, subjecting nature and the biosphere to exploitation and urban contexts to an indifference where any form may find a location, more recently exacerbated by our distracted mentality and digital gadgets, *it is important to emphasize the crucial role of the physical environment, of cities and their architecture, as a constitutive component of human consciousness*.[2] Mistakenly identifying consciousness with intellectual attention, we may think that we can effectively live in our screens, that we actually are our avatars in social media, that telecommunication is truly communication. It isn't. Human communication is primarily oral, atmospheric, gestural, erotic and embodied, other modes like writing and digital codes render information but can never fully reduce such communication.[3] We may think that all that matters is what we can represent, verbally or instrumentally. And yet, this is hardly the case: representational consciousness is like the tip of an iceberg. We share far more with others than what distinguishes us

2 — For a more extensive treatment of neurophenomenology and enactive cognitive science in relation to architecture, please see my recent book. Alberto Pérez-Gómez, Attunement, Architectural meaning after the Crisis of Modern Science, Cambridge MA: MIT Press, 2016, especially ch. 5, p. 139 f.

3 — See Walter Ong, Orality and Literacy, New York: Methuen, 1982. Also, David Abram, Becoming Animal: An Earthly Cosmology, New York: Vintage, 2010, 264–274 and Ernesto Grassi, The Primordial Metaphor, Binghamton NY: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1994, pp. 14–28.

reprezentační vědomí je jako špička ledovce. S ostatními sdílíme mnohem více než to, co nás odlišuje v podobě myšlenek. Přibližně osmdesát procent našeho vědomí v bdělém stavu je předreflexivní, ani podvědomé ani nevědomé, ale předreflexivní.[4] A vědomí je enaktivní, nikdy není pasivní. Ani vizuální vnímání není pouhé vytváření fotografického obrazu v zadní části sítnice: vidíme ve vysokém rozlišení, protože naše tělo, živoucí a působící ve světě prostřednictvím motorických a konceptuálních schopností, nám umožňuje pozorovat svět pevný a s ostrými hranami, který by se jinak jevil jako nedefinovatelný, plný děr a doslova zmatený jako ten bez přehánění strašidelný převrácený obraz, který vzniká v zadní části našeho oka.[5]

Dovolte mi zdůraznit následující. Současná enaktivní kognitivní věda a hybridní disciplína neurofenomenologie nyní uznávají to, co již dlouho tvrdili fenomenologičtí filozofové 20. století, totiž že prostředí tvoří součást zvířecího a lidského vědomí.[6] Tak jako každý živočich má svůj okolní svět, který vzniká spolu s jeho organickou morfologií a biologií, platí totéž i o lidech. Například svět mouchy a svět opice mají, pokud vůbec něco, málo společného: vyvíjejí se spolu s každým organismem při prožívání jeho vlastního života a hledání specifických způsobů homeostaze; mají společnou rovnováhu, která umožňuje organismu prosadit se v životě a která je jeho vlastní modalitou vědomého smyslu.[7] Jinými slovy: naše osobní vědomí není náš mozek, vědomí je jak *ztělesněné*, tak i *zakotvené* – je to celé senzorium našeho nervového systému s naší konkrétní tělesnou morfologií a orientací, s dvěma nohama, s jasně vymezenou předo-zadní, pravo-levou a horní-dolní orientací, s frontálním viděním a schopností pozorovat pravidelný pohyb hvězd a – co je stejně důležité – vědomí je vždy na *místě*, a to je ve své podstatě emocionální kvalita. Navzdory populárním domněnkám o údajné niternosti vědomí neexistuje lidské vědomí bez místa. Nálady a emoce jsou fakticky *ve světě*, a stávají se tak středobodem zájmu architektury a urbanismu. Tento zdánlivý paradox je vysvětlen v mé knize v návaznosti na poznatky Merleau-Pontyho a Nicka Crossleyho o nadřazenosti sociálního těla (v angličtině „social body“, pozn. překl.).[8] Vnitřní a vnější složky vědomí jsou vždy ve vzájemné interakci

4 — Pro rozpracování souvislostí mezi fenomenologií a enaktivní kognitivní teorií, které jsou pro mou argumentaci v této eseji klíčové, viz Evan Thompson, Mind in Life, Biology, Phenomenology and the Science of the Mind, Cambridge MA: Harvard University Press, a Alva Noë, Action in Perception, Cambridge MA: MIT Press, 2004, a Out of our Heads, Why You Are not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness, New York: Hill and Wang, 2009.

5 — Alva Noë, Varieties of Presence, Cambridge MA: Harvard University Press, 2012, s. 65.

6 — Termín neurofenomenologie razili v 90. letech 20. století evoluční biolog Francisco Varela a filozof a neurovědec Evan Thompson ve své knize s názvem The Embodied Mind, Cambridge MA: MIT Press, 1990 (spoluautorství Eleanor Rosch). Jejich základním předpokladem bylo, že k plnému pochopení jevů vědomí je nutné sladit fenomenologické referáty v první osobě s vědeckým pozorováním v třetí osobě.

7 — Viz Louise Barrett, Beyond the Brain, How Body and Environment Shape Animal and Human Brains, Princeton NJ: Princeton University Press, 2011, s. 86–7.

8 — Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, New York: Routledge, 2012, a Nick Crossley, The Social Body: Habit, Identity and Desire, Londýn UK: Sage, 2001.

in the form of ideas. Around eighty percent of our consciousness when we are awake is pre-reflective, not subconscious or unconscious, but pre-reflective.[4] And consciousness is enactive, never passive; even visual perception is not like the generation of a photographic image in the back of the retina: we see in high definition because our body, alive and acting in the world through motor and conceptual skills, enables us to contemplate such a world, solid and with hard edges, which otherwise would appear vague, full of holes and literally pixilated, like the literally ghostly, inverted image that forms at the back of our eyes.[5]

4 — For an elaboration of the connections between phenomenology and enactive cognitive theory, crucial for my argument in this essay, see Evan Thompson, Mind in Life, Biology, Phenomenology and the Science of the Mind, Cambridge MA: Harvard University Press, and Alva Noë, Action in Perception, Cambridge MA: MIT Press, 2004, and Out of our Heads, Why You Are not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness, New York: Hill and Wang, 2009.

5 — Alva Noë, Varieties of Presence, Cambridge MA: Harvard University Press, 2012, p. 65.

Let me emphasize. Contemporary enactive cognitive science and the hybrid discipline of neurophenomenology now recognize what had long been argued by 20th C. phenomenological philosophers, that the environment is a constitutive part of animal and human consciousness.[6] Just like each animal has its own environing world that emerges with their organic morphology and biology; the same is true for humans. The world of the fly and the world of the monkey, for example, have little in common, if anything at all: they co-emerge for each organism as it acts out its own life seeking its particular modes of homeostasis; the equilibrium that allows the organism to prevail in life and which is its own modality of conscious meaning.[7] In other words: our personal consciousness is not our brain, it is both *embodied* and *embedded* – the entire sensorium of our nervous system with our particular bodily morphology and orientation, bipedal, with a distinct front and back, left and right, up and down, frontal vision and the ability to contemplate the regular motions of the stars, and, equally important, it is always in *place* which inherently appears as an emotional quality. Despite the popular assumptions about the supposed interiority of consciousness, there is no human consciousness without place. Moods and emotions are effectively *in the world* and thus become a central concern in architecture and urban design. This seeming paradox is explained in my book following insights from Merleau-Ponty and Nick Crossly on the primacy of the social body.[8] The internal and external components of consciousness are always interacting through

6 — The term neurophenomenology was coined by evolutionary biologist Francisco Varela and philosopher and neuroscientist Evan Thompson in the 1990's, in their book titled The Embodied Mind, Cambridge MA: MIT Press, 1990 (co-authored with Eleanor Rosch). Their fundamental premise has been that to fully understand the phenomena of consciousness it is necessary to reconcile first-person phenomenological reporting with third-person scientific observation.

7 — See Louise Barrett, Beyond the Brain, How Body and Environment Shape Animal and Human Brains, Princeton NJ: Princeton University Press, 2011, p. 86–7.

8 — Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, New York: Routledge, 2012, and Nick Crossley, The Social Body: Habit, Identity and Desire, London UK: Sage, 2001.

prostřednictvím tělesné pohyblivosti, pohybu, který charakterizuje život samotný, a tvoří nereprezentační vědění například v podobě kulturních zvyklostí ještě douho předtím, než se věci dostanou do středu naší pozornosti. Vnitřní a vnější složky se tedy vzájemně podmiňují, *vyvíjejí se*, jak se rozmisťují v čase, na cestě, kterou je život. Zastavěné prostředí, které je všudypřítomné pro většinu světové populace, kvalifikuje naše myšlenky a pocity a buď přispívá k naší tělesné i duševní pohodě, nebo – jak tvrdím v případě současných dysfunkčních architektonických a urbanistických praktik – přispívá k našim kolektivním psychopatologiím.

Zdá se tedy zásadní pokračovat v hledání alternativ k banálnímu formalismu a k rétorice udržitelnosti jak v architektuře, tak v urbanistickém designu a zároveň si vždy uvědomovat možnosti, podmínky a odpovědnost nevyhnutelné pro architektonickou imaginaci fungující v globalizovaném technologickém světě. Navzdory nebezpečím, které imaginace představuje, je-li postavena do služby novosti nebo konzumerismu nebo ignoruje-li význam místa jako ztělesnění primárních, již existujících významů, není vzdání se osobní imaginace – ve prospěch např. racionálního konsensu, navrhování v komisi nebo dokonce algoritmické konstrukce – řešením zejména proto, že v naší disciplíně jsou vždy přítomny etické otázky. Jde o správné pochopení původu představivosti v narativním jazyce a o to, jak dojde svého naplnění skrze fyzický vzdor. Modernost vyžaduje, aby architekti hledali nové a vhodné formální a prostorové rámce pro náš měnící se život a umožnili produktivní imaginaci slibovat lepší svět pro budoucí bydlení. Je to způsob invence, ale dodal bych, že aby byla významná, musí nutně zaujmout pokorný, kultivovaný a hermeneuticky otevřený postoj k dané skutečnosti a jejím hodnotám.

Přes zdánlivou pevnost světa, který zůstává na místě, když se nedíváme, hmota nemá ontologickou přednost před vědomím, pokud je vědomí plně pochopeno vně karteziánských nedorozumění. V přírodních vědách poskytla kvantová mechanika jednoduchý, i když matoucí důkaz této skutečnosti. Mylný „korektiv“ fenomenologie z pozice nového materialismu také v posledních letech nabízejí zastánci takzvané objektově orientované ontologie chápané jako ospravedlnění architektonického formalismu. Nebudu zde zabíhat do podrobností této diskuse – stačí říci, že fenomenologové jako Dan Zahavi to vyvrátili na základě velmi dobré argumentace.[9] Z toho by vyplývalo, že architektonický význam nemůže vzniknout jednoduše z formálních geometrií vnucených objektům shora dolů, ať už byly vymyšleny *a priori* „starchitekty“ nebo vygenerovány algoritmickým softwarem. Fenomenologové počínaje Edmundem Husserlem sice uznávají, že ve vnímání ve skutečnosti nic není bezvýznamné, to ovšem automaticky neznamená, že tyto geometrické

9 — Dan Zahavi, ‘The End of What? Phenomenology and Speculative Realism,’ in International Journal of Philosophical Studies, 2016.

bodily motility, the movement that characterizes life itself, they constitute non-representational knowledge in the form of cultural habits, for example, long before things come to our attention. Thus, internal and external components condition each other, *evolving* as they deploy themselves in time, along the path that is life. The built environment, pervasive for the majority of our world's population, qualifies our thoughts and feelings and contributes to our well-being or, as I would argue in the case of our present dysfunctional architectural and urbanistic practices, to our collective psychopathologies.

Thus, it seems crucial to continue searching for alternatives to banal formalism and to the rhetoric of sustainability in both architecture and urban design, while always recognizing the possibilities, conditions and responsibilities inevitable for the architectural imagination operating in a globalized technological world. Despite the dangers of the imagination when it is placed in the service of novelty or consumerism, or when it ignores the importance of place as the embodiment of primary, pre-existing meanings, abdicating the personal imagination – in favor of rational consensus, design by committee, or even algorithmic fabrication, for example – is not an option – particularly since ethical issues are always involved in our discipline. The issue is to properly understand the origins of the imagination in narrative language and how it comes to fruition through material resistance. Modernity demands that architects seek new and appropriate formal and spatial frameworks for our changing lives, enabling a productive imagination to promise a better world for future dwelling, it is a mode of invention, yet I would add, to be significant it must necessarily engage in a humble, cultured and hermeneutically open attitude to given reality and its values.

Despite the seeming solidity of a world that stays put when we are not looking, matter does not have ontological precedence over consciousness, as long as consciousness is fully understood beyond its Cartesian misunderstandings. In the sciences, quantum mechanics has provided simple if bewildering evidence of this fact. A misguided 'corrective' to phenomenology from the position of a new materialism has also been offered in recent years by proponents of so-called object oriented ontology –taken as a justification of architectural formalisms. I will not enter the details of this discussion here –suffice it to say that phenomenologists like Dan Zahavi have countered with very well argued refutations.[9] From this would follow that architectural meaning cannot simply arise from formal geometries imposed upon objects from the top-down, whether invented a priori by 'starchitects' or generated by algorithmic software. While phenomenologists starting with Edmund Husserl have recognized that in

9 — Dan Zahavi, 'The End of What? Phenomenology and Speculative Realism', in International Journal of Philosophical Studies, 2016.

objekty mají svůj vlastní architektonický význam. Zpochybňování předpokladů, které se zdají být obhájeny historickou praxí sahající až ke staroegyptské architektuře, a chápání tohoto problému specifického pro modernost, bylo tématem mé první knihy – *Architecture and the Crisis of Modern Science*.[10] Jednoduše řečeno: geometrie, výtvor lidské mysli, měla hluboký význam pro architektonické postupy v předmoderních kulturách, které předpokládaly, že svět zkušenosti se věčně a nepředvídatelně mění, zatímco euklidovské formy a odpovídající uspořádání budov odkazovaly na jediné mody stability přítomné ve vnímání, ztělesněné geometrií nebeské klenby a matematicky zjištěnými pohyby hvězd a planet dostupných pouhým okem. Výsledkem je architektura napodobující vesmír; předpoklad, který je po tisíciletí rozšířený v západních i nezápadních kulturách. Protože se však tato geometrie v důsledku vědecké revoluce a jejích technických zájmů na počátku 19. století instrumentalizovala a zpochybnila své euklidovské, původně hmatové axiomy, aby umožnila způsoby výroby, které jsou nyní ve světě techniky běžné, nelze již předpokládat, že geometrie má inherentní významy.

10 — Alberto Pérez-Gómez, Architecture and the Crisis of Modern Science, Cambridge MA: MIT Press, 1985.

V návaznosti na poznatky z fenomenologie naznačila celá řada evropských a severoamerických filozofů, jako je Gernöt Böhme, Tonino Griffero a Hubert Dreyfus, spolu s architekty a spisovateli jako Peter Zumthor a Juhani Pallasmaa, že architektonický význam má více společného s vytvářením vhodných *atmosfér* než s novými geometriemi nebo konkrétními formálními slovníky.[11] Ve své nedávné práci jsem tento přístup zkoumal na historickém a interdisciplinárním základě a snažil se pochopit, jak může být tento koncept přínosný, abychom se zároveň vyvarovali nesprávného chápání atmosféry jako pouhé subjektivní orchestrace efektů; spíše jsem chápal jeho význam jako vyjádření nálad v prožívaných situacích, které se vyskytují v obvyklém lidském jednání. Kdyby bylo možné správně chápat a případně navrhovat architekturu prostřednictvím konceptu atmosféry jako komunikativního prostředí pro lidský život, který je jak *kognitivní, tak emotivní* – chápat ji nad rámec běžné, ale neúspěšné definice architektury jako zdobené budovy, která vyplývá z nepochopení vlastního scientistické

11 — Viz Pérez-Gómez, Attunement, Úvod a k. 1.

fact nothing in perception is meaningless, this does not automatically qualify such geometrical objects as proper architectural meanings. Challenging assumptions that seem vindicated by historical practices going back to Ancient Egyptian architecture, the understanding of this problem, particular to modernity, was the topic of my first book – *Architecture and the Crisis of Modern Science*.[10] Simply put: geometry, a fabrication of the human mind, was profoundly significant for architectural practices in premodern cultures that assumed the world of experience to be in perennial and unpredictable change, while the Euclidean forms and commensurate organization of buildings referenced the only modes of stability present to perception, epitomized by the geometry of the heavenly vault and the mathematically determined motions of the stars and planets given to the naked eye. This resulted in an architecture mimetic of the cosmos, a condition prevalent in Western and non-Western cultures for millennia. Yet as this geometry became instrumentalized as a result of the Scientific revolution and its technical interests in the early 19th century, challenging its Euclidean, originally tactile axioms, to enable the modes of production now common in the technological world, geometry can no longer be assumed to possess inherent meanings.

10 — Alberto Pérez-Gómez, Architecture and the Crisis of Modern Science, Cambridge MA: MIT Press, 1985.

Following insights from phenomenology, a number of European and North American philosophers like Gernöt Böhme, Tonino Griffero and Hubert Dreyfus, as well as architects and writers such as Peter Zumthor and Juhani Pallasmaa, have suggested that architectural meaning has more to do with the creation of appropriate *atmospheres* than with novel geometries or specific formal vocabularies.[11] In my recent work I have examined this approach contributing a historical and interdisciplinary grounding, seeking to understand how the concept may be fruitful while avoiding the misunderstanding of atmosphere as a mere subjective orchestration of effects; rather grasping its importance as the expression of moods in lived situations, occurring in habitual human action. If it were possible to properly understand and eventually design architecture through the concept of atmosphere as a communicative setting for human life, one *both cognitive and emotive* – beyond the common yet failed definition of architecture as decorated building that resulted from the

11 — See Pérez-Gómez, Attunement, Introduction and ch. 1.

a objektivistické estetice 18. století – mohlo by to přispět k tomu, aby se obor posunul a vymanil ze šarád zmiňovaných Veselým.

Koncept atmosféry má totiž tu výhodu, že nás okamžitě vede ke zpochybnění objektivistické estetiky, tedy běžné záměny za estetickou zkušenost, řeckou *aesthésis*, která je bezpodmínečně situovaná, vícesmyslová a emocionální a je redukována na vzdálený a nezaujatý estetický soud. Avšak navrhování architektury prostřednictvím atmosfér zdaleka není jednoduchá záležitost. Koncept atmosféry, podporovaný touhou překonat starý karteziánský dualismus spojený s objektivitou a subjektivitou, je ze své podstaty ambivalentní, a proto je jeho spletitost pro architekturu těžko uchopitelná, až zavádějící. Je zřejmé, že atmosféry a nálady mohou být měněny uživateli: rozsvítím-li v typickém motelovém pokoji několik svíček, mohu jej přeměnit, alespoň do určité míry, na chrám lásky. Atmosféra je pravděpodobně vnímána bezprostředně a ovlivňuje nás při našem jednání nejen intelektuálně, ale také na úrovni předreflexivní. Aby však atmosféra mohla fungovat jako architektonický význam umožňující existenciální naladění, potřebuje k tomu určitou míru stálosti; velmi důležitou roli zde jistě hrají formy, materiály a detaily. Proto je klíčové pochopit kořeny tohoto konceptu v historii architektury a jejích teoriích a spřízněnost atmosféry s konceptem charakteru v teoriích architektury 18. století, což je nám, jak se domnívám, bližší.

To bylo hlavním cílem mé poslední knihy.[12] Mým prvním krokem bylo vysledovat zájem o správně naladěné fyzické prostředí až k historickým počátkům evropské architektury a její hudební analogii v řecko-římské kultuře. Tato analogie zachycená ve známém Goethově výroku *architektura je zmrzlá hudba* se objevuje ve všech tradičních architektonických pojednáních a i dnes je předmětem ojedinělých vědeckých prací, studentských projektů a soutěžních zadání. Bývá ovšem často nepochopena, traktována čistě formálním způsobem s odůvodněním, že když hudba pracuje s proporcemi a matematikou k dosažení harmonických účinků a vytváří krásné zvuky, musí to být nějakým způsobem přenositelné do architektonické formy; hledá se rozměrová shoda částí budovy a jejího celku, která se řídí proporčními poměry. Důkladnější studium západních teoretických textů v mém případě doplněné pečlivou filologickou analýzou německého termínu *Stimmung* odhalilo, že tato hudební analogie již od prvopočátku zahrnovala mnohem více než takové formální transpozice.[13] Ústředním tématem byl návrh prostředí pro situace člověka, které by přispívalo k dobrému životu; prostředí, které by mohlo být v harmonii a rovnováze, vhodně naladěné, a tudíž

12 — Ibidem.

13 — Dalibor Veselý mi doporučil, abych se podíval na pozoruhodný svazek Lea Spitzera: Classical and Christian Ideas of World Harmony, A Prolegomena to the Interpretation of the Word Stimmung, Baltimore MA: Johns Hopkins University Press, 1963.

misunderstandings inherent in 18th century scientistic or objectivist aesthetics – this might contribute to advance the discipline beyond the conundrums expressed by Vesely.

Indeed, the concept of atmosphere has the advantage of immediately leading us to question objectivist aesthetics, the common confusion of aesthetic experience, Greek *aesthésis*, necessarily situated, multi-sensory and emotional, being reduced to a distant, dispassionate, aesthetic judgement. But designing architecture through atmospheres is far from a simple matter. Driven by a desire to overcome the old Cartesian dualities associated with objectivity and subjectivity, the concept of atmosphere is inherently ambivalent and for this reason its complexities for architecture are hard to grasp, even becoming misleading. It is obvious, for example, that atmospheres and moods can be changed by users: if I light a few candles in a typical motel room, I can transform it, at least to some extent, into a temple of love. Arguably, atmosphere is perceived immediately and affects us not only intellectually but also at a pre-reflective level, as we act. For atmosphere to function as architectural meaning enabling existential attunement, however, there must be some degree of fixity, and certainly forms, materials and details play a very important role. It is therefore crucial to grasp the roots of the concept in architectural history and its theories, and closer to us, I would argue, the affinity of atmosphere with the concept of character in 18th century architectural theories.

This was a primary aim in my most recent book.[12] My first step was to trace the concern for properly attuned physical environments back to the historical origins of European architecture and its musical analogy in Greco-Roman culture. This analogy, captured in Goethe's famous phrase, *architecture is frozen music*, appears in all traditional architectural treatises and even today is the subject of sporadic scholarly papers, student projects and competition briefs. The analogy, however, is commonly misunderstood, treated in purely formal terms, the reasoning being that since music deals with proportions and mathematics for its harmonic effects, producing beautiful sounds, this must be transposable in some way to architectural form; seeking the dimensional congruity of the parts of a building and its whole ruled by proportional ratios. In fact, a more careful study of Western theoretical texts, aided in my case by a careful philological study of the German term *Stimmung*, revealed that the musical analogy always involved, since its origin, far more than such formal transpositions.[13] The central issue was the design of settings for human situations contributing to a good life, one that might be in harmony and balance,

12 — Ibid.

13 — Dalibor Vesely recommended me to look at Leo Spitzer's remarkable volume: Classical and Christian Ideas of World Harmony, A Prolegomena to the Interpretation of the Word Stimmung, Baltimore MA: Johns Hopkins University Press, 1963.

ozdravné pro vrozeně chorá těla. Prostorový zážitek z architektury byl proto připodobňován k zážitku z hudby, schopnému přenášet kognitivní i poetické nálady skrze primární emocionální cítění. Předpokládalo se, že předmoderní ladění, založené na pythagorejském a platónském tichém koncertu hvězd, je řízeno objektivitou matematiky ovládající krásnou hudbu a architekturu, která je jako taková vždy připomínána v tradiční literatuře, a je tedy v podivném rozporu s naším současným (ne)chápáním nálad jako subjektivní záležitosti.

Tato analogie hudby a architektury v zájmu dobrého života je velmi zřetelná v prvním nám dostupném textu o teorii architektury *Deset knih* od Vitruvia. Architektura funguje jako komunikativní prostředí pro společnost. Pro Vitruvia je *její krása ve skutečnosti jejím smyslem, protože přispívá k lidskému zdraví a porozumění*.[14] Římský autor se samozřejmě nezabýval inovacemi ani efektivním designem. Jestliže části staveb musí být v proporčních vztazích podle matematických poměrů, nejedná se o pouhou formální kompozici. Stejná čísla, o nichž se věřilo, že ovládají tichou hudbu nebeských pohybů, pravidelnost planetárních, slunečních a měsíčních pohybů, byla přenesena na zem prostřednictvím projekcí slunečních hodin, aby bylo možné při zakládání měst sledovat nejprve světové strany a větrnou růžici. To umožnilo vytvořit pravidelné, geometrické a harmonické prostředí pro kladné lidské činy; *chorion* oddělený od hrozivého a nepříznivého světa přírody vně města. A v souladu se starověkou řecko-římskou medicínou, která předpokládala, že všichni dobří a zlí duchové přicházejí zvenčí, umožňovala větrná růžice na *templu* také existenci dobře naladěného města, vyhýbajícího se všem špatným větrům, nastavujícího prostředí pro dobrý a zdravý život – nezbytný předpoklad pro kvalitní stavby. Harmonie a umírněnost zůstaly základními hodnotami teorie architektury po celou renesanci a až do konce baroka v Evropě 17. století. Přetrvávání hudební analogie v teorii architektury je vzhledem ke kulturní centrálnosti této zkušenosti v celé Evropě a jejímu vztahu k dějinám hudebních teorií obzvláště poučné.

14 — Vitruvius M.P. De Architectura / Ten Books on Architecture, dvojjazyčné vydání, 2 svazky, Cambridge MA: Harvard University Press, 1933. Viz zejména Kniha první.

Zaajímavým příkladem z období renesance je Palladiova bazilika ve Vicenze. Ve *Quattro Libri* je poprvé v dějinách západní architektury použita proporcionalita ke koordinaci rozměrů místností, jejich hloubky, délky a výšky tak, aby přinášely prostorový, symfonický zážitek, v návaznosti na dobové trendy v teorii hudební polyfonie. Palladio tímto způsobem zaznamenává své architektonické ideje, které

properly tempered, and thus healing for inherently distempered bodies. The spatial experience of architecture was therefore like that of music, capable of conveying cognitive, poetic moods through primary emotional sentience. Founded upon the Pythagorean and Platonic silent concert of the stars, premodern attunement was assumed to be ruled by the objectivity of mathematics, governing beautiful music and architecture, always evoked as such in the traditional literature, and thus curiously at odds with our contemporary (miss)understanding of moods as a matter of subjectivity.

This analogy of music and architecture for the sake of a good life is very clear in the first text of architectural theory available to us, *The Ten Books* by Vitruvius. Architecture operates as a communicative setting for societies. For Vitruvius *its beauty is, in fact, it's meaning as it contributes to human health and self-understanding*.[14] The Roman author had of course no concern for innovation or efficient design. If parts of buildings must be in proportional relations according to mathematical ratios, this is not a question of mere formal composition. The same numbers that were believed to govern the silent music of the heavenly motions, the regularity of planetary, solar and lunar movements, were brought down to earth through the projections of a solar clock to trace first the cardinal orientations and the Rose of the Winds at the foundation of cities. This enabled a regular, geometric, harmonious environment for auspicious human action, a *chorion* distinct from the threatening and inauspicious natural world external to the city. And in line with Ancient Greco-Roman medicine that assumed all good and bad spirits to come from outside, the Rose of the Winds at the *templum* also enabled a well-tempered city, avoiding all bad winds, the setting of a good and healthy life, a necessary pre-condition for good buildings. Harmony and temperance remained the core values in architectural theory throughout the Renaissance and well until the end of the Baroque period in 17th century Europe. The persistence of the musical analogy in architectural theory in view of the cultural centrality of this experience throughout Europe and its relationships to the history of musical theories is particularly illuminating.

14 — Vitruvius M.P. De Architectura /Ten Books on Architecture, bilingual edition, 2 vols., Cambridge MA: Harvard University Press, 1933.

An interesting example from the Renaissance is Palladio's Basilica in Vicenza. In the *Quattro Libri*, proportionality is taken for the first time in the history of Western architecture to coordinate the dimensions of rooms, their depth, length and height so

se objevují jako kresby jeho díla v jeho vlastní knize. Navrhuje zde pro Vicenzu dokonale harmonickou baziliku, která ovšem není jednoduše vnucena realitě zbořením již existující středověké stavby. Návštěvník Vicenzy, pokud si není vědom architektovy pečlivosti, se může snadno domnívat, že postavená stavba je přesně taková, jak byla nakreslena.[15] To jsem si já sám myslel, když jsem ji poprvé navštívil, protože jsem v té době neměl o moc více než povrchní znalosti renesanční historie. A přece to tak není – Palladio staré budovy nezbořil. Pro svůj překlad ideální baziliky si uvědomoval jejich význam jako kultury ztělesněné zkamenělými zvyklostmi. Hudba je přítomna, ale není vnucována; vede každodenní život k větší umírněnosti. Harmonická forma působí transformujícím způsobem na složité a protichůdné funkce, které v sobě ukrývala budova v samém centru renesančního města, nacházející se na nepravidelném půdorysu s nevěstinci, krčmami, soudní síní a radnicí. Jedinec, který se účastnil kolektivních rituálů a byl součástí společenských institucí v takovém rezonančním řádu, chápal svůj smysl jako účast na vesmírném, politickém a přírodním celku, přesahujícím osobní hranice.

15 — Andrea Palladio, The Four Books of Architecture, Cambridge MA: MIT Press, 2002, s. 203–5

Poté, co byl na konci 17. a v 18. století zpochybněn význam architektury ve smyslu kosmické analogie dosažitelné prostřednictvím hudebních proporcí a v důsledku toho byly oslabeny možnosti využití geometrie jako transcendentálního symbolu v západní architektuře, objevili architekti význam narativního, každodenního jazyka pro zachování komunikativní funkce architektury a pro kultivaci expresivního potenciálu z pohledu lidského života, jeho hodnot a institucí. Teorie charakteru 18. století sice stále zdůrazňovala význam harmonie jako cíle, ale na místo starší hudební analogie přijala analogii jazykovou. Dobrým příkladem z druhé poloviny 18. století je pojednání Nicolase Le Camuse de Mézières *Génius architektury*.[16] Le Camus věřil, že harmonii lze nalézt v analogii mezi proporcemi a lidskými pocity, nikoli však prostřednictvím předepsaných matematických poměrů. Domníval se, že vhodné rozměry vyplynou na místě z narativního popisu vznešeného života a činností. Ve své knize prezentuje vůbec první kvalitativní popis architektonického prostoru v architektuře, konkrétně

16 — Nicolas Le Camus de Mézières, The Genius of Architecture; or the analogy of that art with our sensations, Santa Monica CA: The Getty Center for the Arts and the Humanities, 1992.

that they convey a spatial, symphonic experience, following trends in the theory of musical polyphony of its time. Palladio notates in this way his architectural ideas, that appear as drawings of his work in his own book. There he proposes a perfectly harmonic Basilica for Vicenza, one that nevertheless is not simply imposed on reality by demolishing the pre-existing medieval fabric. When one visits Vicenza, if one is not aware of the care taken by the architect, one may easily suppose that the building built is exactly the one drawn.[15] I certainly thought so when I first visited, having at the time not much more than cursory knowledge of Renaissance history. And yet it is not so – Palladio did not raze the old buildings. He recognized their importance as culture embodied in frozen habits for his translation of the ideal basilica. The music is present to experience but not imposed; it qualifies everyday life to make it more temperate. The harmonic form has a transformative effect on the complex and contradictory functions that were housed by the building, at the very center of the Renaissance city, the hardly regular footprint including brothels, taverns, halls of justice and city governance. The individual, participating in collective rituals and social institutions in such a resonant order, understood his or her purpose participating in a cosmic, political and natural totality that transcended personal limits.

15 — Andrea Palladio, The Four Books of Architecture, Cambridge MA: MIT Press, 2002, p. 203–5.

Once the meaning of architecture as a cosmic analogy attainable through musical proportions was questioned in the late 17th and 18th centuries, eventually weakening the possibilities of employing geometry as a transcendental symbol in Western architecture, architects discovered the importance of narrative, everyday language to preserve the communicative function of architecture, cultivating an expressive potential in view of human life, its values and institutions. While still emphasizing the importance of harmony as a goal, 18th century character theory adopted a linguistic analogy to take the place of the older musical one. A good example from the last part of the 18th century is the treatise by Nicolas Le Camus de Mezières, The Genius of Architecture.[16] Le Camus believed that harmony could be found in the analogy between proportions and human sensations, yet no longer through prescribed mathematical ratios. He thought appropriate dimensions

16 — Nicolas Le Camus de Mézières, The Genius of Architecture; or the analogy of that art with our sensations, Santa Monica CA: The Getty Center for the Arts and the Humanities, 1992.

v soukromém domě. Vhodné nálady pro různé místnosti domu jsou charakterizovány literárním jazykem a metaforou v crescendu připomínajícím erotické napětí díky jejich rozměrům, texturám, barvám a vůním a stávají se teoretickým modelem pro navrhování obydlí.

Tento vývoj vyvrcholil v romantické filozofii Schellinga, Schlegela a Novalise, kteří formulovali *Stimmung* – původní německý výraz pro atmosféru a správněji pro naladění – jako ústřední prvek uměleckého vyjádření.[17] *Stimmung*, od té doby považovaný za klíčový pro naše kulturní přežití, byl chápán jako účinek i jako poznání poskytované uměním. Prostřednictvím *Stimmung* nám umělecké dílo totiž umožňuje poznat sebe sama jako celistvého a smysluplného, a tak v životě obstát. Jak později zdůraznil Hans-Georg Gadamer, to je pravá „relevance" krásna a tedy i cíl vynikající architektury.[18] Jak jsem již naznačil, pozoruhodný etymologický původ slova *Stimmung* je nanejvýš významný pro pochopení potenciálu konceptu v současné praxi. Zásadní je totiž pozorování, že kromě konotací v moderní němčině jako vnitřní nebo subjektivní nálada má *Stimmung* kořeny v harmonii a umírněnosti, tedy v klíčových pojmech tradičních teorií architektury, o nichž jsem hovořil. Rád bych zdůraznil, že tento termín záměrně zahrnuje to, co se jeví jako logický rozpor. Romantická filozofie stejně jako mnohem později fenomenologie nebo básníci jako Rainer-Maria Rilke uznávala, že „vnitřní je vnější", že má radost nebo smutek jsou ve skutečnosti radostí nebo smutkem prostředí, které přebývá v atmosféře.

17 — Přehledné shrnutí této problematiky viz Georges Gusdorf, L'Homme Romantique, Paříž, Payot, 1984, s. 34–37.

18 — Hans-Georg Gadamer, The Relevance of the Beautiful, Cambridge UK: Cambridge University Press, 1988, „Úvodní esej".

Pro pochopení celého rozsahu termínu *Stimmung* pro současnou praxi je obzvláště důležité si uvědomit převahu ztělesněného *místa* nad geometrickým *prostorem* v průběhu dlouhé historie našeho oboru. Dnes je to lépe pochopitelné prostřednictvím odkazu Merleau-Pontyho a Heideggera a v dílech filozofů, jako jsou Edward Casey a Jeff Malpas.[19] Před dobou Le Camuse architekti nikdy neverbalizovali koncepty prostoru, ať už kvalitativní nebo geometrické. Je třeba připomenout, že prostor jako tzv. umělecký materiál architektury nebyl v architektonických spisech před koncem 19. století vůbec

19 — Viz například Edward Casey, Getting Back into Place, Bloomington IN: Indiana University Press, 2009, a Jeff Malpas, Place and Experience, A Philosophical Topography, Cambridge UK: Cambridge University Press, 2007.

would follow from the narrative description of exalted life and activities in place. His book presents the earliest ever qualitative description of architectural space in architecture, specifically in a private house. Appropriate moods for the diverse rooms of the house are characterized through literary language and metaphor, made to appear by their respective dimensions, textures, colors, smells, in a crescendo reminiscent of erotic tension, becoming the theoretical model to design a dwelling.

This development culminated in the Romantic philosophy of Schelling, Schlegel and Novalis, in their formulation of *Stimmung* – the original German term for atmosphere and, more properly, attunement – as central to artistic expression.[17] *Stimmung* was understood as both the effect, and the knowledge art provides, one regarded ever since as crucial for our cultural survival. This is because through *Stimmung* the work of art allows us to recognize ourselves as complete and purposeful in order to abide in life. As Hans-Georg Gadamer has later pointed out, this is the true 'relevance' of the beautiful, and consequently the aim of excellent architecture.[18] As I previously suggested, the remarkable etymological origins of *Stimmung* are most significant to grasp the potential of the concept in contemporary practice. Indeed, it is crucial to observe that over and above its connotations in modern German as internal or subjective mood, *Stimmung's* roots *included both harmony and temperance*, the key terms of traditional architectural theories that I have been discussing. Let me emphasize that the term intentionally encompasses what appears as a logical contradiction. Romantic philosophy recognized, like phenomenology and poets like Rainer-Maria Rilke much later, that 'the inner is the outer,' my joy or sadness are in fact the joy or sadness of the environment, dwelling in the atmosphere.

17 — For a lucid summary of this issue see Georges Gusdorf, L'Homme Romantique, Paris, Payot, 1984, p. 34–37.

18 — Hans-Georg Gadamer, The Relevance of theBeautiful, Cambridge UK: Cambridge University Press, 1988, 'Introductory essay'.

To understand the full scope of *Stimmung* for contemporary practice it is particularly important to remember the precedence of embodied *place* over geometric *space* throughout the long history of our discipline. Today this is better grasped through the heritage of Merleau-Ponty and Heidegger, in the works of philosophers like Edward Casey and Jeff Malpas.[19] Architects never verbalized concepts of space, qualitative or geometrical, before the time of Le Camus. In fact, it must be recalled that space as the so-called artistic material of architecture was never theorized in architectural

19 — See, for example, Edward Casey, Getting Back into Place, Bloomington IN: Indiana University Press, 2009, and Jeff Malpas, Place and Experience, A Philosophical Topography, Cambridge UK: Cambridge University Press, 2007.

teoretizován. Předpokládalo se, že místa architektury mají intersubjektivní kulturní smysl, který představuje základní rozměr významu zprostředkovávaného budovami. Mezi místem a narativy existují v průběhu dějin zakořeněné vztahy a způsob, jakým architektura staví na autochtonních významech, které v místě již dříve existovaly, a vytváří tak vlastní rámce pro významné lidské činy, je poučný pro tvorbu vyladěné architektury. Jinými slovy: to, co charakterizuje *místa*, jsou především kulturní narativy vztahující se k topografii, a místo je primární v projevu *bytí existujícího vědomí*. Zatímco vědecký prostor, počínaje Galileem, se možná stal naším místem v univerzální technické světové vesnici, autochtonní *místa* zůstávají vskrytu. Jsou přítomna a úkolem dobré architektury je přivést je zpět do kolektivního povědomí. Z bývalých Veselého žáků je to David Leatherbarrow, který ve svých rozsáhlých pracích nejdůrazněji upozorňuje na důležitost takovéto situovanosti, kterou často nazývá topografií, jako podmínky dobré architektury. Základním rozměrem architektonických atmosfér je jejich uznání *místa* jako již existující podmínky v dialogu s jakýmkoli prostorovým návrhem.

Romantický *Stimmung* cílil na emocionální srdce: *Gemüt* byl považován za pravé sídlo vědomí. Tento způsob pojetí je vícesmyslový, *estetický* v původním řeckém smyslu slova; je definován jako skutečné poznání, které je v zásadě smyslové, prapůvodně *hmatové*, nikoli jako podřadný druh intelektuálního poznání, jak předpokládal Baumgarten a na nějž navázal Kant v 18. století. Romantický postoj zpochybňoval takzvaný zdravý rozum, který měl svůj původ v karteziánské psychologii 17. století: existenci nezávislých mechanistických smyslů, hegemonii odtělesněného vědomí a veškeré asocianistické výklady lidského významu, jako by to byla konceptuální konstrukce v mozku – které jsou bohužel dodnes běžné. Pro romantiky je vjem smysluplný vždy při svém vzniku. Prvenství synestezie ve vnímání, které vytušila romantická filozofie, bylo dále vysvětleno fenomenologickými filozofy 20. století, jmenovitě Husserlem a Merleau-Pontym, a v poslední době podpořeno neurovědou a tzv. *enaktivní* kognitivní teorií třetí generace. Takto jsou architektonické významy nejprve *dány* našemu ztělesněnému vědomí, z něhož, jak jsem již naznačil, je plných osmdesát procent předreflexivních a v kontinuitě s reflexivní pozorností a úsudkem. Z toho vyplývá, že by se architektura neměla redukovat na obrazy nebo pouze objektivní formální produkty. Atmosféra je dána jako celek a v samotném okamžiku fyzického, ztělesněného a vícesmyslového setkání s místem, kdy člověk *jedná* v rámci architektonického prostředí. Poetický obraz, oslavovaný estetický účinek dobré architektury, je významem druhého řádu a v kontinuitě s řádem prvním.

Z hlediska fenomenologie a enaktivní kognitivní teorie není vnímání a vědomí pasivní jako trávení; je to *vždy akce*. To je důležité pro pochopení, jak architektura tlumočí své významy jak v emocionální bezprostřednosti přítomnosti, tak jako poznání řádu prostřednictvím poetického obrazu. Fenomenologické studie Edmunda Husserla o povaze časovosti, dnes potvrzené neurovědou a biologií, jak ji vysvětluje Evan Thompson ve své nedávné knize o prolínání mysli a života, totiž ukazují, že přítomnost není jen neexistujícím bodem mezi minulostí a budoucností, ale že v naší zkušenosti – příkladem je naše vnímání hudby – má přítomnost sílu

writings prior to the late 19th century. It was assumed that the sites of architecture were given with intersubjective cultural significance, constituting a fundamental dimension of the meaning that buildings might convey. There exist inveterate relations between place and narratives throughout history, and the way in which architecture builds upon autochthonous meanings, previously existing on site, to generate its own frameworks for significant human actions is instructive for the generation of attuned architecture. In other words: what characterizes *places* is first and foremost the cultural narratives that are related to topography, and *place* is primary in the manifestation of *being an existing consciousness*. While scientific space, starting with Galileo, may have become our placement in a universal technological world-village, the autochthonous *places* abide in hiding. They are present and it is the task of good architecture to bring them back to collective awareness. Among the former students of Vesely, it is David Leatherbarrow who in his extensive writings has been most emphatic about the importance of such situatedness, which he often names as topography, as a condition of good architecture. A fundamental dimension of architectural atmospheres is their acknowledgement of *place* as a preexisting condition in dialogue with any spatial proposition.

Romantic *Stimmung* was aimed at the emotional heart: *Gemüt* was considered the true seat of consciousness. This mode of understanding is multi-sensory, *aesthetic* in the original Greek sense of the term; defined as real knowledge that is fundamentally sensory, primordially *tactile*, not as an inferior kind of intellectual knowledge, such as assumed by Baumgarten and followed up by Kant in the 18th century. The Romantic position questioned the so-called common sense originating in 17th C. Cartesian psychology: the existence of independent mechanistic senses, the hegemony of disembodied vision, and all associationist explanations of human meaning, as if it were a conceptual construction in the brain – still unfortunately common today. For the Romantics perception is, on the contrary, meaningful always at its inception. The primacy of synesthesia in perception intuited by Romantic philosophy was further explained by the phenomenological philosophers of the 20th century, namely Husserl and Merleau-Ponty, and has been recently buttressed by neuroscience and so-called third-generation *enactive* cognitive theory. This is the way that architectural meanings are first *given* to our embodied consciousness, of which, as I already suggested, a full eighty percent is pre-reflective and in continuity with reflective attention and judgment. It follows that architecture should not be reduced to pictures or merely objective formal products. Atmosphere is given as a whole and at the very moment of one's physical, embodied and multi-sensory encounter with a place, as one *acts* framed by the architectural environment. A poetic image, the celebrated aesthetic effect of good architecture, is a second order meaning in continuity with the first.

For phenomenology and enactive cognitive theory, perception and consciousness are not passive, like digestion; they are *always an action*. This is important to grasp how architecture conveys its meanings both in the emotional immediacy of presence and as a cognition of order through the poetic image. Indeed, Edmund Husserl's phenomenological studies on the nature of temporality, today vindicated by neuroscience and biology, as explained in a recent book by Evan Thompson on the intertwining of mind and life, show how the present is not merely a non-existent point between past and future, but how, in our experience, exemplified by our perception

či rozměr s bezprostřední minulostí a budoucností a zprostředkovanou historií a projektem.[20] Lze tedy říci, že přítomnost má strukturální a trvalou dimenzi. Porozumění pravé povaze lidské časovosti je důležité pro pochopení toho, jak může architektura jako atmosféra zprostředkovávat emocionální i kognitivní významy. Na rozdíl od dřívějšího fenomenologického myšlení může nyní enaktivní poznání tvrdit, že sebeuvědomění není pouze reflexivní, jinými slovy, že součástí dovedného zvládání života je předreflexivní sebeuvědomění.[21]

20 — Thompson, Mind in Life, s. 317–29.

21 — Ibidem, s. 316.

Jakmile uznáme ústřední roli naladění v současné architektuře, je třeba také zdůraznit význam poetického nebo přirozeného jazyka v procesu navrhování. Romantický *Stimmung* si zachoval své hudební aspirace, přičemž nebyl formulován prostřednictvím proporčních nebo geometrických vztahů, ale básnickým jazykem, jak jsme viděli již v díle Le Camuse, a v lyrických formách a vyprávěních romanopisců. Literární jazyk zprostředkovává kvália – kvalitativní zkušenost – prostřednictvím metafory a přirovnání tak, jak to nedokáže žádné jiné médium ani vědecký popis. Porovnejte například vědecké zmapování severské ulice v situačním plánu se slovy: „Zimní ulice je jako solná jeskyně… divadlo bělosti, unášené proudem jako zmrzlé vlny.“ Uchopení primárního významu básnického jazyka pro umělecké vyjádření se tak jeví jako ústřední téma, které je třeba zkoumat v souvislosti s vytvářením vhodných atmosfér v modernitě od 19. století až do naší doby.

Na rozdíl od romantických postojů Jean-Nicolas-Louis Durand, nejvlivnější teoretik architektury počátku 19. století, jehož myšlenky se staly normativními po celém světě, žádal své čtenáře a studenty, aby se nezabývali problémy jazykového vyjadřování a pouze co nejefektivněji řešili pragmatické problémy stavebnictví ve společnosti.[22] Architekturu pojímal jako řešení problémů a výslednou stavbu jako více či méně automatické vyjádření této funkce. Od té doby, a dokonce i tehdy, když jeho zásady byly modulovány zájmy *Ecole des Beaux Arts*, architekti měli za to, že jejich dílo působí vždy prostřednictvím grafických obrazů, jako způsobu zobrazování, kombinujících formální syntaxe, jako jsou styly nebo typologie. Durandova výzva je v radikálním rozporu s postojem jeho učitele Étienna-Louise Boulléeho, který zdůrazňoval význam poetického výrazu, jehož výsledkem je *architecture parlante*. Důvodem pro tvar jeho slavného sférického kenotafu Newtonovi byla pro Boulléeho možnost tělesného prožitku nebeské klenby v celé její majestátnosti.

22 — Jean-Nicolas-Louis Durand, Précis des leçons d'architecture, Paříž, 1819.

of music, the present has a thickness or dimension, with an immediate past and future, and a mediate history and project.[20] The present therefore can be said to have a structural and permanent dimensionality. Grasping the true nature of human temporality is important to understand how architecture as atmosphere can communicate both emotional and cognitive meanings. Contrary to previous thinking in phenomenology, what enactive cognition can now assert is that self-awareness is not only reflective; in other words, there is pre-reflective self-awareness in skillful coping.[21]

20 — Thompson, Mind in Life, p. 317–29.

21 — Ibid. p. 316.

Once we grant the centrality of attunement in contemporary architecture, the importance of poetic or natural language in the design process must also be emphasized. Romantic *Stimmung* preserved its musical aspirations while being formulated not through proportional or geometrical relationships but through poetic language, as we saw already in the work by Le Camus, and in lyrical forms and novelistic narratives. Literary language renders *qualia* – qualitative experience – through metaphor and simile in a way no other medium or scientific description can. Compare, for example, the scientific mapping of a Nordic street in a site plan with the words: 'The Winter street is like a salt cave… a theater of whiteness that drifts like frozen waves.' Grasping the primary importance of poetic language for artistic expression thus appears as a central issue to be explored in relation to the design of appropriate atmospheres in modernity after the 19th century and up to our own times.

In contrast with the Romantic positions, Jean-Nicolas-Louis Durand, the most influential architectural theoretician of the early 19th C., whose ideas became normative around the world, asked his readers and students to avoid concerning themselves with problems of linguistic expression, and merely solve in the most efficient manner the pragmatic building problems of society.[22] He conceived of architecture as problem-solving, and of the resulting building as the more or less automatic expression of this operation. Ever since, and even when his principles were modulated through the interests of the *Ecole des Beaux Arts*, architects considered their work to operate invariably through graphic images, as modes of picturing, combining formal syntaxes such as styles or typologies. Durand's plea is radically opposed to the attitude of his teacher, Etienne-Louis Boullee, who had emphasized the importance of poetic expression resulting in *architecture parlante*. For Boullée, the reason behind the shape of his famously spherical cenotaph to Newton was the possibility of experiencing bodily the heavenly vault in all its majesty. He writes eloquently and poetically about the atmosphere in his building, allowing humans to experience the very presence of empty geometric space, the pleromatic presence of God himself which according to Newton made possible the order of the universe through attraction

22 — Jean-Nicolas-Louis Durand, Précis des leçons d'architecture, Paris, 1819.

Píše výmluvně a poeticky o atmosféře ve své budově, která lidem umožňuje zažít samotnou přítomnost prázdného geometrického prostoru, pleromatickou přítomnost samotného Boha, který podle Newtona umožnil řád vesmíru prostřednictvím přitažlivosti a všeobecné gravitace. Na druhou stranu pro Duranda bylo jakékoli použití elementární geometrie pouze výsledkem hospodárnosti, nejefektivnějším způsobem, jak navrhnout projekt s co nejmenším počtem stěn. Od té doby se jazyk stal pro dominantní metodiky moderního projektování nepodstatným.

Skutečně architekti a designéři dnes obvykle obcházejí mluvená a poetická slova, považovaná za nepřesná a subjektivní, neschopná jednoznačně vést ruku tvůrce od koncepce k realizaci. V našem technologickém světě je snadné si představit, že jediný legitimní druh jazyka je ten, který hovoří jednoznačně, kde znak a označované jsou ve shodě jako matematická rovnice a v pevné relaci jedna ku jedné. Jazyky, které používáme v každodenní mluvě, tuto povahu nemají a lidé v technické civilizaci mají tendenci tomuto stavu přičítat mnoho problémů spojených s nedorozuměními a subjektivními názory. Přirozený, poetický, polysémní jazyk tak většina současných architektů obvykle ignoruje a nadužívá obrazové nástroje a algoritmické skripty, přičemž si neuvědomuje primárně jazykovou povahu lidské představivosti. Neurovědci se dnes shodují s filozofy, jako je Paul Ricoeur, v tom, že takzvané mentální obrazy se skutečně nepodobají fotografiím, a mnohem více jazykovým konstrukcím prožitých situací.[23] To pro architektonický design představuje velmi důležitou výzvu a příležitost, protože poetický jazyk může skutečně nabídnout neocenitelné možnosti, jak znovu propojit architektonickou imaginaci s živými kulturami v našich komplexních, kosmopolitních městech – a dát tak naději na obnovení „gramotnosti“ architektury odpovídající našim postmoderním podmínkám.

23 — Ricoeur rozvíjel svou teorii hermeneutické imaginace po celý život a měnil důraz oproti svým dřívějším knihám, ve kterých sdílel deskriptivní konvence eidetické fenomenologie. Shrnutí jeho pozoruhodné filozofie zde nepřipadá v úvahu. Viz shrnutí jeho pozdějších postojů v knize Richarda Kearneyho The Narrative Path, The Later Works of Paul Ricoeur, P. Kemp and D. Rasmussen, eds., Cambridge MA: MIT Press, 1989, s. 1–31, a Ricoeurova esej s názvem ‘The Function of Fiction in Shaping Reality’, v Man and World, 12, 1979, s. 123–141. Viz rovněž Pérez-Geomez, Attunement, k. 6.

Na základě stejných filozofických a vědeckých východisek můžeme lépe pochopit, jak funguje kontinuita mezi gestem, zvykem a jazykem a jak to může vést k přehodnocení jazyka v různých aspektech designu.[24] Naše každodenní jazyky jsou jazyky, které vznikají přirozeně, jsou to jazyky, kterými hovoříme, a zároveň jsou svojí podstatou a původem poetické – polysémní. Dovolte mi zdůraznit, že navzdory běžným předpokladům není jazyk nahodilým kódem, ale vždy vypovídá o něčem předchozím, o předreflexivním základu; jak

24 — Pérez-Gómez, Attunement, k. 6 a 7.

and universal gravitation. For Durand, on the other hand, any uses of elementary geometry were simply the result of economy, the most efficient way to design a project with the least amount of wall. Ever since, language became irrelevant to the dominant methodologies of modern design.

Indeed, today architects and designers usually bypass spoken and poetic words, considered as imprecise and subjective, incapable of guiding unambiguously the hand of the creator from conception to realization. In our technological world it is easy to imagine that the only legitimate kind of language is one that speaks unambiguously, where the sign and the signified correspond like a mathematical equation, in a fixed one-to-one relationship. The languages we use in everyday speech don't have this character, and humans in a technological civilization tend to attribute to this condition many problems associated with misunderstandings and subjective opinions. Thus natural, poetic, polysemic language is usually disregarded by most contemporary architects, who generally abuse pictorial tools and algorithmic scripts while failing to recognize the primarily linguistic nature of the human imagination. Neuroscientists now agree with philosophers like Paul Ricoeur in affirming that so-called mental pictures are indeed nothing like photographs and much more like linguistic constructions of enacted situations.[23] This poses a very important challenge and opportunity for architectural design, for poetic language may indeed offer invaluable opportunities to reconnect the architectural imagination with living cultures in our complex, cosmopolitan cities –a promise to recover a 'literacy' for architecture appropriate to our postmodern condition.

23 — Ricoeur developed his theory of the hermeneutic imagination throughout his life, changing emphasis from his earlier books that shared the descriptive conventions of eidetic phenomenology. Summarizing his remarkable thought is out of the question here. See Richard Kearney's summary of his later positions in The Narrative Path, The Later Works of Paul Ricoeur, P. Kemp and D. Rasmussen, eds., Cambridge MA: MIT Press, 1989, pp. 1–31, and Ricoeur's essay titled 'The Function of Fiction in Shaping Reality', in Man and World, 12, 1979, pp. 123–141. See also Pérez-Geomez, Attunement, ch. 6.

Building upon the same philosophical and scientific premises, we can better understand how the continuity between gesture, habit and language operate, and how this can lead to a revalorization of language in manifold aspects of design.[24] Our quotidian languages are both naturally emerging, the languages we speak, and also inherently and originally poetic – polysemic. Let me emphasize that contrary to common assumptions, language is not an arbitrary code, it always speaks about something prior, about a pre-reflective ground; as expressed by Heidegger in one of his late essays, 'language speaks through us'. Consider the seeming paradox: Good poetry that speaks about what truly matters is eminently translatable, even if it must be rewritten.

24 — Pérez-Gómez, Attunement, chs. 6 and 7.

to vyjádřil Heidegger v jednom ze svých pozdních esejů, „jazyk mluví skrze nás“. Uvažujme o zdánlivém paradoxu: dobrá poezie, která vypovídá o tom, na čem skutečně záleží, je snadno přeložitelná, i když se musí přepisovat. Není tedy divu, že sémiotické modely jsou pro pochopení rozsahu architektonického významu omezené. Jinými slovy: dvojice označující – označované sice v některých případech pro architektonické významy funguje, ale v nejdůležitějších momentech se hroutí a toto rozlišení přestává být funkční. Z tohoto důvodu také Merleau-Ponty deklaroval absolutní protiklad přirozených jazyků k tzv. jazyku algoritmů, který funguje jako systém jednoznačných znaků ve vztahu jedna ku jedné k jejich označujícím a je dnes oblíbený v parametrických postupech. Ve skutečnosti je přirozený jazyk přirozeně polysémní a denotativním se stává pouze prostřednictvím relativního násilí. Proto také správně nechápeme architekturu, když ji redukujeme na znak moci, genderu nebo politické ideologie.

Na závěr je třeba doplnit varování a zdůraznit, že sbližování fenomenologie s enaktivní kognitivní vědou a neurovědou, o kterém jsem se zmiňoval, neznamená, že bychom nyní mohli tyto poznatky instrumentalizovat do další metodiky navrhování, do sofistikovanějšího behaviorismu nebo do receptáře na plánování takzvaných inteligentních budov, které jsou jednoduše efektivnější a pohodlnější. Cílem je význam, návrh atmosféry pro vhodné lidské bydlení, nikoli pouhé pohodlí nebo potěšení.

Význam narativního jazyka v architektuře je obrovský a různorodý. Týká se např. etické orientace nutné při zvažování zadání a zakázek: měl by člověk například souhlasit s projektováním funkčnější, do detailu propracované věznice, ve které se nikdy nebudou nacházet skuteční zločinci naší společnosti? Možná bychom se měli vězením zabývat spíše kriticky, jako to vidíme v teoretických projektech Piranesiho nebo Johna Hejduka. Zodpovědného zastávání postojů lze totiž dosáhnout pouze skrze historické příběhy, prostřednictvím hermeneutického dialogu s naším lidským dědictvím, navrhováním lepších možností, které zahrnují i politickou akci, neboť co jiného je architektonický příslib, když ne politický čin? Ve své nejpodstatnější podobě je nakonec příslibem míru a blahobytu pro druh zmítaný konflikty a válkami. Pouze hluboké pochopení historie architektury, nikoliv jako historie staveb, ale historie v souvislosti s intelektuálními dějinami, teologií, vědou a filozofií, může přinést kulturní hloubku, která umožní produktivní rekonfiguraci úkolů v tomto etickém směru, a to je klíčový rozměr projektu.

To nás přivádí k nutnosti chápat program jako základní součást projektu: ne jako pouhý seznam prostorů označených jejich využitím a rozměry dodanými klientem, nebo jako údajně všezahrnující schéma vytvořené architektem. Zmínili jsme se o ukázkovém případu Le Camuse de Mezières. Podobný krásný příklad programu jako literárního narativu najdeme v díle jeho současníka Clauda-Nicolase Ledouxe, v obsáhlém textu, který doprovází slavný návrh ideálního města Chaux, usilující o nový vztah mezi člověkem – novým jedincem po pádu *Ancien Regime* – a městem a nehledající nic menšího než novou společenskou smlouvu, způsob, jakým by architektura mohla podnítit ušlechtilé mravy a dobré chování vedoucí ke šťastnému

Not surprisingly, semiotic models are thus limited to understand the scope of architectural meaning. In other words: while the pair signifier-signified operates in some instances for architectural meanings, in the most important moments it collapses, and the distinction is inoperative. It is also for this reason that Merleau-Ponty declared the absolute opposition of natural languages to the so-called language of algorithms, one that functions as a system of unambiguous signs in a one-to-one relationship to their signifiers, favored today in parametric practices. In fact, natural language is naturally polysemic and it only becomes denotative through relative violence. Thus we also fail to understand architecture correctly when we reduce it to a sign of power, gender or political ideology.

Lastly here, it is important to add a cautionary note and emphasize that the convergence of phenomenology with enactive cognitive science and neuroscience that I have been evoking does not mean that we can now instrumentalize such findings into another design methodology, a more sophisticated behaviorism, or into a recipe book to plan so-called intelligent buildings, simply more efficient and comfortable. The aim is meaning, the design of atmospheres for appropriate human dwelling, not mere comfort or pleasure.

The importance of narrative language in architecture is vast and manifold. It concerns, for instance, the ethical orientation necessary in the consideration of tasks and commissions: should one, for example, agree to design some more functional, well-detailed prison that will never hold the real criminals in our societies? Perhaps we should rather engage prisons critically, as in the theoretical projects of Piranesi or John Hejduk. Indeed, a responsible position taking can only be brought about through historical narratives, through a hermeneutic dialogue with our human heritage, proposing better possibilities that include political action, for what else is an architectural promise if not a political act? At its most essential, ultimately a promise of peace and well-being for a species torn apart by conflict and war. Only a deep understanding of the history of architecture, not as the history of buildings, but in connection to intellectual history, theology, science and philosophy, can bring about a cultural depth to allow for a productive reconfiguration of tasks in this ethical direction, a crucial dimension of the project.

This brings us to the imperative of understanding the program as a fundamental part of the project: not a mere list of spaces labeled with their uses and measurements provided by the client, or a purportedly all-encompassing diagram devised by the architect. We have mentioned the exemplary case of Le Camus de Mezières. A similar, fine example of programming as literary narrative can be found in the work of his contemporary Claude-Nicolas Ledoux, the comprehensive text that accompanies the famous design of the ideal city of Chaux, seeking a new relationship between man – the new individual after the fall of the *Ancien Regime* – and the city, seeking nothing less than a new social contract, a way architecture could entice noble mores and good conduct leading to a happy and healthy life. I would like to suggest that the best architectural programs might be literary descriptions of projects

a zdravému životu. Rád bych podotknul, že by nejlepší architektonické programy mohly být literárními popisy projektů významného života, včetně poetických možností, možností rekonfigurace a evokace významných nálad v příslušných atmosférách. Takové úsilí by skutečně přispělo k důležitému výsledku. Specifické literární formy napomáhají reprezentaci nálad v prostoru, často přesněji a přiléhavěji než grafické nástroje, a mohou velmi přispět ke konfiguraci stavebních projektů. Navíc pro správné naladění situací rámovaných navrhovanou architekturou v kontextu města často lépe poslouží existující literatura než kartografické nebo vědecké mapy. Literatura, v níž se město stává postavou, může skutečně sloužit jako základní forma reprezentace kontextu, do něhož může architekt zasahovat.

Na závěr mi dovolte jednu poznámku. Naladěná atmosféra, která se stává komplexní alternativou k pouze udržitelným městům nebo fantaskní architektuře a soustředí se na význam, kupříkladu na psychosomatické zdraví, může odhalit důležitou historickou kontinuitu: jak architektura přispívala a jistě ještě bude přispívat, mimo hranice konfliktů náboženského sektářství, k podpoře duchovního rozměru lidské existence. Heidegger vysvětluje, že lidská existence, která je vědomě otevřená smrti, je na rozdíl od života ostatních živočichů v naší biosféře vždy do jisté míry „rozladěná". Architektura rozhodujícím způsobem přispívá k tomu, abychom se vrátili domů, a umožňuje nám přebývat v poetice. Toto poznání možná bylo tajemným účelem prvního chrámu postaveného našimi dávnými předky v Göbekli-Tepe v dnešním jihovýchodním Turecku. Víme, že teprve nedávno objevený chrám postavili okolo roku 9500 př. n. l. lovci a sběrači, kteří na naší planetě prosperovali 50 000 let. Chrám se časově shoduje a předstihuje zemědělskou revoluci, počátek sedavého způsobu života a následný rozvoj měst. Jako by si homo sapiens náhle uvědomil něco jiného, zásadně důležitého pro psychosomatické zdraví, než je jeho bezprostřední souvislost s animistickým světem přírody, který mu vždy poskytoval hojnost obživy. Lidé byli společně ochotni se smířit s obtížnějším životem: tisíce sběračů z různých skupin musely spolupracovat po dlouhou dobu, aby postavily tuto stavbu se zjevnými kosmickými rezonancemi 7000 let před Stonehenge.

Atmos, kořen slova atmosféra, se objevuje také v prvotnějším sanskrtském slově *átman*, což je nerozdělené univerzální vědomí, v němž se vše společně vynořuje, subjekty, objekty a činy, spojené se vzduchem, podnebím a naším dechem, duchem i duší; vesmír směsi umožňující planetární život, kde dýcháme a komunikujeme, aniž bychom splývali, a kde si uvědomujeme kontinuitu mezi předreflexivním a reflexivním vědomím ve stavu snu a bdění. Upřednostňováním modality architektonického prostoru, která posiluje integritu a účast na lidském konání, popíráním dualistických polarizací tím, že se vyhýbá znakům s denotativními významy, osobním stylům a formálním statusovým symbolům náchylným k ideologii a modlářství, může architektura odhalit přítomnost božského ve světě, *ticho*, které podtrhuje a umožňuje naše jazykové bytí, které není ničím jiným než naším poznáním sebe sama jako smysluplného: je to něco, co je pevně zakořeněno v naší biologii, ale co máme tendenci zpochybňovat a dokonce intelektuálně popírat, vedeni nihilistickým prostředím, které jsme si sami vytvořili.

of significant life, including poetic options, possibilities for reconfiguration, and evocations of significant moods in appropriate atmospheres. Such endeavors would truly contribute to a significant outcome. Specific literary forms are conducive to the representation of moods in spaces, often more accurately and poignantly than graphic tools, and they may contribute much to the configuration of building projects. Additionally, the right attunement of situations framed by a proposed architecture in the context of the city, are often better served by existing literature than by cartographic or scientific maps. Literature where the city becomes a character can indeed serve as a fundamental form of representation of the context into which an architect may intervene.

Let me end with one final observation. Becoming a comprehensive alternative to merely sustainable cities or fanciful architecture, centering on meaning as psychosomatic health, attuned atmospheres may reveal an important historical continuity: how architecture has contributed, and indeed may yet contribute, beyond the conflicts of religious sectarianism, to further the spiritual dimensions of human existence. Heidegger explains that human existence –being self-consciously open to death – unlike the lives of other animals in our biosphere, is always to some degree 'out of tune'. Architecture contributes crucially to bring us home, enabling us to dwell poetically. This realization may have been the mysterious purpose of that first temple ever built by our distant ancestors in Göbekli-Tepe, today's south-east Turkey. Discovered only recently, we know it was built by around 9500 BC by hunter-gatherers, who had flourished for 50,000 years in our planet. The temple coincides and anticipates the Agricultural revolution, the beginning of sedentary life and the eventual development of cities. It is as if Homo Sapiens had suddenly become aware of something other, fundamentally important for psychosomatic health, beyond its immediate continuity with the animistic natural world which had always provided ample sustenance, so that collectively humans were willing to accept a more difficult life: thousands of foragers from different bands must have cooperated over a long time period to build this structure, with obvious cosmic resonances, 7,000 years before Stonehenge.

Atmos, the root of the word atmosphere, is also in the more primary Sanskrit word *Atman*, the undivided universal consciousness where everything, subjects, objects and actions co-emerge – associated with air, climate and our breathing, spirit and soul; the space of mixture enabling planetary life where we breathe and commune without fusing and become aware of the continuity between pre-reflective and reflective consciousness in dream and awaken states. Privileging a modality of architectural space that reinforces wholeness and participation in human actions, denying dualistic polarizations by avoiding signs with denotative meanings, personal styles, and formal status symbols prone to ideology and idolatry, architecture can reveal a presence of the divine in the world, the *silence* which underscores and makes possible our linguistic being, which is nothing other than our self-recognition as purposeful: something which is hard-wired in our biology but that we tend to question and even deny intellectually, prompted by our self-made nihilistic environments.

Architektura městských situací

David Leatherbarrow

Teprve ve společné hodině, ve společné bouři, v jediné místnosti, kde se setkávají, se najdou. Teprve když je za nimi vytvořeno nějaké pozadí, začnou se vzájemně propojovat.

Rainer Maria Rilke
Poznámky k melodii věcí, 1898

(Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Notizen zur Melodie der Dinge. 1955–1966, přeloženo z německého originálu, pozn. překl.)

The Architecture of Urban Situations

David Leatherbarrow

Now they find themselves in the common hour,
in the Common storm, in the one room where they find
each Other. Not until a background is raised behind
them do They begin to consort with one another...

Rainer Maria Rilke
Notes on the Melody of Things, 1898

OBR. 1 Café de Flore, Paříž; foto Dalibor Veselý
FIG. 1 Café de Flore, Paris; photo Dalibor Vesely

Kavárna Café de Flore na pařížském bulváru Saint-Germain je dobrým příkladem toho, co Dalibor Veselý nazýval „situační strukturou prostoru“. Když jsem tento termín slyšel poprvé – několik let předtím, než vyšla tiskem jeho kniha *Architektura ve věku rozdělené reprezentace* (2004) –, zajímalo mě, jak se tato „struktura“ může projevovat v konkrétních podmínkách, tedy ve stavebním díle, ať už známém, či neznámém. Několikrát jsme spolu na toto téma diskutovali poté, co mě Dalibor požádal o přečtení a připomínky k rukopisu jeho knihy. Běžný smysl slova *situace* (v angličtině „situation“, pozn. překl.) mi byl naprosto jasný jako každému, jehož rodným jazykem je angličtina, ale když jsem o něm začal přemýšlet trochu víc, napadl mě ne jeden, ale hned tři významy. První, jak jsem již řekl, je každodenní význam tohoto slova běžně používaný architekty i nearchitekty k pojmenování jakéhokoli souboru okolností, v nichž se osoba nebo skupina osob ocitne a které mají nezbytně aspekt prostorový a materiální, ale také, a to neméně důležitě, společensko-historický. V běžném chápání představuje situace jak místo, tak pozici, nebo také lokalitu, pracoviště i postavení – v druhém slova smyslu může znamenat zaměstnání nebo hodnost, jako např. ve větě „Je dobře profesně situována.“ Druhý význam, který mě napadl, byl specializovanější, neboť se používá v moderní filozofii, zejména ve spisech Maurice Merleau-Pontyho a Jana Patočky, které D. Veselý v předchozích letech podrobně studoval. Smysl pojmu situace, k němuž tito filozofové dospěli (spolu s dalšími, jako byli Max Scheler, Martin Heidegger, Alfred Schutz, Arnold Gehlen a Gerd Haeffner), běžný význam příliš nezměnil, ale spíše prohloubil zkoumáním primárních lidských struktur v prozaických podmínkách, které Veselý koncem sedmdesátých let někdy nazýval archetypy, ale které později, v době vzniku knihy, zavrhl s tím, že tento termín je „příliš teoretický“. Třetí význam připomíná tolik diskutované poválečné avantgardní hnutí situacionalistů, s nimiž byl Veselý, jak se zdá, v jistém kontaktu v době svého pobytu v Paříži. Navzdory zájmu o města, který vyjádřil Guy Debord a další osobnosti z jeho okolí, zejména Henri Lefebvre, zůstávalo spojení se „situacemi“, které popisovali – momentální, i když podléhající analýze rytmu, tvořené rovným dílem místem a zážitkem, utvářené uměle i spontánně – v pozadí našich diskusí, stejně jako konvenční použití tohoto slova. Místo toho jsme se zaměřili na filozofický význam *situačních struktur*. Jako příklad nám posloužilo Café de Flore.

Veselého kniha zdůrazňuje působení dvou druhů podmínek: podmínky, které jsou střídavě viditelné a neviditelné.[1] K těm prvním, které pochopitelně zajímají architekty, patří fyzické věci, které mohou být přímým výsledkem návrhu a konstrukce: židle, stoly, vitríny, okna, markýzy, sloupy, zdi a místnosti, jako na fotografii, kterou zveřejnil Veselý a na níž je vidět také chodník lemující ulici, kterou nevidíme, spolu s byty v horních patrech a podkrovím. Jsou tam i stromy, obloha a půda. Druhý typ podmínek, které určují situace, působí méně nápadně, ale neméně rozhodujícím způsobem. K tomu, aby tato druhá skupina přispěla

1 — Kniha Merleau-Pontyho, jejíž název obsahoval tyto pojmy, vyšla v 60. letech: Maurice Merleau-Ponty, The Visible and Invisible (Viditelné a neviditelné) [1964], vyd. Claude Lefort, Evanston: Northwestern University Press, 1968.

The Café de Flore on Boulevard Saint-Germain in Paris provided Dalibor Vesely with a good example of what he called 'the situational structure of space'. When I first heard the term – a couple of years before his book *Architecture in the Age of Divided Representation* (2004) appeared in print – I wondered how this 'structure' might be apparent in concrete circumstances, which is to say in built work, well-known or not. He and I discussed the topic several times after he asked me to read and comment on his book manuscript. The familiar sense of *situation* was as obvious to me as anyone whose native tongue is English, but as I thought about it a little more not one but three meanings came to mind. The first, I've said, was the everyday sense of the word, used conventionally by architects and non-architects alike to name any set of circumstances in which a person or group happens be located, necessarily spatial of course, likewise material, but also, and no less importantly, social and historical. As commonly understood, a situation is both a place and a position, or site and station – the latter might be a job or rank, as in 'She is well situated professionally.' The second meaning that came to mind was more specialized, due to its use in modern philosophy, particularly the writings that Vesely had thoroughly absorbed years before, those of Maurice Merleau-Ponty and Jan Patočka. The sense of situation they had developed (along with others, such as Max Scheler, Martin Heidegger, Alfred Schutz, Arnold Gehlen, and Gerd Haeffner), didn't so much alter but deepen conventional usage, discovering within prosaic conditions primary human structures, which Vesely had in the late 1970's sometimes called archetypes, but after that, at the time of the book, rejected, concluding the term was 'too theoretical.' The third meaning recalled a much-discussed post-war *avant-garde* movement, the Situationalists, with which, it seems, he had some contact in his Paris years. Despite the concern for cities that Guy Debord and others around him had expressed, particularly Henri Lefebvre, the connection to the 'situations' they described – momentary, though subject to rhythm analysis, composed of equal parts place and experience, and both constructed and spontaneously formed – remained in the background of our discussions, as did conventional usage. We focused instead on the philosophical sense of *situational structures*. The Café de Flore served as the case in point.

Vesely's book insists that two kinds of conditions are at play, conditions that are alternately visible and invisible.[1] The first, of understandable interest to architects, includes physical things that can be the direct outcome of design and construction: chairs, tables, display cases, windows, awnings, columns, walls, and rooms, as in the photo Vesely published, which also shows the sidewalk, edged by a street we don't see, together with upper level apartments and garrets. Trees, sky, and soil are there too. The other conditions that define situations play their parts less noticeably but no less decisively. Nor is any special architectural knowledge or focus required for this second set to make their contributions to the full sense of the situation;

1 — The book by Merleau-Ponty whose title included these terms had appeared in the 60's: Maurice Merleau-Ponty, The Visible and Invisible [1964], ed. Claude Lefort, Evanston: Northwestern University Press, 1968.

k plnému významu situace, nejsou zapotřebí žádné zvláštní architektonické znalosti nebo zaměření; stačí nereflektivní chování a okrajové povědomí.[2] Veselý v zájmu korekce zdůrazňoval druhý typ podmínek, protože bývá architekty často opomíjen, a tvrdil, že podstatná povaha kavárny „se jen částečně projevuje v jejím viditelném vzhledu"; stejně důležité je „skryté referenční pole odkazů na společenský a kulturní život související s daným místem", které je dnes potřeba více zdůraznit; v tomto případě se konkrétně jedná o kulturní zvyklosti, které má člověk spojené s francouzskou kulturou.[3] Vlastní zkušenost jednotlivce pak doplňuje a upřesňuje jejich ztvárnění v literatuře a výtvarném umění: například povídky Louise Aragona a André Bretona nebo novověji autoři Luc Sante a Georges Perec, nebo obrazy pouličního života a kavárenské kultury Édouarda Maneta, Maurice Utrilla, Edgara Degase, Raoula Duffyho a mnoha dalších.

Na první pohled by se mohlo zdát, že tyto dva typy podmínek lze rozlišit jednoduše slovně: viditelné dimenze místa tvoří *rámec* nebo *prostředí* (v angličtině „setting", pozn. překl.) a neviditelné aspekty *situaci*. To by vysvětlovalo, proč se projektanti a návrháři soustřeďují na první z nich, neboť tyto podmínky jsou specifikovány v projektech a konstruovány staviteli. Veselého narážka na „divadelní" povahu kavárny však poukazuje na to, že celá věc je poněkud složitější, neboť v tomto prostředí se odehrávají *představení*, nebo by se dalo říci *inscenace* – vzhledem k tomu, že konzumenti kávy nejsou profesionální herci a kavárna není divadlo – nebo ještě prozaičtěji *děj*, kdy drama tak, jak probíhá, nemá scénář a zdá se být spontánní: vítání a loučení se starými nebo novými přáteli, podávání nebo odnášení šálků a příborů, pozorování cizích osob nebo odvracení se od nich, to vše jsou akce, které však mohou s trochou důrazu nebo přehnaného výrazu přerůst v amatérské divadlo.[4]

Okolnosti v běžném slova smyslu mají několik rozměrů. Některé jsou zřejmé okamžitě: uspořádání kavárny je materiální, konfigurační, společenské a historické, a může tak zvýhodňovat či znevýhodňovat touhy toho či onoho druhu – touhu po kávě, konverzaci nebo samotě – stejně jako může propůjčovat určitý charakter. Z hlediska prostoru může být kavárna sofistikovaná nebo jednoduchá, bez ohledu na to, jak moc je „roztažena" a zasahuje na chodník. Veselého příklad se nachází na vysoce kultivovaném konci spektra. Lidsky řečeno, místo může vyvolávat rozpaky

2 — Tímto tématem se podrobně zabýval Aron Gurwitsch, přítel Alfreda Schutze, jehož texty byly důležité i pro Merleau-Pontyho. Viz: Aron Gurwitsch, Marginal Consciousness (Okrajové vědomí), Athens Ohio: Ohio University Press, 1985.

3 — Podkladem pro Veselého interpretaci Café de Flores byla kniha Marie-France Boyer, The French Café, Londýn: Thames and Hudson, 1994, která má mimochodem fotografii Café de Flore na přední straně obálky, i když nikoli tu, kterou najdeme v knize Architektura ve věku rozdělené reprezentace. O roli, kterou Café de Flore hrálo (a stále hraje) v raně moderní pařížské intelektuální kultuře, a o jeho sousedství s knihkupectvím (důležitým pro Veselého), hovořila Boyer v kapitole Artists' Haunts („Útočiště umělců"), stejně jako o kavárnách Les Deux Magots a La Closerie des Lilas.

4 — Pokud jde o tento rozměr městských situací, viz: Richard Sennett, The Fall of Public Man (Pád veřejného člověka), New York: Norton, 1977, zejména jeho studie o myšlenkách a vlivu slavné eseje Herecký paradox Denise Diderota. Veselý si autora, svého přítele, i této knihy velice vážil.

instead, unreflective behavior and marginal awareness.[2] Accenting the latter correctively, because they are typically neglected by architects, Vesely argued that the essential nature of the café 'is only partly revealed in its visible appearance'; equally important – today needing emphasis – is the 'hidden field of references to the social and cultural life related to the place'; more specifically in this example, the cultural habits one thinks of and recognizes as French.[3] Added to and qualifying one's own experience are articulations in literature and painting: stories by Louis Aragon and André Breton, for example, or more recently Luc Sante and Georges Perec, plus images of street life and café culture by Édouard Manet, Maurice Utrillo, Edgar Degas, Raoul Duffy, and many others.

At first glance, it would seem that these two types of conditions could be distinguished with simple vocabulary: the visible dimensions of the place constitute the *setting* and the unseen aspects the *situation*. This would explain why designers concentrate on the first, for that is what projects specify and builders construct. But Vesely's allusion to the 'theatrical' nature of the café suggests the matter is a little more complicated, for these settings stage *performances*, or, because coffee drinkers aren't professional actors and a café isn't a theater, one could say *enactments*, or still more prosaically *playing-around*, in which drama, such as it occurs, is unscripted and seems spontaneous: the hellos and goodbyes of old or new friends, the delivery or removal of cups and cutlery, or the turns toward or away from strangers, actions that can, nevertheless, transcend themselves into amateur acting, with just a little emphasis or exaggerated expression.[4]

The circumstances to which common usage refers have several dimensions. A few are immediately obvious: the café's arrangements are material, configurational, social, and historical, and can thereby advantage or disadvantage desires of one kind or another – wanting coffee, a conversation, or solitude – just as they can confer character. As a space, no matter how widely dilated across the sidewalk, a café could be sophisticated or simple. Vesely's example is at the highly cultivated end of the spectrum. In more human terms, the place could give rise to embarrassment or elation, when a friend you've invited says what's been served is awful or delicious.

2 — This topic was insightfully studied by Alfred Schutz's friend, Aron Gurwitsch, whose texts were also important to Merleau-Ponty. See: Aron Gurwitsch, Marginal Consciousness (Athens Ohio: Ohio University Press, 1985).

3 — Providing background for Vesely's interpretation of Café de Flores was: Marie-France Boyer, The French Café, London: Thames and Hudson, 1994, which, incidentally, has a photo of the Café de Flore on its front cover, though not the image one sees in Architecture in the Age of Divided Representation. Boyer discussed the role Café de Flore played (and still plays) in early modern Parisian intellectual culture, as well as its adjacency to a bookstore (important to Vesely), in her chapter 'Artists' Haunts', together with Les Deux Magots and La Closerie des Lilas.

4 — On this dimension of urban situations see: Richard Sennett, The Fall of Public Man, New York: Norton, 1977, particularly his study of the ideas and influence of Denis Diderot's famous 'Paradox of the Actor'. Vesely had great respect for the author, a friend, and the book.

nebo nadšení, když přítel, kterého jste do kavárny pozvali, prohlásí, že to, co podávají, je hrozné, nebo naopak vynikající. Situace vyjádřené jiným způsobem, nikoli formou stavby, ale popsané v textu nebo předvedené na jevišti, mohou být kombinací událostí, které představují vítané příležitosti nebo složité problémy, a každá z nich vyžaduje určitou odezvu, což může znamenat „zlom" v příběhu nebo „zvrat osudu" v divadelní hře (*peripeteia*).

Také u staveb může dojít ke zvratu; místní kavárna může nabídnut dokonalou samotu na rušném chodníku například čtenáři novin na Veselého fotografii, jehož pozice v rohu je ideální i pro „skenování" interiéru, pokud pozvedne oči od svého denního výtisku *Le Monde*. Můžeme si docela dobře představit, jak hřejivé světlo odpoledního slunce za jeho rameny působí magnetickou přitažlivostí a láká ke stolkům kavárny, nebo opačný efekt, který je důsledkem číšníkovy intolerance k jiné než pařížské francouzské výslovnosti. Přesto, když se číšník otočí zády ke stolu a vrátí se k baru, nebo když se vzduch ochladí a slunce se schová za podkrovní byty, kavárna zůstane stejná, a to nejen ve skutečnosti, ale ještě výrazněji ve vzpomínkách. Trvanlivost a zapamatovatelnost, vzájemně provázané, jsou klíčovými aspekty hmatatelnosti situace stejně jako její umístění na ulici a její obslužnost.

Přestože jsem se v úvodu věnoval tomu, co má na mysli Veselý ve svém popisu, pouze stručně, uvedu nyní pět souhrnných bodů týkajících se jeho vnímání s*ituační struktury prostoru*. Za prvé, takto pojaté situace jsou vždy hmatatelně konkrétní: stoly s mramorovou deskou a dřevěné židle, stěna s okny, vystupující markýza atd. Každý prvek implikuje specifické vztahy k ostatním prvkům, které společně tvoří soudržnou konfiguraci[5], tedy soubor materiálů, geometrií a vzdáleností, které jsou v dané kultuře natolik známé, že nevyžadují pozornost, aby fungovaly tak, jak mají. Za druhé, situace jsou do značné míry poziční – týkají se roztažení nebo rozšíření, o němž jsem se zmínil výše; tato např. zasahuje na chodník bulváru Saint-Germain, který prochází Latinskou čtvrtí, na rozdíl od jiné na druhém břehu Seiny, umístěné v domě s podloubím na ulici Rue de Rivoli lemující Tuilerijské zahrady, nebo jiné na ulici Rue Saint-Denis, směřující na severu k Blondelovu Porte Saint-Denis (Vítěznému oblouku) a dále k Montmartru. Rozšíření vlastně není to správné slovo, lepší by bylo použít termín jako vnější zapojení, zaujetí či angažovanost (v angličtině „outward engagement", pozn. překl.), kde se prolínají prvky, které sem zasahují z opačných směrů: číšníkův rutinní pozdrav přerušovaný hlukem ulice, vůně kávy zahřátá slunečním žárem atd. Městské situace jsou *středem* svého okolí a zároveň do něj *pronikají*, jako by byly zároveň potomky i rodiči. Specifičnost konkrétního místa není nijak překvapivá, pokud budeme termíny, které jsem použil, posuzovat společně: pozice (*po/sit/ion*) a situace (*sit/uation*) jsou analoga

5 — Martin Heidegger použil pro takovou konfiguraci instruktivní, i když poněkud kostrbatý termín „totalita vybavení".

In a different articulation, not built but described in a text or shown on a stage, situations might combine events that pose welcome opportunities or difficult problems, each requiring a reply of some sort, which might mark the 'turning point' in the story or a 'reversal of fortune' in the play (*peripeteia*).

Built spaces, too, can reverse themselves; a neighborhood café could accommodate perfect solitude on a busy sidewalk, the newspaper reader in Vesely's photo, for example, whose corner position would also be ideal for scanning the interior, were he to lift his eyes from that day's *Le Monde*. One can imagine the warm light of an over-the-shoulder afternoon sun exercising magnetic pull toward the café's tables, or the opposite effect resulting from the waiter's intolerance of any French usage other than Parisian. Still, when the waiter turns his back on the table and returns to the bar, or the air cools and the sun disappears behind the garret apartments, the café remains as it was, not only in fact but memory, and more amply so. Durability and memorability, perforce intertwined, are key aspects of the situation's tangibility, no less than its standing on the street and its serviceability.

Although my initial elaboration of what is implied in Vesely's description has been brief, five summary points can be made about his sense of the *situational structure of space*. First, situations so conceived are always palpably specific: these marble-top tables and wooden chairs, that window-wall, the prominent awning, and so on. Implied in each element are specific relationships to others that all-together take the form of a coherent configuration,[5] which is to say, an ensemble of materials, geometries and distances that are so well-known in the given culture that they don't require attention to perform as they should. Second, situations are widely positional – the dilation to which I've referred – this one extending into the sidewalk of Boulevard Saint-Germain, as it runs through the Latin Quarter, unlike one on the other side of the Seine, for example, edging the Tuileries, within the arcades of the Rue de Rivoli, or, again, another on the Rue Saint-Denis, with Blondel's Porte Saint-Denis ahead to the north and Montmartre still farther on. Extension, in point of fact, is not the right word, better would be a term like outward engagement, in which elements that reach from opposite directions mingle together: the waiter's routine greeting interrupted by the noise of the street, the smell of the coffee warmed by heat of the sun, and so on. Urban situations both *concentrate* and *infiltrate* their surroundings, as if they were both offspring and parent. Locational particularity

5 — Martin Heidegger's instructive but awkward term for such a configuration is 'equipmental totality'.

(v angličtině obě slova obsahují slovní základ sit = sedět, pozn. překl.); podobně usadit se, sídlo a samozřejmě lokalita – všechna tato oslova vyjadřují místa, kde vznikly nebo se usadily věci, lidé a události. Za třetí, takto chápané situace mají trvalou kvalitu. Jakmile kavárnu opustíme, zůstává taková, jaká byla, ve skutečnosti i v paměti (další slovo analogické ke slovu situace je stálý – v angličtině „sedentary", pozn. překl.). Za čtvrté, situace také umožňují typické praktiky nebo návyky, jak říká Veselý; tyto mívají podobu rituálních představení, kdy opakované inscenování připomíná významnou původní událost, nebo – v degradované podobě – rutinních operací.[6] A konečně, chování, které představuje typické praktiky nebo s nimi souvisí, rovněž umožňuje individuální rozhodnutí a improvizovaná vystoupení, s nimiž si člověk spojuje drobné svobody každodenního života: otočení se směrem k cizímu člověku nebo od něj, které, jak jsem řekl, oživuje společenský horizont dané situace. Snad nejsrozumitelnějším způsobem vyjadřuje tento rozměr městských situací termín „vzájemně závislé svobody", o němž se v jedné z těchto kaváren nepochybně dlouze diskutovalo.[7]

Ve druhé části této studie bych se chtěl ještě podrobněji věnovat tomu, co vyplývá z Veselého vysvětlení *situační struktury* městského prostředí. Za tímto účelem opustím Paříž a podívám se do jiného města, Filadelfie, kterou znám lépe, ačkoli stejně jako většina jejích obyvatel mám tendenci považovat její „struktury" za samozřejmé. Chtěl bych se zabývat pěti tématy, která jsem právě vyjmenoval, s ohledem na pět odlišných prostředí, která najdete po cestě na sever a na jih podél meandru mezi dvěma řekami protékajícími městem. Moje popisy budou mít charakter montáže, nehodlám vytvářet ucelený obraz, ale spíše soubor vyjádření, která různým způsobem přispívají ke stylu nebo charakteru města. Tyto situace – ačkoli je lze snadno přehlédnout, protože jsou tak běžné,[8] – přispívají k tvorbě pozadí (v Rilkově smyslu slova) pozoruhodných filadelfských staveb; mým hlavním zájmem – s výjimkou jednoho případu – však nejsou slavné stavby města. Začnu příkladem, který se blíží pařížské kavárně Veselého, nikoli díky vnějšímu vzhledu nebo prvkům, nebo dokonce funkcím, které jsou podobné, ale díky způsobu, jakým funguje z kulturního hlediska – jako městská instituce.

6 — O tom, že rituál se opírá o exemplární události nebo příběhy, píše Joseph Rykwert, 'The Purpose of Ceremonies' (Smysl obřadů), The Necessity of Artifice (Nutnost rafinovanosti), Londýn: Academy, 1982, s. 131–132. 131–132. Tvrdí, že „jedinou správnou etiologií obřadu je mýtus". Klasická studie o zvycích, obnovených i zapomenutých: Felix Ravisson, Of Habit (Ze zvyku) (1838), Londýn: Continuum, 2009.

7 — Tři pravidelní návštěvníci kaváren, kteří byli zároveň přáteli i rivaly, Maurice Merleau-Ponty, Jean Paul Sartre a Simone de Beauvoir, diskutovali o povaze těchto svobod a nedokázali najít shodu, ale zůstali přesvědčeni o jejich vzájemné závislosti.

8 — Pokud jde o metodu, zjistil jsem, že černobílé fotografie, „zmenšené" oproti tomu, co běžně vidíme, pomáhají pochopit „struktury", o které se zajímal Veselý, díky vyloučení některých našich přirozených předpokladů týkajících se jejich smyslu.

is hardly surprising when the terms I've been using are considered together, po/sit/ion and sit/uation are cognates; likewise sat, seat, and of course site – all places where things, people, and events come to be or had been settled. Third, situations thus understood have a lasting quality. Once we've left, the Café remains as it was, in fact and memory (another cognate of situation is sedentary). Also, fourthly, situations enable typical practices, habits Vesely suggested, which take the form of ritualized performances when the reenactment recalls a significant founding event, or, in degraded forms, routine operations.[6] Lastly, the behaviors that accommodate and represent typical practices also allow individual decisions and improvised performances, with which one associates the minor freedoms of everyday life: turning toward or away from a stranger, I said, animating the situation's social horizon. Perhaps the term 'interdependent freedoms', no doubt debated at some length in one of these cafés, expresses this dimension of urban situations most clearly.[7]

In part two of this study I'd like to elaborate in still greater detail what is implied in Vesely's explanation of an urban setting's *situational structure*. To do so I'll leave Paris behind and turn to another city, Philadelphia, one that I know better, though like most residents I tend to take for granted its 'structures'. My plan is to address the five topics I've just listed in view of five distinct settings, seen *en route* in a meander north and south between the city's two rivers. My account will be montage-like, not intending a coherent picture, only a set of expressions that variously contribute to the city's style or character. Though easily overlooked because they're so common,[8] these situations contribute to the background (in Rilke's sense) against which Philadelphia's remarkable buildings stand out – but the city's famous projects are not my main concern, except in one case. I'll begin with an example that approximates Vesely's Parisian café, not because of its appearance or elements, nor even its functions, which are similar, but because of the way it works culturally, as an urban institution.

6 — The point about ritual being subtended by exemplary events or stories is made in: Joseph Rykwert, 'The Purpose of Ceremonies', The Necessity of Artifice, London: Academy, 1982, pp. 131–132. He argued that 'the only proper aetiology for a rite is myth'. On habits, renewed and degraded, the classic study is: Felix Ravisson, Of Habit (1838), London: Continuum, 2009.

7 — Three café regulars, who were both friends and rivals, Maurice Merleau-Ponty, Jean Paul Sartre, and Simone de Beauvoir, discussed and disagreed about the nature of these freedoms, while remaining committed to their interdependence.

8 — Apropos method, I've found that black and white photographs, 'reduced' with respect to what we normally see, helps one grasp the 'structures' Vesely sought by suspending some of our naturalized assumptions about their sense.

OBR. 2 Rohový bar: *konfigurace*
FIG. 2 A Corner Bar: *configurations*

Za fasádou na rohu ulic Chestnut a 2nd Street ve Filadelfii se skrývají jednotlivé vrstvy známého prostředí (bar a stoličky, vitríny, stolky, dveře atd.), které z jedné strany směřují k otevřenému prostranství a dále k obslužné ulici uprostřed bloku. Ačkoli prostředí v baru a prostředí před barem se liší rozměrem, významem i obsahem, žádné nevládne ostatním, každé si činí stejný a nezávislý nárok na přilehlé chodníky, které zase mají své vlastní povinnosti, vedou podél ulice, od budovy k budově, a zároveň je míjejí, jako by jejich primárním zájmem byl různě rychlý pohyb. Po celé šířce baru je umístěno několik průhledů a průchodů, stejně jako mělké prohlubně vybavené pro druh pobytu, k němuž jsou určeny. Zdánlivá hranice baru, poměrně silná nosná zeď, ustupuje prvkům, jejichž smyslem je vzájemné propojení skrze její šířku nebo krátkodobý pobyt podél ní, zejména u vstupních schodů, ale také v několika dalších místech k zastavení; například zcela vpravo, směrem k prosklené autobusové zastávce, hned za nápadně vyčnívajícím vstupním schodem, nebo na rohu, což je velmi oblíbené místo s výhledem na obě strany, kde se muž na naší fotografii spokojeně rozhlíží, chráněn arkýřem nad ním, schován v kapse ulice stejně jako jeho ruce v kapse saka. Na druhé straně fasády se tlačí vybavení místnosti, usilující, avšak neúspěšně, o dostatečný prostor k dýchání pro každého, kdo by se tu chtěl usadit. Navzdory prvnímu dojmu a konvenčním znalostem tedy nelze říci, že by tyto fasády byly ploché nebo dvojrozměrné. Pokud je budeme vnímat jako látku, což je velice často používaná metafora, tloušťka mezi dvěma potahy odpovídá chování, které obalují. Jinými slovy se v podstatě vůbec nejedná o fasádu; jde o soubor prahů a prohlubní po obou stranách nosných pilířů, z nichž žádný nepředstavuje jednoznačnou korelaci mezi prostředím uvnitř a vně vlastní hranice budovy. Vlastníci nemovitostí ve Filadelfii nesou odpovědnost za chodník před jejich domem.

Jedním z objevů moderní architektury bylo, že prostorovou hloubku lze vytvořit vrstvením relativně tenkých prvků v rozestupech rámové konstrukce, aniž by bylo nutné používat masivní, nosné prvky pro uzavření, oddělení a uspořádání – okenní stěny, příčky, zástěny atd. Významným, i když poněkud opožděným, příspěvkem Filadelfie k této novince byl částečný odklon Roberta Venturiho od prostorového myšlení Louise I. Kahna při zachování jeho základního poznatku: uzavření (v angličtině „enclosure“, pozn. překl.), Kahnova hlavního tématu, lze dosáhnout pomocí povrchu, nikoli hmoty, vzoru, nikoli látky. Koleje Erdman Dormitories architekta L. I. Kahna navzdory svým masivním prvkům, stejně jako jeho nedaleké domy Esherick House, Fisher House a Korman House, předjímaly to, co později rozvinul Venturi. Téma však není zdaleka lokální, neboť návrat obyvatelné hloubky v architektuře lehkých prvků byl úkolem, kterého se ujalo mnoho modernistů: Le Corbusier ve 30. letech, James Stirling v 80. letech, stejně jako Jean Nouvel, Kengo Kuma nebo Renzo Piano dnes. Jedním z prvních kroků při řešení problému tenkosti vs. tloušťky je odložení představ o prostorové hierarchii a s tím spojených konceptů městské frontálnosti a orientace – tradičních městských formátů. Tichým a nezbytným předpokladem tohoto argumentu je moderní pojetí prostoru jako matrice designu, stejně jako koncept „toku“ prostoru skrze městskou krajinu bez privilegovaných míst nebo institucí, kdy si všechna zadání nárokují rovnocenné postavení.

Behind the facades that corner Chestnut and 2nd Streets in Philadelphia, layers of familiar settings (the bar and stools, display shelves, small tables, doorways, and so on) recede toward an open lot on one side, and then still farther to a mid-block service street. Although the settings in and outside the bar differ in dimension, prominence, and content, none rules over the others, each makes an equal and independent claim on its corresponding sidewalks, which in turn have their own obligations, up and down the streets, building to building, while also by-passing them, as if movements at different speeds were their primary concern. Side-to-side within the bar's width are some see- and pass-throughs, as well as shallow recesses that contain provisions for the types of residing the place intends. The bar's ostensible limit, a fairly thick load-bearing wall, submits to elements that intend interconnection through its width or short-term stays alongside it, entry steps especially, but also several stopping places; on the far right, for example, facing the glass-enclosed bus stop, just beyond a noticeably prominent entry step, or at the corner, a much preferred spot because of the bi-directional view, where the man in this photo comfortably scans the prospect, sheltered under the bay-window above, pocketed in the street the ways his hands are in his jacket. On the other side of the façade there is a corresponding push from the room's furnishings, desiring, but hardly achieving, ample breathing space for whom- or whatever would like a place there. Thus, despite first appearances and conventional wisdom, these façades cannot be said to be flat or planar. If considered as fabric, an over-used metaphor, the thickness within two coverings nicely fit the behaviors they enclose. In other words, it is not much of a façade at all; instead, an ensemble of thresholds and hollows on either side of load-bearing piers, none of which poses a univocal correlation between the settings in- and outside the building's proper limit. Property owners in Philadelphia are responsible for the length of sidewalk that fronts their holdings.

One of the discoveries of modern architecture was that spatial depth can be constructed through the layering of comparatively thin elements within the intervals of a structural frame, with no need for massive, load-bearing instruments of enclosure, separation, and arrangement – window walls, partitions, screens, etc. A relevant instance of Philadelphia's admittedly late contribution to this novel possibility was Robert Venturi's partial turn away from Louis I. Kahn's spatial thought, without renouncing his principle insight: enclosure, Kahn's chief topic, could be achieved with surface not mass, pattern not substance. Kahn's Erdman Dormitories, despite their full-bodied elements, anticipated what Venturi would develop, as did his nearby houses, Esherick, Fisher, and Korman. But the topic is hardly local, for the recovery of inhabitable depth in an architecture of light-weight elements was a task taken up by many moderns: Le Corbusier in the 30's, James Stirling in the 80's, as well as Jean Nouvel, Kengo Kuma, or Renzo Piano today. One of the first steps in solving the thin-thickness problem is suspending notions of spatial hierarchy, and associated conceptions of urban frontality and orientation – traditional urban formats. The modern conception of space as the matrix of design is a tacit premise in this argument, likewise spatial 'flow', through an urban landscape without privileged locations or institutions, all tasks claiming equality of status. Of course, any potential

Samozřejmě, že jakýkoli potenciální zisk s sebou nese značné riziko v podobě prostorové dezorientace, ale možná i ta má své výhody – jako předstupeň reorientace.

V případě našeho rohového baru, který kombinuje tenké a tlusté prvky, komprese prostředí a zařízení do omezených rozměrů také přispívá ke koncentraci společenských setkání, většinou neplánovaných. Klíčovou charakteristikou této konvergence je míra jeho přitažlivosti. Všechny prvky baru uspořádané podle určitého řádu – od autobusové zastávky na chodníku až po lahve za barem – zachovávají základní předpoklad širší konfigurace města: uspořádání ulic a chodníků do tvaru mřížky, v jednom směru pojmenovaných podle stromů, v druhém označených čísly. A to, co platí v horizontální rovině, platí i pro vertikální rovinu: v úhlu 90 stupňů ke svislým sloupům jsou navrstveny jejich protějšky v několika rovinách: židle, bar, zrcadlo za barem a světla, tvořící horní, nedomácí horizont společenské výměny. Chtěl bych se však zaměřit na přesný způsob této výměny, neboť ten je rozhodující pro předmětnou situaci, zejména proto, že je paralelní s ulicí. Jednoduše řečeno: tento bar, stejně jako chodník, který ho lemuje, zahýbá za roh.

Ponecháme-li stranou osamělé pijáctví, setkání osob stojících u baru, kterému se říká „americký“ nebo „dlouhý“ bar, jsou vždy velmi těsná, a většinou se odehrávají mezi neznámými lidmi.[9] *Bar*, na který název původně odkazoval, nebyl dlouhý stůl ve výšce hrudi, na kterém se podávají nápoje, ale trubka, obvykle mosazná, umístěná těsně nad úrovní podlahy, o kterou bylo možné opřít si jednu nebo obě nohy; pokud si návštěvník opřel jednu nohu, bylo možné očekávat, že se postupně nakloní nebo otočí daným směrem. Rozhodující je však *uspořádání v řadě* (anglicky „line-up“, pozn. překl.). Zaprvé má návštěvník čelní orientaci, tzn. směrem k lahvím, za nimiž je v tomto případě umístěno zrcadlo. Ale to je asi tak všechno, co je všem v dané řadě společné; řada je zároveň neurčitá a nesměřuje ani doleva, ani doprava. Bez ohledu na to, zda podél baru zaujme pozice méně nebo více pijáků, vzorek je v podstatě nesouvislý – pokud si ho představíme jako řetěz, jeho články nejsou spojené, i když jsou dost blízko sebe na to, aby si člověk všiml souseda, popř. dost daleko na to, aby si souseda nevšiml.

9 — Toto alternativní označení – dlouhý nebo americký bar – vysvětluje, proč byl „dlouhý bar“ Adolfa Loose na Kärtner Strasse ve Vídni pojmenován „American Bar“ (Americký bar).

gain from these operations carries with it considerable risk, spatial disorientation, but maybe that, too, has its benefits – as a preamble to reorientation.

In the case of our corner bar, which combines thin and thick elements, the compression of settings and provisionings within limited dimensions also concentrates social encounters, mostly unplanned. A key characteristic of this convergence is the extent of its pull. All the bar's alignments – from the sidewalk bus stop to the bottles behind the bar – preserve the basic premise of the city's wider configuration: the grid layout of streets and sidewalks, tree-named in one direction, numbered in the other. And what is true on the horizontal plane also holds for the vertical: at 90 degrees to the uprights, superimposed levels coordinate a set of counterparts: the seats, the bar, the backdrop mirror, and the lights compacted into an upper, non-domestic horizon of social exchange. But the precise manner of that exchange is what I'd like to focus on, for it is decisive in the subject matter of the situation, particularly insofar as it parallels the streets. Simply-stated: this bar, like its sidewalks, turns the corner.

Leaving aside solitary drinking, the encounters among people standing at what is variously called an 'American' or a 'long' bar are always elbow-to-elbow, more often than not among strangers.[9] The *bar* to which the name originally referred was not the chest-high, lengthy table on which drinks are served, but a pipe, typically a brass bar, mounted just above floor height, on which one or both feet could take a rest – if just one, possibly indicating an inclination or future turn in that direction. But the *line-up* is what's decisive. First, its orientation is frontal, toward the bottles, which in this case are backed-up by a mirror. But that's about all that's shared along the line, which is also indeterminate in length and headed neither left nor right. No matter whether it is a few drinkers or several that take up positions along its length, the muster is essentially disjointed – if thought of as a chain, it's links are unlinked, though near enough to notice a neighbor, or far enough to not.

9 — The alternative designations – long and American – explains the name given to Adolf Loos' 'long bar' on Kärtner Strasse in Vienna, the 'American Bar'.

Možná, že ani osamělé pití není stranou v takto uspořádané řadě lidí, možná, že situace představuje a vyžaduje zaujetí společného postavení či stanoviska, nikoli zdravý rozum, a zarovnání podle určitého řádu, nikoli shodu či naprostý soulad. Stejnou sdílenou oddělenost výstižně popsal W. H. Auden v básni *1. září 1939*, ačkoli „putyka", kterou takto viděl, byla v New Yorku, nikoli ve Filadelfii:

… Tváře u baru
Lpí na svém normálním dni:
Světla nikdy nesmí zhasnout,
Hudba musí pořád hrát,
Všechny konvence se spikly,
Aby tato pevnost
Předstírala, že je domovem;
Abychom neviděli, kde jsme,
Ztraceni ve strašidelném lese…[10]

10 — W. H. Auden, 'September 1, 1939', in Another Time, New York: Random House, 1940, (Původní překlad Ivo A. Benda, pozn. překl.)

Ale jak už jsem řekl, náš bar je *rohový*, což je zvláštní příklad dlouhého baru. Někteří hosté tu sedí zády ke 2. ulici, jiní zády k ulici *Chestnut* (Kaštanové). Obě linie spolu svírají úhel 90 stupňů. Stejně jako u baru, který popisuje Auden, uspořádání, výška a podpůrné prvky jsou určeny ke krátkodobému pobytu. Zvláštností tohoto baru je, že člověk stojící u baru – jako pomlčka mezi slovy v jedné řádce – se může ocitnout tváří v tvář jiným lidem, kteří sedí nebo stojí u baru za rohem. Po pravdě řečeno, není to úplně *tváří v tvář*; hosté se mohou vzájemně pozorovat v různě ostrém nebo nepřímém úhlu. Z určitého úhlu je také vidět druhý chodník a ulici za ním. Výhody širší perspektivy jsou patrné v několika otočkách, které vidíme na této fotografii: větší počet asociací a širší pocit pospolitosti, který – přiznejme si – není tak běžný v kontextu (nejen města, ale celé země), který má tendenci zdůrazňovat individualitu.

Maybe solitary drinking hasn't been left aside in a line peopled this way, maybe the situation intends and represents common standing instead of common sense, alignment not agreement. Shared separation such as this was poignantly described in W.H. Auden's poem *September 1, 1939*, though the 'dive' he saw was in New York, not Philadelphia:

… Faces along the bar
Cling to their average day:
The lights must never go out,
The music must always play,
All the conventions conspire
To make this fort assume
The furniture of home;
Lest we should see where we are,
Lost in a haunted wood… [10]

10 — W. H. Auden, 'September 1, 1939', in Another Time, New York: Random House, 1940

But as I've said, ours is a *corner bar*, a peculiar example of the long-bar type. Here some patrons sit with their backs to 2nd Street, others to Chestnut. Together, the two lines form a 90-degree angle. Like the 'dive' Auden described, the heights, alignments, and supports intend short stays. The oddity of this one is that the typical dash-in-a-line stance is coupled with the prospect of facing others who sit or stand around the bar's corner. In truth, it's not exactly a situation of *facing* but noticing, at an angle, variously acute or oblique. Also apparent at an angle is the other sidewalk and street beyond. The benefits of the widened look are apparent in the several turnings we see in this photo: an increased increment of association, and an enlarged sense of commonality, not so common, one has to admit, in a context – not just a city but a country – that tends to emphasize individuality.

OBR. 3 Interiér Race Street: *Topografie*
FIG. 3 A Race Street Interior: *topographies*

Člověk nepotřebuje vysokoškolské vzdělání v oboru architektury, historie urbanismu nebo územního plánování, aby pochopil, že život ve Filadelfii je ve srovnání s jinými americkými městy mimořádně příjemný. Ačkoli málokdo by mohl tvrdit, že její ulice jsou tak nádherné jako ulice v Paříži nebo že její náměstí jsou tak elegantní jako náměstí v Londýně, dimenze a uspořádání tohoto kvakerského města ('Quaker City') vyjadřují pozoruhodně dobře nastavené vztahy mezi vnějšími a vnitřními prostory.

Na rohu ulic Cherry Sreet a Race Street se skrývá interiér jedné ze starších a slavnějších kvakerských modliteben ('Meeting House') ve městě. Členové, kteří během svých setkání pravidelně sedávali v tichosti, se celé jedno a půl století důrazně vyjadřovali ke sporným politickým otázkám: zrušení otroctví, všeobecnému volebnímu právu, právům žen a mezinárodnímu míru. Tyto otázky samozřejmě silně rezonují i dnes. To, co platilo pro tyto Přátele, platilo také pro jejich budovu: vnitřní odhodlání se snoubilo s vnější neústupností. Toto spojení vytváří charakteristickou městskou situaci.

Povrchy, které vidíme v interiéru, mají víceméně stejný vzor jako povrchy na druhé straně ochranné zdi, tj. na veřejné fasádě budovy. Tyto povrchy jsou pak tvořeny sestavou rovnoběžek a kolmic, které jsou srovnatelné s uspořádáním ulic v okolní čtvrti, jako by stavební linie vymezující vertikální rovinu byly zároveň rudimentárními lineamenty horizontální roviny. A co víc, tuto základní konfiguraci lze ve městě jako celku pozorovat častěji: mřížky v mřížkách, jak jsem uvedl výše, umístěné půdorysně nebo ve vyvýšené rovině. Rakouský spisovatel Peter Handke ve svých poznámkách o Chestnut Street zdůrazňuje především tento bod ve vztahu k Filadelfii.[11] Pravidla hry samozřejmě určuje ortogonální geometrie, na čemž není nic výjimečného. Ale ve hře je i něco, co je méně běžné a méně formální a co Veselý nazývá *skrytým*. Tato tři měřítka – místnost, budova a okolí – společně tvoří *topografii kultivovanosti*. To znamená, že tvar a forma zde mají etický obsah a jsou spojeny se způsoby výstavby a bytí.

11 — Peter Handke, Short Letter, Long Farwell (Krátký dopis, dlouhé loučení), New York: Farrar Straus Giroux, 1974.

Co by charakterizovalo *situaci* městské kultivovanosti? Ve Filadelfii 17. a 18. století by to nebyl člověk, který dává na odiv svou „noblesu"; ba právě naopak. Kvakerský význam tohoto pojmu by ukazoval na místa nebo osoby, které byly známkou jistoty a kultivovanosti, protože to, co bylo přirozené nebo uvnitř, dozrálo a projevilo se navenek.[12] Chování, které vyjadřovalo tento druh kultivovaného rozvoje, bylo skromné

12 — Ačkoli kvakerská teologie toleruje celou řadu přesvědčení či základních premis, většina raných autorů zdůrazňovala původní nevinnost, nikoli hřích; tudíž důležitost sebekultivace.

One doesn't need a higher degree in architecture, urban history, or city planning to know that among America's cities Philadelphia is unusually livable. Although few would claim that its streets are as magnificent as those of Paris, or that its squares are as elegant as London's, the dimensions and layout of the 'Quaker City' organize remarkably well-scaled relationships between exterior and interior spaces.

The corner of Cherry and Race Streets encloses the interior of one of the city's older and more famous Quaker Meeting Houses. For a century and a half, its members, who regularly sat in silence during Meetings, have been forcefully outspoken on deeply contentious political issues: the abolition of slavery, universal suffrage, women's rights, and international peace. Obviously, those issues resonate strongly today. What was true for these Friends was also true for their building: inner resolve coupled with outer insistence. That pairing makes for a distinctive urban situation.

The surfaces we see in this interior setting are patterned in more or less the same way as those that appear on the other side of the sheltering wall, the building's public façades. Those surfaces, in turn, present arrangements of parallels and perpendiculars that are comparable to the layout of streets in the surrounding neighborhood, as if the construction lines that define the vertical plane were also the rudimentary lineaments of the horizontal. What's more, this basic configuration can be seen more widely in the city as a whole: grids within grids, as I noted above, laid down in plan or raised up in elevation. The Austrian novelist Peter Handke's notes on Chestnut Street stressed this point about Philadelphia primarily.[11] Orthogonal geometry sets the rules of the game, of course, and there's nothing unique in that. But something less common and less formal, *hidden* in Vesely's terms, is also at play. Together, the three scales – the room, the building, and the neighborhood – compose a *topography of refinement*. This is to say, here shape and form have ethical content, insofar as they accommodate and represent ways of building and being.

11 — Peter Handke, Short Letter, Long Farwell, New York: Farrar Straus Giroux, 1974.

What would characterize a *situation* of urban refinement? In 17th and 18th century Philadelphia it would not be one that made a show of 'finery'; instead, its polar opposite. The Quaker sense of the term would point to places or people that indicated assurance and cultivation, because what had been native or interior had matured and made itself apparent.[12] Behaviors that expressed cultured growth of this kind were both

12 — Although Quaker theology tolerates a range of beliefs or basic premises, most early writers accented original innocence, not sin; thus, the importance of self-cultivation.

a umírněné, a zároveň jednoduché (v chemickém či farmaceutickém smyslu slova, kdy léčivé rostliny představují prvky celkové vazby nebo směsi, které nelze dále zjednodušit). Výraz elegantní, který bychom rovněž mohli spojit s kultivovaností, by byl nesprávný, pokud by byl chápán tak, že znamená luxus. Protože úspornost stojící na opačném konci spektra může znamenat lakotnou spořivost, ani to není správné; neboť v těchto budovách a zvyklostech a stylu jazyka, které jsou s nimi spojeny, lze spatřit obrovskou chudobu, téměř v cisterciáckém stylu, pokud protestantské sektářství nebrání tomuto přirovnání, vyjadřující sebevědomou skromnost, která byla těžce získána tvrdou prací několika přispívajících řemesel. Jinými slovy, *kultivovanost* neboli *zušlechtění* zde představuje proces a výsledek náročné kultivace, jejímž výsledkem je plný potenciál. Slovo kultivace neboli zušlechtění, které se běžně používá také k popisu prací a chování, jež se vyhýbají přebytku a okázalosti, označuje vytříbenost, čistou strukturu bez příměsí aneb vzhled bez kazů, stejně jako dosažené cíle; to znamená práci a touhy dovedené k náležitému konci (dokončení, finální úpravu, pokud jde o materiály, konečnou platnost, pokud jde o skutky a životy). Rané americké texty popisující základy „kvakerské estetiky" opakovaně připomínají svým čtenářům, že je potřeba, „aby za vás mluvil váš život" (tzn. váš život má odrážet vaše hodnoty, pozn. překl.). S tím souvisí striktní příkaz: *skutky jsou důležitější než slova*, což znamená, že platnost slov se měří důkazy v podobě skutků. Poslední věta předjímá to, co tvrdil William Carlos Williams ve svých popisech umění a života ve městě Paterson v New Jersey: *„myšlenky ve věcech"* (ačkoli tento autor rozhodně nebyl kvaker, byl původem Portorikánec, vystudoval medicínu na Pensylvánské univerzitě ve Filadelfii, a pak město opustil).

Zdá se, že podle toho, odkud se díváte, místnost na této fotografii odráží jeden ze dvou záměrů: urbanizaci interiéru nebo domestikaci ulice. Výsledkem obou je vytvoření prostoru pro shromažďování, kde se rezidenti a občané mohou cítit jako doma – alespoň v zásadě, neboť pochybuji o tom, že chudí přistěhovalci se cítili jako doma, nemluvě o otrocích, a to ani ve městě, které vyznávalo a snažilo se praktikovat toleranci. Dnešní rasová situace a vztahy svědčí o kontinuitě těchto předsudků. Pro fungování analogické geometrie není nutné městské okolí; v městské krajině můžeme objevit srovnatelný poměr mezi částí a celkem, jako by jedno místo bylo ztělesněním okolní topografie, jejíž je zároveň součástí.

Podobnost není stejnost. Analogie umožňují rozdíly, vlastně je vyžadují. Ve skromném interiéru před námi existuje kontrast mezi konfiguracemi uvnitř a vně. Rovina vnějšího zdiva, které se zvedá od vstupního prostoru ke střeše, je nápadně jednotná v kontrastu s jasným rozvrstvením její vnitřní strany. Uvnitř jsou jasně patrné tři horizonty: na úrovni očí, pod úrovní očí a nad úrovní očí, které odpovídají úrovním sezení, stání a vidění. Přesto převažuje pocit vertikální, vzpřímené pozice, a to díky na výšku postaveným obdélníkům tabulek okenních skel a vertikálnímu umístění hran vysouvacích oken (typ okna, který podle některých historiků vynalezl Robert Hooke v době, kdy William Penn spustil kotvy na řece Delaware, cca pětadvacet minut chůze od místa, kde bylo toto okno postaveno). Jako by šlo o kresbu otočenou na výšku, linie okenních rámů můžeme vnímat jako jakýsi graf, na němž lze mapovat

modest and moderate, as well as simple (in the chemical or pharmaceutical sense of the word, where simples are irreducible elements of bonding or mixing). The term elegant, which one might also associate with refinement would be wrong if taken to imply luxury. Because economy, at the opposite end of the spectrum, can imply cheese-paring stinginess, that's not right either, for in these buildings and the customary habits and style of language they accommodate, one sees an ample sort of poverty, almost Cistercian, if protestant sectarianism doesn't prevent the comparison, expressing a confident modesty, because hard-won through the labors of several contributing crafts. In other words, here *refinement* is the process and outcome of an exacting cultivation that yields fullness of potential. Also used commonly to describe works and behaviors that avoid excess and ostentation, the word refinement signifies unalloyed make-up, or blemish-free appearance, as well as accomplished ends; which is to say labors and desires brought to their proper end (finish for materials, finality for deeds and lives). Early American texts that outline the rudiments of the 'Quaker Aesthetic' repeatedly remind their readers to 'let your life speak'. Hence the firm injunction: *deeds before words*, implying that the validity of the second is measured by evidence of the first. Though he was certainly not a Quaker (a Puerto Rican who studied medicine at in Philadelphia at the University of Pennsylvania, then left the city), this last sentiment anticipates what William Carlos Williams would insist on in his descriptions of the art and life of Paterson New Jersey: 'ideas in things'.

Depending on your vantage, either of two intentions seems to be at play in the room shown in this photo: urbanization of an interior, or domestication of a street. Both result in spaces of assembly in which residents and citizens can easily feel at home – at least in principle, for one doubts that poor immigrants felt as though they belonged, to say nothing of slaves, even in a city that professed and tried to practice tolerance. Race relations today attest to the continuity of this invidious prejudice. An urban vicinity isn't required for analogical geometry to work, in city landscapes one can discover a comparable ratio between part and whole, as if the single site were the epitome of its encompassing topography.

Similitude is not sameness. Analogies allow difference, actually require it. In the modest interior before us contrast exists between the configurations that appear on the in- and out-side. The plane of exterior brickwork that rises from the entry deck to the roof is strikingly uniform when contrasted with the insistent stratification of its inner face. Inside, there are three distinct horizons: below, at, and above the eye-line, coordinated with levels of seating, standing, and seeing. Still, a sense of upright posture prevails, by virtue of the up-turned rectangles of window panes, and the vertical 'hang' of the sashes (a window type invented, some historians say, by Robert Hooke, around the time that William Penn lowered anchor in the Delaware River, about twenty-five minutes' walk from where this window would be built). As if it were a drawing turned upright, the window's grid lines read rather like a graph, against which can be plotted the growth and spread of street tree branches in the distance, also the pace of pedestrians, and the slow speed of cars on one of the city's

směr růstu a rozložení větví pouličních stromů v dálce, tempo chodců a pomalou jízdu aut v jedné z menších, na západ směřujících ulic města. Skleněné okenní tabulky se opakují, deset a deset, a každá z nich chce být stejná jako ostatní – jednotlivě nenápadná, ale stejně elegantní jako ostatní – i když premoderní sklo činí každou z nich jedinečnou. Podobně jsou uspořádány i desky a lavice – v řadách, stejně jako okolní ulice a uličky, rozmístěné podobným způsobem a navenek stejné. Při bližším pohledu je však každá z nich zároveň osobitá svou vlastní kresbou dřeva, navzdory snaze zůstat nepovšimnuta, stejně jako starosti a občasné radosti těch, kteří zde během setkání kvakerů v tichosti sedávají. Jejich počet je v zásadě neomezený. Ale po překročení určité meze se záměr jejich uspořádání začíná rozpadat, což platí i pro komunitu, kterou reprezentují a které slouží.

smaller westward streets. The panes repeat, 10 over 10, each wanting to be the same as the others – unnoticed individually but equally refined – even if the pre-modern glass makes each unique. Similarly arranged are the boards and benches, lined up in rows, like the nearby streets and alleys, correspondingly spaced and outwardly alike. But when viewed more closely, each is also personalized by its own grain, despite its desire to remain unnoticed, like the worries and occasional pleasures of those who sat or sit there quietly during a Meeting. In principle, their number is unlimited. But beyond a certain size the enclosure their alignment intends begins to disintegrate, as is true for the community they accommodate and represent.

OBR. 4 Zadní ulička v Chestnut street: *Laterální příspěvky*
FIG. 4 A Chestnut Street Back Alley: *lateral contributions*

Kulturní bohatství ulic do značné míry závisí na kvalitě a charakteru vnějších prostorů, kterých si zřídkakdy všimneme: vnitrobloků a dvorů a přilehlých uliček nebo uliček, do kterých ústí – tzv. městských interiérů. Vzhledem k tomu, že bloky domů ve Filadelfii jsou ve srovnání s New Yorkem nebo Berlínem malé, můžeme tyto prostory zahlédnout jen letmo, když je mijíme, většinou z podivných úhlů, zřídkakdy z dálky. Zadní zahrádky a obslužné plochy, které mají pouze okrajový význam, jsou něco jako herci ve vedlejší roli, kterým obvykle není připisována zásluha, pokud je představení poutavé – cosi jako městský kompars. Přesto tato praktická místa Filadelfie a způsob myšlení, který vyjadřují – vystačit s tím, co je k dispozici, – dávají městu charakter, který je mu vlastní.

Postranní uličky a hlavní ulice mají v městském vzorci protichůdné role; stejně tak zdi, které je lemují. Ty jsou svým pojetím, vzhledem i provedením natolik odlišné, že vedou k oprávněné otázce, zda se filadelfští architekti a stavitelé někdy v minulosti nerozhodli opustit nejzákladnější téma architektonického výrazu: trojrozměrný objem. Místnosti jsou samozřejmě ohraničeny těmito rohy, veškeré náznaky celoplošné spolupráce však byly vyloučeny. Přední strana a boční strany se zříkají typických zdvořilostí v podobě architektonického podání ruky nebo objetí – spodní část s rustikovým zdivem, soubor kordonových říms nebo opakující se typy oken – jako by se spokojily se stavebním ekvivalentem bezstarostného přikývnutí cestujících ve výtahu. Některé podobnosti zde však přece jen najdeme. Každá stěna svírá vrstvy tenkého prostoru, nikoli prostřednictvím rovin, ale pomocí prvků. Samotné prvky se však řídí kategoricky odlišnými přístupy k agregaci. Linie a úhly směřující do ulice jsou formálně uspořádány. Hlavní slovo má kompozice, nikoli konstrukce, i když se vzory po celé ulici opakují. Cílem zarovnání a proporcí v rámci této kompozice je jednota formy. Naproti tomu boční nebo zadní zdi naopak dbají na praktické účely. Architektura uliček se živí prací. Schody do sklepa například zajišťují poměrně účelný přístup, okenní truhlíky dodávají čerstvé ingredience do kuchyně a cihlové zdi svědomitě podpírají střechy a slouží k zavěšení požárního únikového schodiště. Žádné vybavení zdí uliček nebo dvorů nebylo tvarem ani velikostí přizpůsobeno jinému vybavení, protože by bylo hloupé (domýšlivé) předvádět stejnost tam, kde žádná neexistuje. Předpokládat, že zeď směřující do ulice je z architektonického hlediska správná, protože vychází z kompozice, a druhá není správná, protože je provizorní, by znamenalo naprosté nepochopení filadelfské architektury. Velká část stavebních děl města se zabývá řešením praktických problémů, takže je empirická a pragmatická zároveň. Je tomu tak, i pokud jde o monumentální architekturu, jako v případě prvního areálu nejstarší městské univerzity, Pensylvánské univerzity (Penn), podle návrhu Williama Stricklanda.

Stejně jako materiály, které byly kdysi získány z přírodních zásob, se nakonec znovu vrátí přírodě, jsou rozdíly, které jsem právě popsal, obvykle ignorovány životem rostlin, které různě putují a toulají se po zdech a fasádách. Možná, že toulání není ten správný termín, protože ačkoli vzor břečťanu je stěží architektonický, jeho chování je zcela cílevědomé. Život rostlin ve většině částí města působí jako pomocná architektura, která vytváří objemy tam, kde stavba vytváří pouze povrchy. Mřížkované fasády nacházejí v těchto vertikálních zahradách své neprojektované protějšky.

The cultural richness of streets depends to a large measure on the quality and character of exterior spaces one rarely notices: inner courts and backyards, plus the lanes and alleys they adjoin or terminate – urban interiors. Because Philadelphia's blocks are small when compared to those of New York or Berlin, these spaces are generally glimpsed in passing, mostly from odd angles, rarely from a distance. Marginal to typical concerns, rear-gardens and service-areas are rather like supporting actors, normally un-credited when the performance is felt to be engaging – urban extras. Yet, Philadelphia's matter-of-fact places and the make-do thinking they express give the city the character that is its own.

Side alleys and main streets perform contrasting roles in the urban pattern; likewise, the walls that line them. The latter are so distinct in conception, appearance, and performance one can legitimately ask if at some point in the past Philadelphia designers and builders decided to abandon the most basic topic or theme of architectural expression: three-dimensional volume. Of course, rooms are enclosed by such corners, but all indications of wall-to-wall cooperation have been avoided. Front and flanking sides forego the typical pleasantries of a tectonic handshake or embrace – a rusticated base, set of string courses, or repetitive window types – as if the two were content with the built equivalent to the insouciant nod of elevator passengers. There are, however, some similarities. Each wall compresses layers of thin space, not with planes but elements. Yet, the elements themselves are governed by categorically distinct approaches to aggregation. The lines and angles of the street face have been formally arranged. Composition not construction has the upper hand, even if the patterns repeat up and down the streets. Alignments and proportions in this manner of composition intend unity of form. The side or back walls, by contrast, attend to practical purposes. Alley architecture works for a living. Steps down to the basement, for example, provide fairly expedient access, window boxes supply kitchens with something fresh, and brick walls dutifully support roofs and hang fire escapes. None of the alley- or yard-wall furnishings has been shaped or sized to recall another, believing it would be silly (pretentious) to portray likeness when none exists. To assume the street wall is properly architectural because composed, and the second not because make-shift, would be to utterly misunderstand Philadelphia architecture. Much of the city's built work concerns itself with solving practical problems, making it both empirical and pragmatic. This is even the case when monumental architectural in under consideration, as in the first premises of the city's oldest university (Penn) designed by William Strickland.

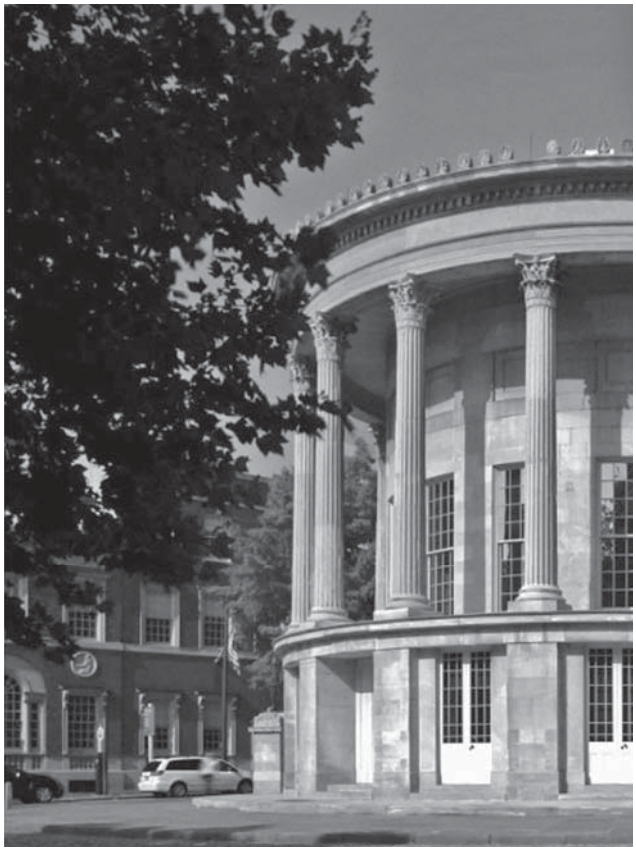
Just as nature eventually reclaims materials that were once taken from its reserves, the distinctions I've just described are typically ignored by the plant life that wanders up or across the facades and walls. Maybe wander isn't the right term, for while the ivy's pattern is hardly architectural, its behaviors are single-mindedly purposeful. Plant life in much of the city acts like an auxiliary architecture, constructing volumes where construction only produced surfaces. Gridded facades find their un-designed counterparts in these vertical gardens.

Za zamračeného počasí a temné oblohy by průhledy uliček pravděpodobně neumožňovaly snadný průchod z jednoho konce na druhý, kdyby byla otevřená branka. Zvýšený plot na dělicí zdi na levé straně navíc podtrhuje oddělení uličky od malého zadního dvorku, přestože se spolu dělí o omezené světlo. Prázdná zeď do zadního dvorku patří stejně jako arkýř; zeď zvyšuje uzavřenost, arkýř laterální povědomí. Požární schodiště se, jak se zdá, řídí principem účelnosti a spokojují se s praktickým připevněním. Neméně nápadné jsou okapové svody, které usměrňují a urychlují spád vody a vyjadřují flexibilní systémy stěny umožňující velkou šíři použití.

Pouliční doprava vyžaduje plynulý pohyb. Průjezd uličkou naopak toleruje dopravní zácpy. Lze si představit, že zastavení, které vidíme, nebude trvat dlouho, a příjezdy a odjezdy se nebudou řídit žádným harmonogramem, na rozdíl od rytmu autobusů, aut a chodců. Bez ohledu na to, jak dlouho potrvá, obsah uličky rozšiřuje městskou půdu a není o nic méně součástí městské struktury než hlavní trasy. Komprese uličky z boku pak vede k tomu, že nebe i půda získávají větší význam, než když jsou volně a široce přístupné. Uličky, trochu jako peněženky v zadních kapsách ulice, podporují dobrodružství fasád a místností, které obklopují, díky filadelfskému pragmatismu, flexibilitě a šířce.

Under a narrower and lower sky, the alley see-though would probably not allow passage or delivery to have an easy time getting from one end to the other, were the gate opened. What's more, the raised fence on the left-side dividing wall reasserts separation between the alley and a tiny rear court, despite the fact they share the limited light. A blank wall is no more out of place than a bay window in a rear court, the former increases enclosure, the latter lateral awareness. The fire-escapes seem governed by a principle of expediency, content with after-the-fact attachment. No less prominent are the downspouts, which guide and accelerate water's downward fall, expressing the wall's flexible systems that permitted a great latitude of application.

Street traffic desires unimpeded movement. Alley passage, by contrast tolerates congestion. One imagines that the stay of what we see won't be long, nor will arrivals and departures follow any schedule, unlike the rhythms of buses, cars, and pedestrians. However long it remains, alley content increases the city's holdings, and is no less a part of its fabric than the dominant routes. Moreover, the alley's lateral compression results in both sky and soil obtaining greater significance than when they are so freely and widely available. Rather like wallets in the street's back pockets, alleys fund the adventures of both the facades and the rooms they enclose, thanks to Philadelphia's pragmatism, flexibility, and latitude.



OBR. 5 Památník na Spruce Street: *Kulturní vzpomínka*
FIG. 5 A Spruce Street Monument: *cultural memory*

Architektura památníků města Filadelfie představuje architektonický vzorec, který by potěšil každého matematicky orientovaného pozorovatele: občanská budova = moderní citovost + jednoduché členění. V tomto bodě do příběhu města znovu vstupuje již zmíněné eticko-architektonické téma, opovrhování pompézností, marnivostí a okázalostí, což je vzhledem k danému tématu poměrně nečekané. Obvyklá představa je taková, že monumentální architektura by měla ohromovat svou velkolepostí. Ve Filadelfii tomu tak není; tamní pomníky, kterých ve srovnání s veřejnými institucemi není mnoho, jsou překvapivě nemonumentální.

Vezměme si budovu obchodní burzy Merchant's Exchange na ulicích Walnut a Dock a 3. ulici. Místo, kde stojí, má zvláštní tvar a nemá příliš velký odstup od okolních ulic[13], s výjimkou východní strany, kde se nachází volné prostranství ve tvaru trojúhelníku, které bývalo dříve místem, kde rybáři sušili své sítě a dělníci vykládali dřevo na topení z malých člunů, které zvládly ohyb jednoho z městských přítoků řeky Delaware (Dock Creek, později přejmenovaný na Dock Street poté, co byla tehdejší pomalá vodní cesta zakryta dlážděním). Z ostatních stran se na budovu tlačí rezidenční ulice, které brání široké vyhlídce na budovu a umožňují ji zahlédnout pouze z určitého úhlu. Stavba není nijak vyvýšena nad úrovní ulice, jak je typické pro památky v jiných městech, zejména v Evropě – vzpomeňte na kruhový krytý vstup do kostela Všech duší architekta Nashe v Londýně na konci Regent Street, který může být určitým vzorem, nebo na podobné využití oblouku v Cortonou přestavěném kostele Santa Maria della Pace v Římě. Další paralelou v uvedeném městě, i když ve větším měřítku, by mohla být půlkruhová stěna na zadním průčelí baziliky Santa Maria Maggiore, jejíž kaskáda schodů dominuje zadnímu náměstí. Ačkoli přízemí filadelfské obchodní burzy je na úrovni s chodníkem, její půlkruhový peristyl je vyvýšený – rané výhledy na řeku Delaware a pohledy od řeky musely být impozantní – a lze jej naplno obdivovat z volného prostranství v zadní části. Ještě výraznější je takzvaná kupole: Stricklandova interpretace athénského Choragického památníku lysikrátů. Kdyby byl použit Stricklandův původní návrh, zdobila by vrchol socha ženy s trojzubcem, což by vyjadřovalo myšlenku Filadelfie jako přístavního města; místo toho je na vrcholu kupole/lucerny umístěna větrná korouhev. Vyvýšené prvky a jejich záměrná výraznost nebrání propojení na úrovni ulice vzhledem k domácímu

13 — Na úsvitu „moderní" tradice – myslím tím dobu italské renesance – prosazoval Leon Battista Alberti široké výhledy – stranou od tlaku davu, jak říkal – při umístění důležitých občanských staveb, zejména kostelů, čímž sekularizoval a omezil na otázku perspektivy obsah a způsoby zapojení na posvátném okrsku (temenos) antického chrámu, ekvivalentním prostranství v rámci městské struktury nebo krajiny za městem. Další autoři, kteří ve svých dílech o architektuře Albertiho následovali, jeho doporučení opakovali, ale skutečné stavby často vyjadřovaly jiné zájmy, jako například ve Filadelfii. Viz: Leon Battista Alberti, On the Art of Building in Ten Books, Cambridge, Mass.: MIT, 1988, p. 126

Philadelphia's monumental architecture introduces an architectural formula that would make any mathematically-minded observer more than happy: modern sensibilities + plain articulation = a civic building. The ethical-architectural theme already adduced, disdain for pomp, vanity, and display, rejoins the urban narrative at this point, but unexpectedly, given the specific topic. We tend to think that monumental architecture must impress with grandeur. That's not the case in Philadelphia, where monuments, few as they are when compared to public institutions, are surprising unmonumental.

Consider the Merchant's Exchange, at Walnut, 3rd, and Dock Streets. Within the oddly-shaped site it occupies the setback from the surrounding streets is not all that great,[13] except on the east side, a triangular shaped clearing that was formerly the place where fishermen dried their nets and workmen off-loaded fire wood from the small boats that had managed a bend in one of the city's tributaries to the Delaware River (Dock Creek, later renamed Dock Street, after the then sluggish waterway was paved over). The residential streets on the other sides press in on the building and prevent widely-inclusive prospects, only angled views. Nor is the work hoisted above the street, as is typical of monuments in other cities, especially in Europe – think of the circular porch of Nash's All Souls in London, possibly a model here, negotiating the bend in Regent Street, or the similar use of the engaged arc in Cortona's Santa Maria della Pace in Rome. Another comparison in that city, though at a grander size, could be the semicircular wall on the back façade of Santa Maria Maggiore, with its cascade of steps dominating its rear piazza. Although the ground level of Philadelphia's Exchange grips the sidewalk, its semi-circular peristyle is raised up – the early views to and from the Delaware River must have been impressive – and can be fully taken in from the clearing to the rear. Even more prominent is the so-called cupola: Strickland's interpretation of the Choragic Monument of Athens. Had Strickland's initial design for the uppermost figure been built, a woman-with-trident sculpture, the idea of Philadelphia as a port city would have been expressed, but a weathervane tops the cupola/lantern instead. The raised elements and the prominence they intend do not impede street-level involvements, given the building's domestic scale and the shallow depth of its reveals, and especially the high porosity of its base.

13 — At the dawn of the 'modern' tradition, I mean the time of the Italian Renaissance, Leon Battista Alberti argued for ample viewing spaces – removed from the pressing crowd, he said – in the siting of important civic buildings, especially churches, secularizing and reducing to a matter of perspective the content and ways of participating in the ancient temple's temenos, an equivalent clearing in the urban fabric or extra-mural landscape. Architecture writers who followed Alberti repeated his recommendation, but what was built often recognized other concerns, as in Philadelphia. See: Leon Battista Alberti, On the Art of Building in Ten Books (Cambridge, Mass.: MIT, 1988), 126.

měřítku budovy, mělké hloubce odhalených částí a zejména vysoké poréznosti její základny. Budova též postrádá velkolepé schodiště, které obvykle zdobí městskou památku. Při silných deštích se zde hromadí větší množství vody, než jaké zvládne uliční kanalizace, což připomíná starobylý terén místa.

Podle původního Stricklandova návrhu dokončeného v roce 1832 vybízely aktivity v přízemí k neobchodní výměně v rámci blízkého okolí.[14] Byla zde umístěna velká pošta, pojišťovací kanceláře a hojně využívaná kavárna. Nedaleká kavárna, kde obchodníci uzavírali neformální obchody, těsně před dokončením burzy vyhořela. V patře se nacházela velká čítárna a podkrovní byty – kde několik let bydlel sám Strickland – s přístupem do ještě vyšší kupole s lucernou, která poskytovala panoramatický výhled, jenž se stal stejně oblíbeným a užívaným jako výhled z věže Independence Hall (Síň nezávislosti). Snad nejvýraznějším důkazem angažovanosti budovy ve městě je skutečnost, že v době, kdy v místnostech obklopených polorotundou sídlilo vedení společnosti, se kolem ní sbíhaly linky městských omnibusů. V různých obdobích její další historie se rozloha těchto prozaických funkcí rozšiřovala různými přístavbami; v jednom případě byla k oblouku zakřivené stěny podivně „přilepena“ malá hranatá budova, v jiném případě přibyl přístřešek podobný markýze, který sloužil jako přístřešek pro držitele autobusových jízdenek. Ve všech těchto případech byla probíhající směna spíše praktická než peněžní; v každém případě šlo o situace městské interakce: nastoupení do autobusu spolu s ostatními, odeslání dopisu nebo posezení u kávy.

14 — Další významná finanční budova ve Filadelfii, sídlo PSFS, navržená Georgem Howem a Williamem Lescazem, rovněž porušila precedens, když umístila pronajímatelné prostory pod zvýšenou bankovní halu, a to z podobných důvodů, aby se budova sama zaplatila a byla „ultrapraktická“. Nehledě na finance bylo i v tomto případě výsledkem propracovanější zapojení do okolních ulic a městského okolí. Více o urbanistické inteligenci budovy PSFS viz: David Leatherbarrow, 'Practically Primitive', Architecture Oriented Otherwise, New York: Princeton Architectural Press, 2009, s. 173–194.

Stejně jako průčelí domů na druhé straně Walnut Street se na fasádách burzy důsledně opakuje několik kompozičních prvků: sloupy, pilíře, typy oken a výzdoba. Základním principem uspořádání je sériovost (opakování v určitém pořadí), podobně jako u opakujících se ulic ve Starém Městě. Toto je zvláště patrné u dlouhých bočních zdí, které jsou modulovány rytmem prázdných ploch a trojdílných oken, hluboce zařízlých do mramoru, ale přísně jednoduchých, jako zdi domácí architektury navržené Stricklandovými evropskými současníky, k nimž patřil Friedrich Weinbrenner, Friedrich Gilly a Karl Friedrich Schinkel v Německu nebo C. F. Hansen v Dánsku. Prvky Stricklandova díla jsou velice abstraktní a ukazují, že na „autorském“ vyjádření a dalších důkazech autorství téměř nezáleží. Strickland doporučoval architektům, aby se obraceli k řecké architektuře popsané na stránkách knihy *Antiquities of Athens* (Starověké Athény) autorů Stuarta a Revetta (1762) – což nás nemůže překvapit u člověka, který působil ve městě, kterému se tehdy

And it lacks the grand stair that typically equips a city monument. During heavy rain storms accumulations that exceed what the street drains can manage recall the site's ancient terrain.

As originally designed by Strickland and finished in 1832, the ground floor's activities invited non-mercantile exchanges within the vicinity.[14] A large post office was accommodated there, insurance offices, and a heavily used coffee house. The one nearby, where merchants had informally conducted business, had burned down just before the Exchange was finished. Upstairs were a large reading room and garret-like apartments – Strickland himself lived there for a number of years – with access to the lantern cupola still higher, providing panoramic views that were as commonly enjoyed there as those from the tower at Independence Hall. Perhaps the most vivid evidence of urban engagement is the fact that the city's omnibus lines converged around the half rotunda, once the rooms it enclosed were occupied by the company's headquarters. At various times in its subsequent history additions extended the floor space of these prosaic functions, in one case a little box-of-a-building was oddly attached to an arc of the curved wall, in another an awning-like co vering was added to shelter bus-ticket holders. In all these cases, *exchange*, was less monetary than practical, each a situation of urban interaction: getting the bus with others, posting a letter, or having a coffee.

14 — Another important financial building in Philadelphia, the PSFS headquarters, designed by George Howe and William Lescaze, also broke precedent by placing rentable premises below a raised banking hall, and did so for similar reasons, having the building pay for itself, making it 'ultra-practical'. Finances aside, in that case, too, the result was a more elaborate engagement with the surrounding streets and urban vicinity. For more on the urban intelligence of the PSFS building, see: David Leatherbarrow, 'Practically Primitive', Architecture Oriented Otherwise, New York: Princeton Architectural Press, 2009, pp. 173–194.

Rather like the fronts of the houses across Walnut Street, the Exchange facades insistently repeat a few elements of composition: columns, piers, window types, and ornaments. Seriality is the ordering principle, rather like repetitive streets in Old City. This is particularly evident in the long, flanking walls, which are modulated by a rhythm of blank surfaces and three-part windows, deeply cut into the marble, but severely plain, rather like the walls of domestic architecture designed by Strickland's European contemporaries: Friedrich Weinbrenner, Friedrich Gilly, and Karl Friedrich Schinkel in Germany, or C.F. Hansen in Denmark. The elements of Strickland's work are highly abstract, suggesting that 'signature' articulation, and attendant evidences of authorship hardly mattered. He advised architects to turn toward the Greek architecture displayed on the pages of Stuart and Revett's *Antiquities of Athens* (1762) – hardly surprising for someone at work in the city

říkalo „Americké Athény“.[15] *Ušlechtilost* charakterizuje i další příklady architektury monumentů ve Filadelfii. Tvary Haverford College například zdůrazňují základní stavební linie. Barevnost, která se zde vyskytuje, pochází ze samotných materiálů; nic nebo téměř nic nebylo přidáno nebo přikrášleno. Slovník, syntax a členění jsou střídmé. Výřezy ve stěnách postrádají rámy a kladí neobsahuje triglyfy ani metopy, podobně jako Girard College, která byla navržena tak, aby vyjadřovala sílu, komfort a uhlazenost. I v občanské budově určené k obchodování a získávání kapitálu je tedy patrné pohrdání okázalostí, výstavností a marnivostí – s výjimkou interiéru, bohatě vyzdobeného volně stojícími mramorovými sloupy, podlahovou mozaikou a malovanou klenbou v hale, kde probíhala výměna; to vše však bylo zničeno, když byla budova přestavěna pro účely burzy cenných papírů. To, co dnes vidíme zvenčí, plně odpovídá Stricklandovým názorům na jednoduchost. Ačkoli je jeho formulace zvláštní, jeho argumenty jsou jasné a v některých ohledech zcela moderní: „Jednoduchost jakéhokoli uměleckého díla spočívá v malém počtu jeho hlavních částí… Představme si obytné domy, kostely, paláce atd. postavené tak, že budou svým tvarem tvořit geometrická a pevná tělesa. Obytný dům je v obrysech krychle, kostel kužel a palác pyramida. Tyto obrysy jsou velmi jednoduché a symetrické, pevně dané; a rozumí jim téměř každý…“[16]

15 — Stricklandův učitel Benjamin Henry Latrobe byl jedním z mnoha, kteří poctili Filadelfii tímto titulem. Viz jeho jubilejní řeč z roku 1811.

16 — Citováno v knize Agnes Addison Gilchrist: William Strickland, Architect and Engineer (William Strickland, Architekt and inženýr) 1788–1854, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1950, s. 42.

Adolf Loos, jehož velká obchodní budova ve Vídni byla stejně úsporná jako Stricklandova budova, po svém pobytu ve Filadelfii na konci 19. století, kde bydlel u svého strýce hodináře na Chestnut Street, několik bloků od Stricklandovy burzy, někde mezi 8. a 9. ulicí, propagoval moderní architekturu nezatíženou vahou dodatečných historických odkazů (moderní vkus + prostý styl); podle něho: „Budoucnost patří člověku v montérkách.“ Pět let po svém působení na Chestnut Street vydal knihu *Ornament a zločin*. Ačkoli se o Američanovi nikdy nezmínil, lze tušit, že při svém obdivu k Schinkelovi by se Stricklandem určitě našel společnou řeč.

that was then called 'The Athens of America'.[15] *Refinement* characterizes other examples of monumental architecture in Philadelphia. The forms of Haverford College, for example, amplify the primary lines of construction. What color there is comes from the materials themselves, with little, if anything added-on or dressed-up. The vocabulary, syntax, and articulation are spare. Cuts in walls lack frames, and the entablature has been built without triglyph or metope, rather like Girard College, which was designed to exhibit strength, convenience, and neatness. Thus, even in a civic building dedicated to commerce and acquisition of capital there is an evident distain for pomp, display, and vanities – except on the inside, richly fitted out with free-standing marble columns, floor mosaics, and a painted vault in the exchange hall, all destroyed however when the building was refitted for the purposes of the Stock Exchange. What one can see today on the outside fully accords with Strickland's views of simplicity. Though his phrasing is odd, his arguments are clear, and in some ways quite modern: 'Simplicity in any work of art consists in the fewness of its principal parts… Suppose any, or all of the geometrical superficies and solids constructed by their forms into dwelling houses, churches, Palaces, etc. The dwelling house, in outline, a Cube; the church, a Cone; and the Palace, a Pyramid. Now these outlines are very simple and symmetrical, rigidly so; and understood by almost everybody…'[16]

15 — Strickland's teacher, Benjamin Henry Latrobe, was one among many who honored Philadelphia with this title. See his Anniversary Oration of 1811.

16 — Cited in Agnes Addison Gilchrist, William Strickland Architect and Engineer 1788–1854, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1950, p. 42.

After his time in late-19th century Philadelphia, staying with his watchmaker uncle on Chestnut Street, several blocks away from Strickland's Exchange, somewhere between 8th and 9th Streets, Adolf Loos, whose great commercial building in Vienna was no less spare than Strickland's, argued for a modern architecture unburdened by the weight of supplementary historical reference (modern taste + plain style): 'the future', he wrote, 'belongs to the man in overalls'. Five years after his time on Chestnut Street he published 'Ornament and Crime'. Though he never mentioned the American, one suspects that with his admiration for Schinkel he would have found common cause with Strickland.

OBR. 6 Zahrada v Lombard Street: *Přírodní historie*
FIG. 6 A Lombard Street Garden: *natural history*

Města nám vždy mohou poskytovat více, než je na první pohled zřejmé. Možná jsou tak zajímavá právě tím, že překonávají naše představy a očekávání. Dobré budovy jsou zpravidla zajímavější než to, co si o nich myslíme; totéž platí o obrazech a samozřejmě o lidech. Neočekávaný a nečekaně bohatý obsah města je patrný zejména na místech, která se neustále obnovují; mám na mysli parky a zahrady, jejichž celodenní a sezónní projevy, stejně jako jejich stíny, které se mění každou hodinu, oživují i okolní ulice a budovy, ačkoli stromy, keře a rostliny se zdají být příliš zahleděné do svých vlastních záležitostí (růstu), než aby se staraly o svůj vliv. V jejich proměnách se uplatňují dva druhy času, cyklický a lineární. Městské zahrady se oblékají jinak, když svítí nebo zapadá slunce nebo když stoupá či klesá teplota se střídáním ročních období, stejně jako se mění jejich vzhled v průběhu desítek let postupného růstu, který nakonec jednoho dne skončí. Oba druhy změn poukazují na jistý potenciál, neboť to, co se chystá na nejmenším městském pozemku nebo v největším městském parku, lze zahlédnout jen částečně, podobně jako tajné bohatství městské topografie.

Zdi, které ohraničují zahradu v ulici Lombard Street na této fotografii, jako by je stavěli staří Římané, nikoli Řekové, kombinují různé vrstvy stavebních materiálů, některé nosné, jiné sloužící spíše jako obklad, odolnější v jádru a s kratší životností na povrchu. Vrstva štukové omítky těsně obemkla cihlové tělo jako druhá kůže, podobně jako plavky obejmou tělo plavce těsně poté, co se poprvé ponoří do vody, a stala se jeho nedílnou součástí tváří v tvář působení vnějších vlivů prostředí. A tyto síly, zejména déšť, ale i slunce a vítr, časem znovu odhalí zeď a patrné vzory skvrn, během prvních několika let bledé a později tmavší následkem desítek let postupného růstu, znečištění ovzduší, náhodného nebo úmyslného poškození atd. Část zdi, k níž je připevněna branka, toto vše ignoruje. Pravidelně rozmístěné svislé sloupky branky se však podobají svislým sloupkům jakéhokoli nedalekého okna, neboť představují abstraktní kritérium růstu, který se odehrává za zdí.

Průchody zahradou, která je rámována blokem domů a nachází se v jeho centru, jako by nenavazovaly na pohyb po okolních ulicích a chodnících, ani z hlediska směru, ani z hlediska rychlosti. Její meandry nás vedou špatným směrem a zpožďují prostor. Jejich lhostejnost vůči okolí však není absolutní. Dříve, než projdeme brankou, víme, že cestičky byly vytyčeny s ohledem na orientaci slunce a že rostliny byly vybrány a rozmístěny ve vztahu k výšce budov, čímž umocňují jak přírodní podmínky, tak náhodné architektonické dostavby a přestavby. Stejné zdůraznění se týká i rozmístění krajinných prvků v rozlehlém filadelfském parku Fairmount Park – bylo potřeba pracovat s tím, co bylo dáno, což současně znamenalo působit proti tomu. Růst a dispoziční uspořádání prvků v okolí Lombard Street navíc nezastínilo starší, předpennovskou živnou půdu místa, neboť názvy některých diagonálních ulic dodnes připomínají několik vodních vláken jemného přediva podzemních přítoků řeky Delaware, které se kdysi prolínaly se stezkami původních amerických obyvatel: blízká ulice Passyunk nebo vzdálenější Moyamensing na druhé straně města.

Cities always have more to give than they typically show. Perhaps this is what makes them so intriguing, the ways they exceed one's ideas and expectations. Good buildings, too, are generally more interesting than what we assume about them, likewise paintings, and of course people. Unexpected – unexpectedly rich – urban content is especially apparent in places that continually renew themselves, I mean parks and gardens, the diurnal and seasonal appearances of which also animate surrounding streets and buildings, as do their hourly shadows, though the trees, bushes, and plants seem too self-absorbed in their own business (growing) to care about their effects. Two kinds of time are at play in the changes they display, cyclical and linear. City gardens dress themselves differently when the sun shines or sets, or the season's temperature rises or falls, just as their appearances change through decades of incremental growth, eventually coming to an end. In both types of change, however, potentials reveal themselves partly, for what is to come in the city's smallest plot or the country's largest city park can only be glimpsed incompletely, much like the secret wealth of urban topography.

As if built by ancient Romans not Greeks, the walls that enclose the Lombard Street garden that appears in this photo combine distinct layers of building materials, some load-bearing, others mere cladding, more durable at the center and short-lived on the surface. Like a swimmer's suit immediately after the first dive, the coat of stucco re-skinned the brick body, having made itself inseparable when placed under the influence of environmental forces. And those forces, rain especially but also sun and wind, will in due course resurface the wall once again, with a pattern of stains registered faintly during the first few years, then more darkly after decades of incremental growth, air pollution, accidental or willful damage, and so on. All this is neglected by the wall slice to which the gate is bolted. But the gate's regularly spaced verticals are like those of any nearby window, in so far as they provide an abstract measure of the growth behind the wall.

Framed by the block and standing at its center, the garden's passages seem not have continued the movements along the surrounding streets and sidewalks, neither their directions nor speeds. Its meanders misdirect and delay space. Their indifference to the surroundings is not, however, absolute. Before passing through the gate one knows that the paths were set down in consideration of solar orientation, and that the plants were selected and placed in response to building heights, thus augmenting both natural conditions and the accidents of architectural additions and alterations. The same augmentation was true of the distribution of landscape elements in Philadelphia's vast Fairmount Park – working with what had been given, which also meant working against it. What's more, in the vicinity of Lombard Street, layout and growth haven't eclipsed the more ancient, pre-Penn, substrate of the location, for a few watery threads in the wider filigree of sub-surface tributaries to the Delaware that once meshed with the native American trails are still recalled by the names of diagonal streets: Passyunk nearby, like Moyamensing on the other side of town.

Zahrada na této fotografii je zjevně přerostlá. Břečťan se plazí po chodníku, přes litinový plot a po cihlové fasádě; stejně tak keře obsadily místa určená pro záhony a větve stromů se proplétají, i když jsou v několika případech bez listí. Výsledný vzhled není ani tak nečekaný – zahrady je snadné zanedbat – jako spíše improvizovaný, neplánovaný. Na utváření toho, co vidíme, se zjevně nikdo nepodílel, alespoň ne v poslední době. V dějinách zahradního umění pro tento vzhled neexistuje pojmenování, neuváženě bývá popisován tak, že se vymkl kontrole. Bezejmenná opuštěná místa po celém městě naznačují totéž. Vzhledem k eleganci secesní geometrie – znovuzakotvení stylu v myšlenkách a formách přírody – pochybuji, že Henri van de Velde měl na mysli takovýto růst, když slavně prohlásil, že „linie je síla“. Zde vidíme sílu, ale výsledkem jsou linie, které nikdo nenavrhl. Tam, kde „přírodní“ síly převažují, se linie zdají být nezákonné, zejména pokud je posuzujeme podle kompozičních pravidel, jako jsou ta, která platí pro Filadelfii: ortogonální, souměrné a myšlenkově průhledné. Růst v této zahradě, stejně jako v každé jiné, se samozřejmě řídí velkými cykly, ranními a jarními začátky, večerními a zimními konci a jejich opakováním. Ale to jsou obecné rámce, které platí nejen pro tuto zahradu, ale i pro všechny ostatní. Mnohem zajímavější jsou konkrétní vlastnosti a charakter této situace: temnější, než by člověk čekal, nápadně tichá a vlhká, kde není nic nápadného k vidění, pouze zbytky dřívějších výsadeb, několik osamělých exemplářů rostlin bojujících o přežití, rozbité hračky, ztracené nadšení. Ale i když zde není moc k vidění, je toho víc, než bychom očekávali, a proto je to místo zajímavější, než bychom si představovali. Z hlediska měst a jejich situací zahrady odhalují klíčový rozměr městské reality, hlubokou odlehlost a nepřekonatelnou lhostejnost, která svědčí o historii nového vymezení, které lze obdivovat a které je možné si užít, ale nelze ho plně pochopit, ani navrhnout či naplánovat.

Postscriptum

Když jsem naposledy seděl s Daliborem v pařížské kavárně – shodou okolností to byla kavárna Deux Magot, nikoli de Flore – měl jsem jasný a poněkud nepříjemný pocit, že je myšlenkami jinde, jako by zapomněl, že s někým sedí u stolu. Zdálo se, že ho mnohem víc zaujaly jeho vzpomínky na to, jak toto místo před lety navštívil, nebo představy o tom, kdo další zde pobýval. Když číšník přinesl účet, Dalibor se okamžitě vrátil zpět do přítomnosti a trval na jeho zaplacení.

The garden shown in this photo is obviously overgrown. Its ivy has dilated across the walk, through the cast-iron fence, and up the brick façade; likewise, the bushes have come occupy the spaces designed as flower beds, and the branches of the trees intertwine, even though they're leafless in a few cases. The resulting appearance isn't as much unexpected – gardens are easy to neglect – as unscripted. Obviously, no one had a hand in shaping what we see, at least not recently. In the history of garden art, there no names for this look, one thoughtlessly says it has run wild. Nameless abandoned sites throughout the city suggest the same. Given the elegance of Art Nouveau geometries – that re-grounding of style in ideas and forms of nature – I doubt that Henri van de Velde had growth such as this in mind when he famously wrote that 'line is a force'. Here we see force, but the result is lines no one designed. Where 'natural' powers overpower lines seem lawless, especially when judged according to rules of composition like Philadelphia's: orthogonal, commensurate, and transparent to thought. Of course, growth in this garden, like any other, follows the great cycles, morning and spring beginnings, evening and winter endings, and their repetitions. But those are general frameworks, apposite not only to this garden but all others. What is far more interesting are the particular qualities and characters of this situation: darker than one would have expected, strikingly quiet, and damp, with nothing striking to see, only remnants of earlier planting campaigns, a few lonely specimens struggling to survive, broken toys, abandoned enthusiasms. But even when there's not much to see there's more than expected, making it more interesting that one imagined. For cities and their situations, gardens disclose a key dimension of urban reality, a profound remoteness and unbridgeable indifference that attests to a history of redefinition that might be enjoyed and admired but can neither be understood fully nor designed.

Postscript

The last time I sat with Dalibor in a Parisian café – it happened to be Deux Magot, not de Flore – I had the distinct and somewhat discomforting feeling that his mind was elsewhere, as if he had forgot that he was sitting with someone. More engaging, it seemed, were his memories of being there long ago, or imaginings of who else had been there. When the waiter returned with the bill Dalibor instantly returned to the present, and insisted on paying.

Humaniter ad Divina – a: Architektura jako intelektuální historie

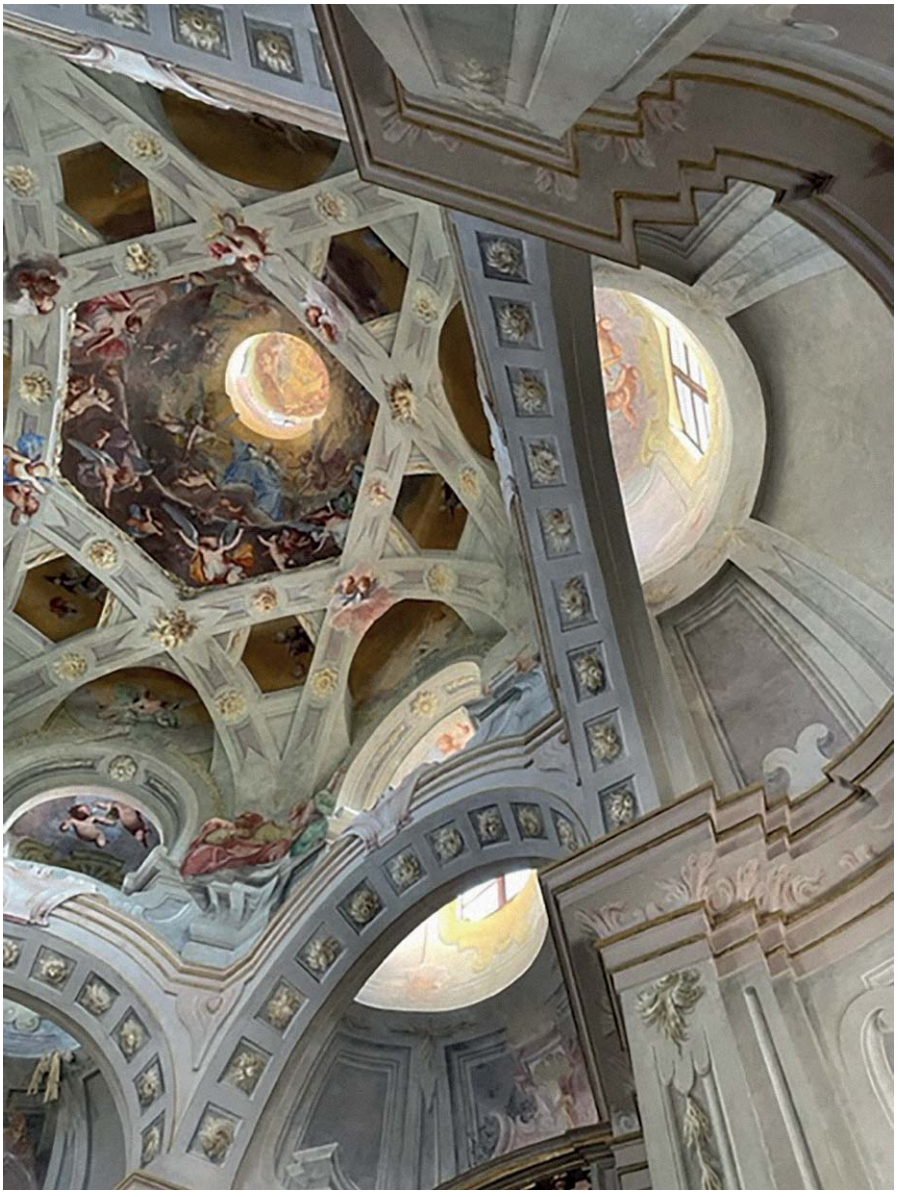
Dalibor Veselý a Guarino Guarini: dodatek

Werner Oechslin

Humaniter ad Divina – and: Architecture as History of Ideas

Dalibor Vesely and Guarino Guarini: Addendum

Werner Oechslin



Bernardo Antonio Vittone udělal při představování svých staveb v publikaci «Istruzioni Diverse» z roku 1766 **[OBR. 1]** u jednoho raného díla plně následujícího styl Guarina Guariniho výjimku a nezobrazil zde pouze trojité, přes sebe vrstvené klenby, ale také na nich vyobrazené nebeské hierarchie. Pohled na nebe, jak stojí v komentáři, je věnován lidové zbožnosti, «spirituale coltura della gente di campagna», pro níž byla tato známá kaple zvaná «Vallinotto» podle záměru donátora Antonia Facia též zamýšlena. Vittone zde v nejmenším formátu, avšak se zaměřením na nejpokročilejší architektonické vzory, takřka „modelově" exemplifikoval kostelní stavbu ve smyslu Guarina Guariniho; krátce předtím se také stal spoluvydavatelem knihy «Architettura Civile» (1737) z Guariniho pozůstalosti. A toto dílko se později objevuje ve Vittoneho «Istruzioni Diverse» (1766) nejen jako architektonický model; vyobrazení ukazuje jasně též náboženský a spásný „smysl" kaple díky její orientaci „zdola vzhůru".[1] Vittoneho vysvětlení je obsáhlé, vyjmenovává zde nejen namalované obrazy, ale i jejich architektonickými prostředky a světlem docílený a zinscenovaný efekt: *«Nell'interno però ella [= la Chiesa] è ad un piano solo, che sormontato va da tre Volte l'una sovra l'alta esistenti, tutte traforate, ed aperte; così che luogo ha la vista di coloro, che si trovano in Chiesa, a spaziare per li vani, che esistono fra esse, e godere in tal modo coll'ajuto della luce, che vi s'intromette per mezzo di Finestre internamente non apparenti, la varietà delle Gerarchie, che gradatamente crescendo vi si rappresentano in esse Volte, e sino alla sommità del Cupolino, ove espresso vedesi la Santissima Triade.»* [2]

1 — Srov. Bernardo Antonio Vittone, Istruzioni Diverse, Lugano: Agnelli, II, 1766, tav. LXXVIII.

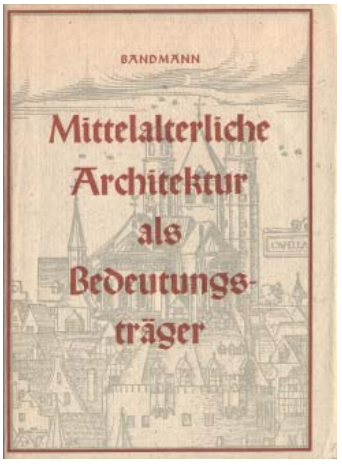
2 — Srov. Bernardo Antonio Vittone, Istruzioni Diverse, Lugano: Agnelli, I, 1766, str. 186 (n.XXIV.)

Vittone zdůrazňuje, že chtěl tento efekt umocnit prostřednictvím šikovné perspektivní zkratky v zobrazení («in degradazione prospettica»). Skromně však dodává, že pro dokonalou realizaci by nezbýval čas. Samotný komentář je dostatečně jasný a zdůrazňuje záměrnou instrumentalizaci „dodání smyslu" prostřednictvím vysoce komplexních architektonických struktur a použitých prostředků perspektivy. Tyto prostředky kopírují zákony optiky, a tak podtrhují smyslové vnímání.

Jak se to však má s „dodáváním smyslu", když odpovídající předobraz – nebo alespoň odkaz na něj – chybí? Jak by potom měl být „obrazový smysl" nebo smysl „nahé" architektury patrný? Samozřejmě již Vitruv spojoval *imago* s podobou nárysu, a tak přisoudil *fasádě*, jakož i později metaforicky vyvedenému *obličeji* možnost obrazového výrazu. Avšak ne všude se architektura – a to ani v projekci – projevuje jako fasáda. A přesto právě architektura Guarina Guariniho vždy volala po výkladu, který pouhou architekturu a konstrukci přesahuje a jehož „obsah" je přesto možné zažít prostřednictvím smyslů.

Tento zdánlivý paradox odjakživa dráždí dějiny umění; poměrně pozdě také přiřadily architekturu k oblastem, jejichž význam je radno zkoumat. Výklad Güntera Bandmanna z roku 1951 *Středověká architektura jako nositel významu (Mittelalterliche*

OBR. 1 **Bernardo Antonio Vittone**, Istruzioni Diverse, Lugano: Agnelli, II, 1766, tab. LXXVIII: Cappella del Vallinotto (řez)
FIG. 1 **Bernardo Antonio Vittone**, Istruzioni Diverse, Lugano: Agnelli, II, 1766, fig. LXXVIII: Cappella del Vallinotto (section)



OBR. 2 **Günter Bandmann**, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin: Gebr. Mann, 1951
FIG. 2 **Günter Bandmann**, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin: Gebr. Mann, 1951

Architektur als Bedeutungsträger) [OBR. 2] platila pro mnohé coby prvotina svého druhu. Začíná u názorných a „znázorňujících“ soch, aby poté hned na začátku odkázala na méně „věcné“, „nerealistické“.[3] Zkušenost s abstraktním uměním máme již dlouhou dobu; také Erwin Panofsky ve svém systému významových rovin předvídal významovou vrstvu ryzích forem a barev. Přesto se historie umění drží svého úzkého vymezení „ikonografie“ coby vědy o významech zobrazení a do oblasti (abstraktních) symbolů či dokonce magických znaků se uchyluje pouze v případě nouze. Ve svém historickém ohlédnutí nezachází Günter Bandmann dál než k Friedrichu Schlegelovi, naráží zde na „božský význam“[4], rozpoznává v něm „imanentní význam křesťanského stavitelství“, které by se například dalo spojit s „germánskou fantazií“, na základě čehož lze poté vysvětlit všechna monstrózní vyobrazení stavebních plastik období romantismu. Bandmann chtěl sledovat cestu od obsahu k „použití určitých forem“[5] a nechtěl se zastavit u domněnek všeobecného architektonického významu.

3 — Srov. Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger [Středověká architektura jako nositel významu], Berlín: Gebr. Mann, 1951, str. 11.

4 — Id., str. 30.

5 — Id., str. 9.

Také obrácená – a mezi moderními architekty oblíbená – cesta nacházet v základních geometrických tvarech volně podle Timaia hlubší smysl a chtít tak uchopit význam architektury se točí příliš v kruhu. Kniha Rudolfa Wittkowera *Architectural Principles in the Age of Humanism* [OBR. 3], která byla po svém vydání v roce 1949 dychtivě přijata architektonickou obcí jako žádná jiná, k takovýmto rychlým závěrům tu a tam rovněž sváděla. Wittkower se hned na začátku obrátil proti ‘architecture of pure form’ v italské renesanci, aby se věnoval ‘underlying ideas’[6], které však zase výrazně spojoval se základními geometrickými tvary, a tímto způsobem ukojil touhu architektů po významu.

6 — Srov. Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism, London: Warburg Institute, 1949, str. 1.

Kdo sešel z této zdánlivě evidentní a plausibilní cesty, aby objevoval jiné, zamotanější „strukturální“ vlastnosti, musel počítat s odmítáním a nepochopením; to se týká Hanse Sedlmayra, který se se svými studiemi Borrominiho[7] komplexnějších výtvorů a jejich rozložitelnosti na jednotlivé prvky na konci analýzy obrátil k *jazyku*, který v zásadě umožňuje „realizovat v tomto jazyce smysluplné novotvary“[8]. Pro každého architekta představuje tento přístup jasně danou, *prospektivní* úvahu, ne tak pro kunsthistorika, který se od implikací tohoto druhu povětšinou odklání. Sedlmayrovi však v první řadě šlo o „projektivní reinterpretaci“[9] v rámci Borrominiho architektonického díla;

7 — Srov. Hans Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, Zweite vermehrte Auflage, [Borrominiho architektura. Druhé, doplněné vydání] Mnichov: Piper, [1939]. – Toto nové vydání obsahuje rozsáhlou část „Neuer Versuch über Borromini“ [Nový pokus o Borrominiho] (str. ix–xxix), jakož i upřesňující „Doslov“ (str. [162]).

8 — Takto explicitně formulováno v doslovu, který se ještě jednou výslovně obrací k «more Borromini»; jedná se o rekonstruování „jeho celistvosti“, která přesahuje „konstitutivní“ pojmovou analýzu: srov. Id., str. [162].

9 — Id., str. 75; zde označení z toho vznikajících „příbuzných“ výtvorů: „Das Prinzip dieser Umbildung ist: das projektive Bild eines architektonischen Gebildes wird gedeutet als Bild eines anderen, projektiv affinen, Gebildes.“ [Principem tohoto přetváření je: projektivní obraz architektonického výtvoru je interpretován jako obraz jiného, projektivně příbuzného výtvoru.]

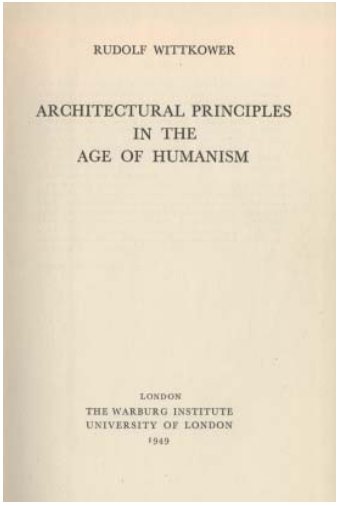
Bernardo Antonio Vittone, while presenting his buildings in the «Istruzioni Diverse» of 1766 [FIG. 1], made an exception and depicted in an early work entirely in the tradition of Guarino Guarini not only the vaulted shells layered on top of each other in three tiers, but also the celestial hierarchies painted on them. The view of heaven, according to the commentary, is dedicated to popular piety, the «spirituale coltura della gente di campagna», for which this appropriately well-known chapel called «Vallinotto» was also intended, according to the intention of its founder Antonio Facio. Here, Vittone exemplified church construction in the sense of Guarino Guarini in the smallest format, but oriented towards the most advanced architectural patterns; shortly before, he had co-edited Guarini's «Architettura Civile» (1737). And now the little work appears late in Vittone's «Istruzioni Diverse» (1766) not only as an architectural model; the image also clearly shows the religious and salvation-historical 'meaning' of the chapel as a result of its orientation 'from the bottom up'.[1] Vittone's corresponding explanation is detailed, naming not only the painted images but also their effect achieved and staged by architectural means and light: *«Nell'interno però ella [= la Chiesa] è ad un piano solo, che sormontato va da tre Volte l'una sovra l'alta esistenti, tutte traforate, ed aperte; così che luogo ha la vista di coloro, che si trovano in Chiesa, a spaziare per li vani, che esistono fra esse, e godere in tal modo coll'ajuto della luce, che vi s'intromette per mezzo di Finestre internamente non apparenti, la varietà delle Gerarchie, che gradatamente crescendo vi si rappresentano in esse Volte, e sino alla sommità del Cupolino, ove espresso vedesi la Santissima Triade.»* [2]

1 — Cf. Bernardo Antonio Vittone, Istruzioni Diverse, Lugano: Agnelli, II, tav. LXXVIII.

2 — Cf. Bernardo Antonio Vittone, Istruzioni Diverse, Lugano: Agnelli, I, 1766, p. 186 (n.XXIV.)

Vittone explains that he wanted to intensify this effect by skilfully foreshortening the representation («in degradazione prospettica»). However, he admits that there was not enough time for perfect realisation. The commentary is clear enough to illustrate the intended instrumentalisation of 'sense-making' through the highly complex architectural structure and the applied means of perspective. The latter are, after all, modelled according to optical laws and thus support perception through the senses.

But what about the 'creation of meaning' if a corresponding pictorial suggestion – or at least a hint of it – is missing? How should a 'pictorial sense' or a sense of 'naked' architecture be recognisable? Of course, Vitruvius had already associated the *'imago'* with the figure of the elevation, thus assigning a pictorial means of expression to the *façade* as well as to the face, which was later frequently used as a metaphor. But not everywhere does architecture – not even in projection – present itself as a façade. And yet Guarino Guarini's architecture has always called for an interpretation that transcends mere architecture and construction and whose 'content' can nevertheless be experienced through the senses.


RUDOLF WITTKOWER

ARCHITECTURAL PRINCIPLES
IN THE
AGE OF HUMANISM

LONDON
THE WARBURG INSTITUTE
UNIVERSITY OF LONDON
1949

OBR. 3 **Rudolf Wittkower**, Architectural Principles in the Age of Humanism, London: Warburg Institute, 1949
FIG. 3 **Rudolf Wittkower**, Architectural Principles in the Age of Humanism, London: Warburg Institute, 1949

DELL' ARCHITETTURA.

DIALOGI

IN MILANO 1770.

OBR. 4 **Ermenegildo Pini**, Dell'Architettura. Dialogi, Milano: Stamperia Marelliana, 1770
FIG. 4 **Ermenegildo Pini**, Dell'Architettura. Dialogi, Milano: Stamperia Marelliana, 1770

This apparent paradox has always puzzled art history; it was comparatively late in assigning architecture to the study of meaning. Günter Bandmann's 1951 *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger* **[FIG. 2]** was considered by many to be the first of its kind. It starts with the descriptive and 'illustrative' pictorial works, only to refer right at the beginning to less 'thing-bound', 'non-objective' things.[3] We have long since had experience with abstract art; Erwin Panofsky, too, had provided for the layer of meaning of pure forms and colours in his system of levels of meaning. Nevertheless, art history clings to its narrower conception of 'iconography' as a doctrine of pictorial meanings and tends to take refuge in the realm of (abstract) symbols or even magical signs only if necessary. In his historical review, Günter Bandmann hardly goes back beyond Friedrich Schlegel, where he encounters the 'divine meaning'[4], recognises it as the 'immanent meaning of Christian architecture', which would, for example, connect with the 'Germanic imagination', from which all the monster formations of Romanesque architectural sculpture could then be explained. Bandmann wanted to follow the course from content to 'the application of certain forms'[5] and not stop at the suspicion of general architectural significance.

3 — Cf. Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin: Gebr. Mann, 1951, p. 11.

4 — Id., p. 30.

5 — Id., p. 9.

The opposite approach – popular among modern architects – of trying to understand the deeper meaning and significance of architecture in the basic geometric forms freely according to Timaeus, also goes too far in circles. Rudolf Wittkower's book *Architectural Principles in the Age of Humanism* **[FIG. 3]**, which was eagerly received by the architectural community like no other after its publication in 1949, sometimes led to such quick insights. Right at the beginning, Wittkower had turned against an 'architecture of pure form' in the Italian Renaissance in order to devote himself to the 'underlying ideas'[6], which he in turn strongly associated with basic geometric forms and in this way satisfied the architects' longing for meaning.

6 — Cf. Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism, London: Warburg Institute, 1949, p. 1.

Whoever departed from this seemingly evident and plausible path in order to discover more intricate, 'structural' properties elsewhere had to accept rejection and incomprehension; it concerns Hans Sedlmayr who, with his studies of Borromini's[7] more complex structures and their decomposability into elements, turned at the end to the analysis of a *language* that in principle makes it possible 'to make meaningful new formations in this language'[8]. The latter is a thoroughly indicated, *prospective* consideration for any architect, not so for the art historian, who usually turns

7 — Cf. Hans Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, Zweite vermehrte Auflage, München: Piper, 1939. – This new edition contains the important part „Neuer Versuch über Borromini" (pp. ix–xxix), as well as the clarifying „Nachwort" (p. [162]).

8 — This is explicitly formulated in the epilogue, which once again explicitly addresses the «more Borromini»; it is a reconstruction of 'wholeness' that goes beyond the 'constitutive' conceptual analysis: cf. id., p. [162].

s ohledem na ně hovořil o „latentní struktuře“ a „latentních nových formách“. Velmi se tím samozřejmě blížil otázkám návrhu. Mluvilo se také o „genetickém“ nazírání umění, které se obracelo proti tehdy běžnému omezení se na fenotypické znaky – jako „styl“ –; větší zájem byl přitom o výtvor než o produkt nějaké činnosti.[10] Z *„analýzy struktur vyvinuvší se z psychologie“* je tak trefný popis Sedlmayrových snah o pochopení Borrominiho. Byl s nimi v rozporu se svými kritiky, pro něž byl pohled za úzký horizont historie umění hrůzou, zvláště i proto, že svou roli zde hrála moderní chemie.[11] Sedlmayrovi posloužila jako paradigma k popsání „syntetické“ stavby těles: „Tak jako Lavoisier ‚vidí‘ sestávat chemická ‚tělesa‘ z ‚prvků‘, tak vidí Borromini architektonická tělesa složená z reliéfních prvků.“[12] Sedlmayr označil tuto představu světa ze „stavebních prvků“ za „hlavní znak ‚karteziánského‘ pohledu na svět ve všech jeho známých obměnách“.[13]

10 — Srov. Hans Sedlmayr, Eine „genetische Monographie“ (recenze Poppova díla Michelangelova kaple Medicejských), in: Kritische Berichte, 1928/29, sešit 2, str. 187–192; zde: str. 189.

11 — K tomu – také v pořadí – podrobněji: Werner Oechslin, Borromini e l'incompresa «intelligenza» della sua architettura, in: Richard Bösel/Christoph L. Frommel ed., Borromini e l'Universo Barocco, Milán: Electa, 1999, str. 107–117.

12 — Srov. Sedlmayr, 1939, op. cit., str. 133.

13 — Ibidem.

Sedlmayr použil toto paradigma, aby lépe umožnil pochopit zvláštní charakter Borrominiho kreativity. Sotva věděl, že výlet do oblasti chemie posloužil jako inspirace již někde jinde a byl – stejným způsobem jako ve dvacátém století historií umění – kritizován. Spíše náhodou zmínil Friedrich Nicolai v jedenáctém svazku svého cestopisu „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781“ [Popis cesty Německem a Švýcarskem, v roce 1781] v rubrice „Philosophische Querköpfe“ [Filozofičtí nonkonformisté] Karla Heinricha Heydenreicha a jeho „originální nápady“ a citoval ze třetího svazku (1796), co označoval za „přírodní vědu“ a „teleologii génia“ a „teorii originality ve svobodném umění, a další úžasné věcičky“: „P. Heidenreich vnímá totiž génia a originalitu jako minerální vodu, kterou chce rozpustit ve své chemické peci na jednotlivé složky.“[14] Dostává se – jako Sedlmayr u Eberharda Hempela a dalších – do „podezření teorie“: „Jen že se to neděje,“ doplňuje Nicolai, „jako v chemii prostřednictvím zkušenosti, nýbrž vše probíhá a priori.“[15] Takovíto „filozofové teorií“ kunsthistorika přetěžují!

14 — Srov. Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781, Elfter Band [Popis cesty Německem a Švýcarskem, v roce 1781, Jedenáctý svazek], Berlin und Stettin: Nicolai, 1796, str. 215.

15 — Ibidem; to vede Nicolaie k odsudku umění: „Ich hoffe daher auch gewiß, daß er nächstens die Wirkung von Raphaels Gemälden a priori festsetzen wird, ohne sie gesehen zu haben. Kein Mensch könnte es besser, als dieser Theoriephilosoph, steif a priori gebietend…“ [Proto také vědomě doufám, že příště a priori stanoví působení Rafaelových maleb, aniž by je viděl. Žádný člověk by to nedokázal lépe než tento filozof teorie, neohrabaně a priori žádající…]

Propast mezi empirií a „čistým rozumem“, mezi „dianetickým“ a rozumem určujícím „noetickým“ myšlením je otevřená; šance na smíření marná. Obojí zavádí též Vitruv s dvojicí pojmů určujících «scienti» architektury, tedy pojmy «fabrica» a «ratiocinatio», a učinil architekturu, ve které je vepsáno *„architektonické“*, čímž se

away from such implications. But Sedlmayr was first and foremost concerned with 'projective reinterpretations'[9] within Borromini's architectural work; he spoke with reference to it of 'latent structure' and 'latent transformations'. He had, of course, thus moved very close to the questions of design. There was also talk of a 'genetic' view of art, which turned against the then common restriction to phenotypical characteristics – such as 'style'; one was more interested in entities as the product of an event.[10] *'Structural analysis developed out of psychology'* is probably an accurate description of Sedlmayr's efforts with Borromini. He thus found himself at odds with his critics, who were loathe to look beyond the narrow fence of art history, especially since modern chemistry was also to play a role.[11] For Sedlmayr, it served as a paradigm to describe the 'synthetic construction of bodies': 'Just as Lavoisier "sees"chemical "bodies" composed of "elements", so Borromini sees architectural bodies composed of relief elements.'[12] Sedlmayr described this idea of a world made of 'building blocks' as a 'central feature of the "Cartesian" world view in all its known variations'.[13]

9 — Id., p. 75; there is the designation of resulting 'affine' formations: 'The principle of this reshaping is: the projective image of an architectural formation is interpreted as the image of another, projectively affine, formation'.

10 — Cf. Hans Sedlmayr, Eine „genetische Monographie" (Review of Popp, Michelangelo's Medici Chapel), in: Kritische Berichte, 1928/29, volume 2, p. 187–192; p. 189.

11 — On this – also in the sequel – in more detail: Werner Oechslin, Borromini e l'incompresa «intelligenza» della sua architettura, in: Richard Bösel/Christoph L. Frommel ed., Borromini e l'Universo Barocco, Milano: Electa, 1999, p. 107–117.

12 — Cf. Sedlmayr, 1939, op. cit., p. 133.

13 — Ibidem.

Sedlmayr used this paradigm to better understand the particular character of Borromini's creativity. Little did he know that the excursion into chemistry had already inspired and was condemned elsewhere – in the same way as it had been condemned by art history in the twentieth century. Rather coincidentally, in the eleventh volume of his 'Description of a Journey through Germany and Switzerland, in the Year 1781', Friedrich Nicolai came to speak of Karl Heinrich Heydenreich and his 'Original Ideas' under the heading 'Philosophical Querkheads' and quoted from their third volume (1796) what he called a 'Natural History' and 'Teleology of Genius' and 'Theory of Originality in Free Art, and Other Splendid Little Things More': 'Hr. Heidenreich looks at genius and originality like mineral water, which he wants to dissolve into its constituent parts in his critical chemical furnace'.[14] It falls – like Sedlmayr with Eberhard Hempel and others – into the 'theory-suspicion': 'Only that it is not,' Nicolai adds, 'as in chemistry, through experience, but everything happens a priori.'[15] Such 'theoretical philosophers' overtax the art historian!

14 — Cf. Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781, volume 11, Berlin and Stettin: Nicolai, 1796, p. 215.

15 — Ibidem; this leads Nicolai to a judgement of the kind: 'I therefore also certainly hope that he will soon establish the effect of Raphael's paintings a priori, without having seen them. No man could do it better than this theoretical philosopher, stiffly commanding a priori...'.

The gap between empiricism and 'pure reason', between 'dianetic' thinking based on empiricism and 'noetic' thinking based on reason, has been opened up; the opportunity to mediate has been lost. Both are introduced in Vitruvius with the conceptual pair of «fabrica» and «ratiocinatio» that determines the «scientia» of architecture

od dob Aristotela myslí též *„spořádané“*, exemplárním příkladem takovýchto setkání a pronikání. Kantova „architektonika“ není zavedena pouze coby „umění systémů“, nýbrž je popsána také konkrétně jako členěný («articulatio») – a ne jen nakupený («coacervatio») – vnitřně rozrostlý («per intus subsceptionem») celek.[16] A kde jinde, když ne v době Borrominiho a Guariniho je to obsaženo v nově založené «mathesis universalis»!

16 — Srov. Immanuel Kant, Critik der reinen Vernunft [Kritika čistého rozumu], Riga: Hartknoch, 1781, str. 832–833.

Také Sedlmayrovo upozornění na karteziánské představy, čímž odkazuje na povahu architektury sestávající – nejen z tělesně chápaných – „stavebních prvků“, si je svého spojení s Borrominim, chápáno tentokrát mnohem pozitivněji, dávno vědomo. Tato překvapivá poznámka je z roku 1770 a je uvedena v *Dell'Architettura* **[OBR. 4]**. *DIALOGI* barnabity, teologa a přírodovědce Ermenegilda Piniho.[17] Proti tehdy běžné kritice Borrominiho «bizzarerie» argumentuje Pini: «siccome in questa parte di Filosofia Cartesio di straniezze, e di imaginarie ipotesi ha formato un ammirabile sistema, così il Borromini in Architettura ha fatta una bella combinazione d'errori forse non meno da apprezzarsi di una servile esatezza.»[18]

17 — Srov. Werner Oechslin, Sulla creatività di Borromini: Calvino, Cartesio e 'il gran pensatore Borromini, in: Christoph Luitpold Frommel/Elisabeth Sladek eds., Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale Roma 13–15 gennaio 2000, Milán: Electa, 2000, str. 205–214. – Nyní rozvedeno v: Werner Oechslin, On Borromini's drawings and 'practical geometry', in: Adil Mansure/Skender Luarasi eds., Finding San Carlino, Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2020, str. 7–24.

18 — Srov. Ermenegildo Pini, Dell'Architettura. Dialogi, Milán: Stamperia Marelliana, 1770, str. 3.

Provokativně – při zahrnutí omylů – poukázal Ermenegildo Pini koneckonců na těžkou cestu k syntéze, na níž ve výsledku záleží; nepřímo poukazuje na rozmanitost možných cest. My jsme naprosto zásadně a bez omezení odkázáni na formy myšlení, a tím také na *«ordo»* a od toho odlišované *«ratio demonstrandi»*, čímž Descartes vysvětluje svůj «modus geometricus» či své *more geometrico*.[19] Druhým uvedeným je myšlena Descartem upřednostňovaná analytická, ale také náročnější syntetická (metodická) cesta. A řád je zpočátku – takřka v rámci daného «connoissance naturelle» – nezávislý na později z něj získaných poznatcích, které však vznikly tak, že je možné je odvodit od předchozích.[20] Tak dochází ke zkřížení toho, co se později může zjednodušeně jevit jako konsekventnost. A důraz je položen na „konkrétní cestu k získání poznatků“.[21]

19 — Použitá vydání: Renati Des Cartes Meditationes De Prima Philosophia, Tertia editio prioribus auctior & emendatior, Amsterdam: Louis Elzevir, 1650, str. 82–83; René Des-Cartes, Les Meditations Metaphysiques, Troisième Edition Revuë & corrigée, Paříž: Le Gras, 1673, str. 175–177. – [Adam/Tannery, Oeuvres de Descartes, VII, str. 155–156; IX, str. 121.]

20 — Znění citátů podle Descartesa: «Ordo in eo tantum consistit quod ea quae prima proponuntur absque ulla sequentium ope debeant cognosci, & reliqua deinde omnia ita disponi ut ex praecedentibus solis demonstrentur.» – «L'ordre consiste en cela seulement, que les choses qui sont proposées les premieres, doivent estre connues sans l'aide des suivantes, & que les suivantes doivent apres estre disposées de telle façon, qu'elles soient démontrées par les seules choses qui les precedent.»

21 — Toto je jasně vyzdvihnuto a přesvědčivě dáno do protikladu k běžným interpretacím Descartesa ve skvělé analýze: Arbogast Schmitt, Denken und Sein bei Platon und Descartes [Myšlení a bytí u Platóna a Descartesa], Heidelberg: Winter, 2011; zde – s ohledem na výše uvedený citát z Descartesova «Responsio ad Secundas Objectiones» – zejména str. 22–23.

and has made architecture, which is inscribed with the *'architectonic'* and the '*orderly*' that has been considered with it since Aristotle, an exemplary case of such encounters and interpenetrations. Kant's 'architectonics' is not only introduced as the 'art of systems', but also concretely described as a structured («articulatio») – and not merely accumulated («coacervatio») – internally grown («per intus subscep-tionem») whole.[16] And where, if not in Borromini's and Guarini's time, is this laid out in the newly published «mathesis universalis»!

16 — Cf. Immanuel Kant, Critik der reinen Vernunft, Riga: Hartknoch, 1781, p. 832–833.

Sedlmayr's reference to Cartesian ideas, by which he refers to the nature of an architecture composed of – not only physically conceived – 'building blocks', has also long been known, this time in a much more positive way, his connection with Borromini. The surprising reference is found in 1770 in the *Dell'Architettura* **[FIG. 4]**. *DIALOGI* by the Barnabite, theologian and natural historian Ermenegildo Pini.[17] Against the usual criticism of Borromini's «bizzarerie» at the time, Pini argues: «siccome in questa parte di Filosofia Cartesio di straniezze, e di imaginarie ipotesi ha formato un ammirabile sistema, così il Borromini in Architettura ha fatta una bella combinazione d'errori forse non meno da apprezzarsi di una servile esatezza.»[18]

17 — Cf. Werner Oechslin, Sulla creatività di Borromini: Calvino, Cartesio e 'il gran pensatore Borromini, in: Christoph Luitpold Frommel/Elisabeth Sladek eds., Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale Roma 13–15 gennaio 2000, Milano: Electa, 2000, p. 205–214. – Continued in: Werner Oechslin, On Borromini's drawings and 'practical geometry, in: Adil Mansure/Skender Luarasi eds., Finding San Carlino, Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2020, p. 7–24.

18 — Cf. Ermenegildo Pini, Dell'Architettura. Dialogi, Milano: Stamperia Marelliana, 1770, p. 3.

Provocatively – with the inclusion of errors – Ermenegildo Pini has ultimately referred to the difficult path to synthesis, which is what matters in the end; he indirectly refers to the diversity of possible paths. We are referred quite fundamentally and without restriction to the forms of thinking, thus also to the «*ordo*» and the «*ratio demonstrandi*» distinguished from it, with which Descartes explains his «modus geometricus» or his *more geometrico*.[19] The latter means the analytical path preferred by Descartes or the more demanding synthetic (methodological) path. And the order stands at the beginning – as it were within the framework of a given «connoissance naturelle» – independent of the insights gained from it later, which are, however, developed in such a way that they can be derived from the preceding ones.[20] Thus, what may appear simplified as consequentiality afterwards is entangled. And the accent is on the 'concrete course of gaining knowledge'.[21]

19 — Editions used: Renati Des Cartes Meditationes De Prima Philosophia, Tertia editio prioribus auctior & emendatior, Amsterdam: Louis Elzevir, 1650, S. 82–83; René Des-Cartes, Les Meditations Metaphysiques, Troisième Edition Revuë & corrigée, Paris: Le Gras, 1673, p. 175–177. – [Adam/Tannery, Oeuvres de Descartes, VII, S. 155–156; IX, p. 121.]

20 — The wording of the quotations according to Descartes: «Ordo in eo tantum consistit quod ea quae prima proponuntur absque ulla sequentium ope debeant cognosci, & reliqua deinde omnia ita disponi ut ex praecedentibus solis demonstrentur.» – «L'ordre consiste en cela seulement, que les choses qui sont proposées les premieres, doivent estre connues sans l'aide des suivantes, & que les suivantes doivent apres estre disposées de telle façon, qu'elles soient démontrées par les seules choses qui les precedent.»

21 — This is clearly emphasised and convincingly set against common Descartes interpretations in the excellent analysis by: Arbogast Schmitt, Denken und Sein bei Platon und Descartes, Heidelberg: Winter, 2011; here – with reference to the above quotation from Descartes' «Responsio ad Secundas Objectiones» – especially pp. 22–23.

Takovéto poznámky mohou ilustrovat příbuznost, blízkost jako rozdíly u architektonických postupů v „návrhu“ – jako doplnění paradigmat a vysvětlení, s nimiž blíže pracuje geometrie[22]. Pro mnohé „záhadný“ Berniniho odsudek Borrominiho «voleva dentro una cosa cavare un’altra, e nell’altra l’altra senza finire mai» se může coby nahodilá poznámka vztahovat blíže na každodenní praxi a Borrominiho „vztek na kresby“, ale zrovna tak může sloužit coby obraz s tím spojeného, komplikovaného a „zkříženého“ získávání poznatků, a v další obměně může být srovnatelný s Pestalozziho didaktickými poznámkami o neustálém cvičení.[23] Toto téma nemá jednoznačné vysvětlení; charakterizuje ho rozmanitost a komplexita.

22 — Srov. Oechslin, On Borromini’s drawings and ‘practical geometry’, op. cit.

23 — Id., str. 18–19.

Dalibor Veselý se o takovéto procesy bezpochyby zajímal. V kapitole své *Architektury ve věku rozdělené reprezentace* věnované v první řadě Guariniho architektuře se přirozeně vztahoval také k Descartesovi, a zejména jeho blízkosti k matematice a perspektivě. Jeho kniha odkazuje v podtitulu k otázce *tvořivosti*. A pro tohoto architekta je samozřejmé, že při hledání odpovědi je třeba začít u *procesu navrhování* a že je tak kromě konkrétní historické výtky třeba zohlednit *také onen „prospektivní“ horizont*, o který se s ohledem na tuto otázku zásadně zajímal také Sedlmayr. Dalibor Veselý odpovídajícím způsobem navazuje s obdobím moderny a od samého počátku se dožaduje ‘unity of the different levels of knowledge’,[24] která přesahuje ‘expert knowledge’ a osobní odhady. Drží se potud zaměření, kterému důvěřuje jeho generace architektů, a sice zaměření na ‘recent history of history’, což Reyner Banham ve svém manifestu ‘New Brutalism’ označil ještě přesněji jako ‘the inner history of the Moder Movement itself’ a Smithsonovi toto období coby ‘heroic period of modern architecture’ ještě úžeji vyměřili na období let 1915 až 1929 a oslavovali je jako ‘rock on which we stand’.[25] Avšak tyto ‘different levels of knowledge’ znamenají pro Veselého – oproti podobným dogmatickým omezením – radikální rozšíření do historie jako takové. Zejména pro účely analýzy fenoménu „tvořivosti“ považuje takový ucelený pohled za nezbytný. Zdá se mu jasné, že takováto všezahrnující jednota představuje *duchovně-historickou* skutečnost a musí tak coby způsob nazírání a metoda spadat pod hermeneutiku. Je to jeho „duchovní domovina“, kterou žil ve zvláštní spojitosti s Hansem-Georgem Gadamerem; s ním ho po celý život pojil osobní, hluboký vztah.[26]

24 — Srov. Dalibor Vesely, Architecture in the Age of Divided Representation. The question of Creativity in the shadow of Production [Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce], Cambridge Mass./London: MIT-Press, 2004, str. 3.

25 — Srov. Werner Oechslin, New Brutalism. Moderne zwischen Stil, Geschichte und Kunstgeschichte: «une architecture autre» [New Brutalism. Moderna mezi stylem, historií a historií umění: «une architecture autre»], in: Brutalismus. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012 [Brutalismus. Příspěvky z mezinárodního sympozia v Berlíně 2012], Curych: Wüstenrot Stiftung und Park Books, 2017, str. 49–62.

26 — Zde připojuji osobní vzpomínku, že jsem Dalibora směl doprovázet při poslední návštěvě Gadamera v Heidelbergu. Podobalo se to pouti; a Daliborova prosba, jeho rozhovor s Gadamerem, který pro něj znamenal vše, intimní záležitost. Po „privatissimu“ jsem se směl přidat a setkání skončilo v dobré, otevřené a přátelské atmosféře.

Such references may illustrate the relationship, the proximity as well as the difference to the architectural procedures in 'design' – in addition to the paradigms and explanations[22] closer to geometry. Bernini's judgement on Borromini's «voleva dentro una cosa cavare un'altra, e nell'altra l'altra senza finire mai», which is 'puzzling' for many, may be a casual remark more closely related to daily practice and Borromini's 'drawing rage', but it may also serve as an image of the associated, nested and 'entangled' gain in knowledge and, varied once again, be comparable to Pestalozzi's didactic notes on iterated constant practice.[23] The theme defies a clear explanation; it is characterised by diversity and complexity.

22 — Cf. Oechslin, On Borromini's drawings and 'practical geometry', op.cit.

23 — Id., p. 18–19.

Dalibor Vesely was undoubtedly interested in such processes. In the chapter of his presentation *Architecture in the Age of Divided Representation* primarily devoted to Guarini's architecture, he naturally also referred to Descartes and in this respect especially to his proximity to mathematics and perspective. His book's subtitle refers to the question of *creativity*. And it is self-evident for the architect that, in the search for an answer, one must start with the *design process* and that, beyond the concrete historical reproach, one thus also considers the *'prospective' horizon* that Sedlmayr's fundamental interest in the question was also directed towards. Accordingly, Dalibor Vesely starts with modernity and claims from the very beginning unity of the different levels of knowledge'[24] that goes beyond 'expert knowledge' and personal assessments. In this respect, he adheres to the orientation towards the 'recent history of history' familiar to his generation of architects, which Reyner Banham in his manifesto of 'New Brutalism' described even more precisely as 'the inner history of the Moder Movement itself' and which the Smithsons restricted even more narrowly to the period from 1915 to 1929 as the 'heroic period of modern architecture' and celebrated as the 'rock on which we stand'.[25] But those 'different levels of knowledge' mean for Dalibor – against such dogmatic limitations – the radical expansion into history in general. He considers a holistic approach to be particularly necessary for the analysis of the phenomenon of 'creativity'. For him, it seems clear that such an all-encompassing unity represents an *intellectual-historical* reality and must be assigned to hermeneutics as a point of view and method. It is his 'spiritual home' that he lived in special relation to Hans-Georg Gadamer; with him he maintained a personal, deepened relationship throughout his life.[26]

24 — Cf. Dalibor Vesely, Architecture in the Age of Divided Representation. The question of Creativity in the shadow of Production, Cambridge Mass./London: MIT-Press, 2004, p. 3.

25 — Vgl. Werner Oechslin, New Brutalism. Moderne zwischen Stil, Geschichte und Kunstgeschichte: «une architecture autre», in: Brutalismus. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Zürich: Wüstenrot Stiftung und Park Books, 2017, p. 49–62.

26 — I may add the personal memory that I was allowed to accompany Dalibor on Gadamer's last visit to Heidelberg. It resembled a pilgrimage; and Dalibor's concern, his exchange with Gadamer, who meant everything to him, an intimate affair. After a "privatissimum" I was allowed to join him and the meeting ended in a good, open and friendly atmosphere.

Gadamer sám se opětovně vztahoval k Diltheymu a o těžkosti nalézt od jednotlivých životních zkušeností „přechod k historické souvislosti“, „kterou již žádný jednotlivec nezažije a nezakusí“, usiloval s pomocí Husserla o rozšířený význam *účinků souvislostí* zprvu coby „ideální jednoty“. Zde se nabízí vlastní otázka, do jaké míry se jedná (pouze) o „*ideální* jednotu“, a zda popisuje „strukturální souvislost“, nebo pouze „význam“, tedy přeci jen není pouze „logická“, ale je „výrazem života“.[27] Blízkost k fenomenologickým názorům a životní filozofii je zde rozhodující. Pracuje se zde s Heideggerovým „pobytem“ nebo přesněji se „samozřejmou existencí ve světě“ a jeho důrazem na „světovost“ coby „ontologicky-existenciální pojem“.[28] Gadamer hovoří s odkazem na Heideggera o „návrhu hermeneutické fenomenologie“.[29] Své upozornění na „neodůvodnitelnou a neodvoditelnou fakticitu bytí“, existenci, a nikoli *cogito*, však nazývá „smělou, jakož i uplatnitelnou myšlenkou“.[30] Rozhodující však pro Gadamera je cesta k *„dějinnosti“* coby „hermeneutické zkušenosti“.[31] Nyní je řeč o „Selbstverständnis des stets geübten Verstehens“ a hermeneutickém úkolu, který „sám o sobě přechází ve věcné dotazování“.[32] Roli přitom hraje předávání, tradice, „na počátku veškeré historické hermeneutiky“ stojí rozpuštění abstraktního protikladu mezi tradicí a historií, mezi dějinami a povědomím o nich. A nyní vztaženo úžeji na úkol humanitních věd, přesněji hermeneutiky: *„die Wirkung der fortlebenden Tradition und die Wirkung der historischen Forschung bilden eine Wirkungseinheit“*. Neustále se tedy setkáváme se „spletí vzájemného působení“. A potud jsme tedy pevně ukotveni v tradici „staré“ hermeneutiky, „v historickém chování“.[33] Odpovídá to principu, který zastává Karl Jaspers ve své úvaze *O původu a cíli dějin* **[OBR. 5]**: *„Dějiny jsou na jedné straně děním a sebevědomím tohoto dění, dějin a vědomí dějin.“*[34]

27 — Srov. Hans-Georg Gadamer, Hermeneutik I. Wahrheit und Methode [Hermeneutika I. Pravda a metoda], Tübingen: Mohr Siebeck, 1960/2010, str. [210–215], 228–232.

28 — Srov. Martin Heidegger, Sein und Zeit (1927) [Bytí a čas], Tübingen: Niemeyer, 1979, str. 52–66.

29 — Srov. Gadamer, op. cit., str. [239–250] 258–269.

30 — Id., str. [240] 259.

31 — Id., str. [250/251–290/291] 270–312.

32 — Id., str. [250/251 a 252–253] 270 a 273.

33 — Id., str. [266|267] 287.

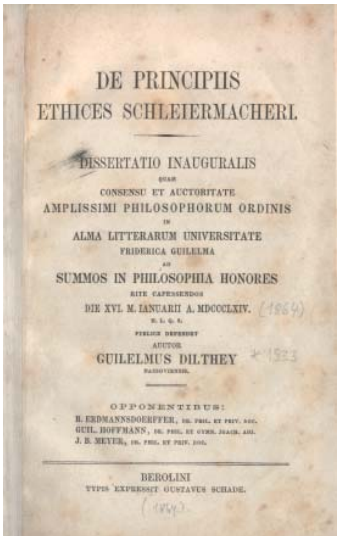
34 — Srov. Karl Jaspers, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte [O původu a cíli dějin], Mnichov: Piper, 1949, str. 290:

To všechno, lidská zkušenost, „samozřejmá existence ve světě“, konečně není vystaveno náhodě, nýbrž je to součást etické otázky, která zohledňuje ještě konání a vůli člověka, a tak odkazuje na počátky obnoveného hermeneutického dotazování v dobách Schleiermacherových. V dizertaci Wilhelma Dilhteyho **[OBR. 6]** o Schleiermacherovi (1864) – a s odkazem na Fichteho *Pojem člověka* (1800) – se objevuje lapidární formulace: *„Abychom mohli říci, co má člověk dělat, musíme člověkem být a také si toho být vědomi.“*[35] Týká se to života, přesněji životní skutečnosti, konání a jeho návaznosti na etické základy a otázky. To je to, co je konečně imanentní v pojmu φαινόμενον, „fenomén“.[36] Dilthey se k Fichtemu vztahuje tam, kde Fichte přísahá

35 — Srov. Wilhelm Dilthey, De Principiis Ethices Schleiermacheri. Dissertatio Inauguralis, Berlín: Gustav Schade, 1864, str. 45.

36 — Id., str. 50–52 (ve vymezení vůči Kantovi).

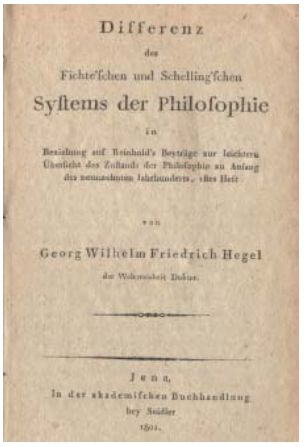
OBR. 5 **Karl Jaspers**, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, München: Piper, 1949
FIG. 5 **Karl Jaspers**, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, München: Piper, 1949



OBR. 6 **Wilhelm Dilthey**, De Principiis Ethices Schleiermacheri. Dissertatio Inauguralis, Berlin: Gustav Schade, 1864
FIG. 6 **Wilhelm Dilthey**, De Principiis Ethices Schleiermacheri. Dissertatio Inauguralis, Berlin: Gustav Schade, 1864

Die
Bestimmung
des
Menschen.
Dargestellt
von
Johann Gottlieb Fichte.
Berlin,
in der Vossischen Buchhandlung.
1800.

OBR. 7 **Johann Gottlieb Fichte**, Die Bestimmung des Menschen, Berlin: Vossische Buchhandlung, 1800
FIG. 7 **Johann Gottlieb Fichte**, Die Bestimmung des Menschen, Berlin: Vossische Buchhandlung, 1800


Differenz
des
Fichte'schen und Schelling'schen
Systems der Philosophie
in
Beziehung auf Reinhold's Beyträge zur leichtern Übersicht des Zustands der Philosophie zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, 1stes Heft
von
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
der Weltweisheit Doktor.
Jena,
in der akademischen Buchhandlung
bey Seidler
1801.

OBR. 8 **Georg Friedrich Wilhelm Hegel**, Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie, Jena: Akademische Buchhandlung, 1801
FIG. 8 **Georg Friedrich Wilhelm Hegel**, Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie, Jena: Akademische Buchhandlung, 1801

Über
archäologische
Kritik und Hermeneutik.
Eine Abhandlung
gelesen in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin
am 21. November 1833.
von
Dr. KONRAD LEVEZOW,
Berlin.
1834.

OBR. 9 **Konrad Levezow**, Über archäologische Kritik und Hermeneutik. Pojednání přednesené na Královské akademii věd v Berlíně dne 21. listopadu 1833, Berlin: Druckerei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1834
FIG. 9 **Konrad Levezow**, Über archäologische Kritik und Hermeneutik. Eine Abhandlung gelesen in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin am 21. November 1833, Berlin: Druckerei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1834

Gadamer himself repeatedly referred to Dilthey and, via the difficulty of finding the 'transition from the individual experience of life to the historical context', 'which is no longer experienced by any individual', strived with the help of Husserl for an expanded meaning of a *Wirkungszusammenhangs*, initially as an 'ideal unity'. Here lies the real question as to what extent it is (merely) an '*ideal* unity', whether it describes a 'structural connection' or simply represents the 'meaning', i.e. not merely 'logically' after all, but as an 'expression of life'.[27] The proximity to phenomenological views and to the philosophy of life is decisive. Heidegger's „In-Sein" or more precisely „In-der-Welt-sein", his emphasis on 'worldliness' as an 'ontological-existential concept' are also considered. With reference to Heidegger, Gadamer[28] speaks of a 'draft of a hermeneutic phenomenology'.[29] However, he calls his reference to the 'unfathomable and impossible facticity of Dasein', existence and not the *cogito*, a 'bold as well as difficult idea to realise'.[30] Decisive for Gadamer, however, is the passage into '*historicity*' as the 'hermeneutic experience'.[31] Now there is talk of the „Selbstverständnis des stets geübten Verstehens" and of the hermeneutic task that 'of itself passes over into a factual questioning'.[32] Tradition plays a role, a resolution of the abstract opposition between tradition and history, between history and knowledge of it, stands 'at the beginning of all historical hermeneutics'. And now more narrowly related to the humanistic, hermeneutic task: *„die Wirkung der fortlebenden Tradition und die Wirkung der historischen Forschung bilden eine Wirkungseinheit"*. We only ever encounter a 'mesh of interactions'. And in this respect, one stands firmly in the tradition of the 'old' hermeneutics, 'in historical behaviour'.[33] It corresponds to the principle Karl Jaspers advocates in his account *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* **[FIG. 5]**: 'History is in a happening and self-consciousness of this happening, history and knowledge of history.'[34]

All this, the human experience, the „In-der-Welt-sein", is ultimately not exposed to chance, but is also still wrapped up in an ethical question that takes into account the actions and the will of man, and in this respect points back to the beginnings of the renewed hermeneutic questioning in Schleiermacher's time. In Wilhelm Dilhtey's **[FIG. 6]** dissertation on Schleiermacher (1864) – and in reference to Fichte's *Bestimmung des Menschen* (1800) – the succinct formulation appears: *'In order to say what man ought to be, one must be one and know it besides.'*[35] It concerns life, more precisely the reality of life, doing and its attachment to the ethical foundation and question. This is what is ultimately inherent in the concept of the φαινόμενον, the 'phenomenon'.[36] Dilthey refers to

27 — Cf. Hans-Georg Gadamer, Hermeneutik I. Wahrheit und Methode, Tübingen: Mohr Siebeck, 1960/2010, p. [210–215], 228–232.

28 — Cf. Martin Heidegger, Sein und Zeit (1927), Tübingen: Niemeyer, 1979, p. 52–66.

29 — Cf. Gadamer, op.cit., p. [239–250] 258–269.

30 — Id., p. [240] 259.

31 — Id., p. [250/251–290/291] 270–312.

32 — Id., p. [250/251 und 252–253] 270 und 273.

33 — Id., p. [266/267] 287.

34 — Cf. Karl Jaspers, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, München: Piper, 1949, p. 290:

35 — Cf. Wilhelm Dilthey, De Principiis Ethices Schleiermacheri. Dissertatio Inauguralis, Berlin: Gustav Schade, 1864, p. 45.

36 — Id., p. 50–52 as opposed to Kant

na imanenci našeho konání a myšlení, na „sféru skutečnosti“, její konečnost a „stavy“, a konečně odkazuje na „povinnost“ coby *„jediné pouto, které je k tomuto světu váže“*.[37] [OBR. 7] Dostali jsme se tam, kde se diskutuje o otázce „přivést chápání k rozumu“ a – Jacobiho slovy – postavit je proti „vlastnímu zrození chápání včetně rozumu, aniž by byl přesycen zkušenostmi“.[38] V rámci argumentace proti Fichteho „ryzímu myšlení“ spojil Hegel v roce 1801 ve spisu *Differenzschrift* [OBR. 8] vystoupení spekulace „z pojmu, který dělá sama o sobě“, s procesem, který mistrně popisuje: „předává rozum chápání, a přechází k řetězci nekonečnosti vědomí, ze kterého se nikdy více nezmění v identitu a opravdovou nekonečnost.“[39]

37 — Srov. Johann Gottlieb Fichte, Die Bestimmung des Menschen [O pojmu člověka], Berlín: Vossische Buchhandlung, 1800, str. 286–287.

38 — Srov. Friedrich Heinrich Jacobi, Ueber das Unternehmen des Kriticismus die Vernunft zu Verstande zu bringen und der Philosophie überhaupt eine neue Absicht zu geben [O podnikání kriticismu přivést chápání k rozumu a vůbec dát filozofii nový záměr], in: Carl Leonard Reinhold hg., Beyträge zur leichtern Uebersicht des Zustandes der Philosophie beym Anfange des 19. Jahrhunderts, Drittes Heft [Příspěvky k lehkému přehledu stavu filozofie na začátku 19. století, Třetí sešit], Hamburg: Friedrich Perthes, 1802, str. 1–20 a str. 21–110; zde: str. 9. – a: Id., in: Jacobi, Werke, Dritter Band [Díla, Třetí svazek], Lipsko: Gerhard Fleischer d. Jüng., 1816, str. 59–83 a str. 84–195; zde: str. 71.

39 — Srov. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie [Rozdíl mezi Fichteho a Schellingovým systémem filozofie], Jena: Akademische Buchhandlung, 1801, str. vii.

Také Fichte v roce 1800 ve svém *Pojmu člověka* bez příkras formuloval: „To, co sám chápu, se pouze skrze mé chápání stává konečným.“[40] Fichte v této knížečce nechtěl dosáhnout úrovně „profesních filozofů“; spis měl být „srozumitelný pro všechny čtenáře, kteří jsou vůbec s to knize porozumět.“[41] Co zde – také u Fichteho – ve vymezení proti „pravému idealismu“[42] Kantovy filozofie vzniká, je rozhodující pro položení základu a další rozvoj hermeneutiky. Vše, včetně „nápadů“ a představ, je součástí tohoto historického světa, a tím lépe se to zobrazuje v jeho spojeních a jeho vždy dané soudržnosti. Z toho je zřejmé ono spojující pouto ve věcech světa – a právě nikoli ve „vyšší mechanice lidského ducha“[43], čímž Jacobi kritizuje Kanta a Fichteho.

40 — Srov. Fichte, Die Bestimmung des Menschen [O pojmu člověka], op. cit., str. 305.

41 — Id., str. iv.

42 — Srov. Hegel, Differenz, op. cit., str. iv.

43 — Srov. Friedrich Heinrich Jacobi, Jacobi an Fichte (1799) [Jacobi o Fichtem (1799)], in: Jacobi, Werke, Dritter Band [Díla, Třetí svazek], Lipsko: Gerhard Fleischer d. Jüng., 1816, str. 1–57; zde: str. 31.

Musí a může se projevit pouze v užití, jak představil Levezow v Berlíně v roce 1833 během svého čteného pojednání o archeologické kritice a hermeneutice.[44] [OBR. 9] Jde o záležitosti, „které jsou v povaze věci“. A *zde* „podle toho musí vzniknout nezbytné, vysvětlující pouto mezi formami a nápady, a to nebude obsaženo v ničem jiném než ve vztahování označení k označovanému, což je pro lidskou představivost nezbytné…“[45]: hermeneutika a „sémiotika“ – ve starém a novém smyslu.[46] A nikdo není překvapen, že

44 — Srov. Konrad Levezow, Über archäologische Kritik und Hermeneutik. Eine Abhandlung gelesen in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin am 21. November 1833 [O archeologické kritice a hermeneutice. Čtené pojednání na Královské akademii věd v Berlíně dne 21. listopadu 1833], Berlín: Druckerei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1834.

45 — Id., str. 5–6.

46 — Srov. k tomu: Werner Oechslin, Kontext(e), „contexture“ und der „nun doch einmal unausweichliche Empirismus” [Kontext(y), „contexture“ a „přeci jen nevyhnutelný empirismus“], in: SCHOLION 8/2014, str. 17–47; zde str. 32–35.

Fichte where the latter evokes the immanence of our doing and thinking, the 'sphere of reality', refers to its finiteness and 'states' and finally to 'dutifulness' as '*the some bond that binds it to this world*'.[37] [FIG. 7] We have arrived at the point where the question of 'bringing reason to understanding' is discussed and – in Jacobi's words – is to be set against the 'self-birth of understanding together with reason without being impregnated by experience'.[38] In 1801, arguing against Fichte's 'pure thinking', Hegel, in the *Differenzschrift* [FIG. 8], connects the emergence of speculation 'from the concept that it makes of itself' with the process that he virtuously describes: 'it surrenders reason to understanding, and passes into the chain of the finitudes of consciousness, from which it does not reconstruct itself to identity and true infinity.[39]

37 — Cf. Johann Gottlieb Fichte, Die Bestimmung des Menschen, Berlin: Vossische Buchhandlung, 1800, p. 286–287.

38 — Cf. Friedrich Heinrich Jacobi, Ueber das Unternehmen des Kriticismus die Vernunft zu Verstande zu bringen und der Philosophie überhaupt eine neue Absicht zu geben, in: Carl Leonard Reinhold hg., Beyträge zur leichtern Uebersicht des Zustandes der Philosophie beym Anfange des 19. Jahrhunderts, Drittes Heft, Hamburg: Friedrich Perthes, 1802, p. 1–20 and p. 21– 110; hier: p. 9. – And: Id., in: Jacobi, Werke, Dritter Band, Leipzig: Gerhard Fleischer d. Jüng., 1816, p. 59–83 and p. 84–195; here: p. 71.

39 — Cf. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie, Jena: Akademische Buchhandlung, 1801, p. vii.

In 1800, Fichte, too, had formulated without frills in *Bestimmung des Menschen*: 'What I comprehend becomes finite through my mere comprehension'.[40] In this booklet, Fichte did not want to reach 'professional philosophers'; it was intended to be 'comprehensible to all readers who are capable of understanding a book at all'.[41] What emerges here – also in Fichte – in demarcation from the 'genuine idealism'[42] of Kant's philosophy, is decisive for the foundation and further development of hermeneutics. Everything, including 'ideas' and conceptions, are embedded in this historical world and are all the better represented in their connections and in their always given cohesion. From this, that unifying bond becomes apparent in the things of the world – and precisely not in a 'higher mechanics of the human spirit',[43] with which Jacobi criticises Kant and Fichte.

40 — Cf. Fichte, Bestimmung des Menschen, op.cit., p. 305.

41 — Id., p. iv.

42 — Cf. Hegel, Differenz, op. cit., p. iv.

43 — Cf. Friedrich Heinrich Jacobi, Jacobi an Fichte (1799), in: Jacobi, Werke, Dritter Band, Leipzig: Gerhard Fleischer d. Jüng., 1816, p. 1–57; here: p. 31.

It must and can only prove itself in application, as Levezow presented it in his 1833 treatise on archaeological criticism and hermeneutics read in Berlin.[44] [FIG. 9] It is about things 'which lie in the nature of things'. And *here* 'there must therefore be a necessary, explanatory bond between the forms and ideas, and this will probably be contained in nothing other than the relationship of the sign to the signified, which is necessary to the human imagination…'[45]: a hermeneutics and a 'semiotics' – in the old and new sense.[46] And no one is surprised that an archaeologist like Levezow puts 'precise knowledge of forms as a means of explanation' before all other possibilities.[47]

44 — Cf. Konrad Levezow, Über archäologische Kritik und Hermeneutik. Eine Abhandlung gelesen in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin am 21. November 1833, Berlin: Druckerei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1834.

45 — Id., p. 5–6.

46 — Vgl. dazu: Werner Oechslin, Kontext(e), „contexture" und der „nun doch einmal unausweichliche Empirismus", in: SCHOLION 8/2014, S. 17–47; here p. 32–35.

47 — Cf. Levezow, op.cit., p. 6; the 'other' demands concern knowledge of ideas and 'subjective skill', which Levezow equates with 'skill of understanding'.

archeolog jako Levezow dává před všemi ostatními možnostmi přednost „přesné znalosti forem coby prostředků vysvětlení“.[47]

Již dávno jsme se tedy dostali k „pomůckám“, *auxilia*[48]. Ne náhodou ústí také Gadamerova zkoumání ve své poslední části do analýzy „jazyka jako prostředku hermeneutické zkušenosti“; kapitolu uvozuje Schleiermacherovým citátem.[49] Skepse vůči normativním prvkům však zůstává a v popředí stojí kulturní skutečnost, hermeneutická zkušenost.

47 — Srov. Levezow, op. cit., str. 6; ‚jiné‘ požadavky se týkají znalosti nápadů a „subjektivní zručnosti“, kterou staví Levezow na roveň „schopnosti rozumu“.

48 — Srov. k tomu: Werner Oechslin, „... und welche Vernunft speculirt nicht...“: NEBENGEBÄUDE – architektonische und andere!, in: Werner Oechslin hg., Wissensformen, Curych: gta Verlag/Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, 2008, str. 16–37.

49 — Srov. Gadamer, op. cit., str. [361/362] 387.

Přístup Dalibora Veselého je nasyceno těmito problémy a jejich ještě riskantnějšími moderními vývoji, které opisuje jako ‘athmosphere of arbitrariness and relativity’ a ještě konkrétněji jako ‘fragility of the visible’.[50] Z těchto odkazů na ‘gray zone of contemporary culture’[51] je patrná obava. ‘Unity of the different levels of knowledge’[52], kterou si na počátku své analýzy připravil jakožto základ každé tvořivosti, musí být nejprve „znovunastolena“, což se s ohledem na novější vývoje a při stále častějším posuzování skutečnosti *„jaká je“* ukazuje být poněkud rizikovou procházkou: ‘The distance that separates us from the deeper levels of reality marks the success of the development of the new means of representation’.[53] Existují protichůdné síly, které chtějí být integrovány; a vznikají zde i rozpory. O čem tato věta vypovídá? Mizí hlubší otázky a pohledy ve znamení úspěchu „reprezentace“? To, co uvažovala historie umění – v rétorické tradici – svým charakteristickým zájmem o vyjádření a výraz, získalo nedávno v rozšířeném pojetí coby (obrazná) reprezentace na významu a zejména na pozornosti.

50 — Srov. Vesely, op. cit., str. 40.

51 — Id., str. 34.

52 — Id., str. 3.

53 — Id., str. 40.

Avšak pohled na větší – a také „hlubší“ – Wirkungszusammenhangs a jejich zásadní význam tím ještě není ztracen a „Sichtbarkeitsverhältnisse“ – podle parafráze Aby Warburg – jsou dané a v „hermeneutické zkušenosti“ zapsané stejně jako všechno ostatní. A skutečnost, že otázky reprezentace budou kunsthistoriky a architekty zvlášť zajímat, stejně jako otázky „formy“, je rovněž součástí této hermeneutické okolnosti a situace; patří ke světu. Dalibor Veselý hovoří o ‘inwardness’, což lze usouvztažnit s Heideggerovým „pobytem“, a vidí v něm základní rys moderního umění; navazuje naopak na „nalézání tvaru“ a tedy na – od formy tak odlišný – pojem „tvaru“.[54] Tedy moderní stanovisko!

54 — Id., str. 29.

We have now long since arrived at the 'aids', the *auxilia*[48]. It is no coincidence that Gadamer's investigations in the last part also lead to the analysis of 'language as a medium of hermeneutic experience'; he introduces the chapter with a quotation from Schleiermacher.[49] And always the scepticism towards normative elements remains, and the cultural reality, the hermeneutic experience is in the foreground.

48 — Cf: Werner Oechslin, „...und welche Vernunft speculirt nicht...": NEBENGEBÄUDE – architektonische und andere!, in: Werner Oechslin hg., Wissensformen, Zürich: gta Verlag/Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, 2008, p. 16–37.

49 — Cf. Gadamer, op.cit., p. [361/362] 387.

Dalibor Vesely's approach is soaked in these problems and their even riskier modern developments, which he describes with an 'athmosphere of arbitrariness and relativity' and even more concretely with a 'fragility of the visible'.[50] There is concern in these references to the 'grey zone of contemporary culture'.[51] The 'unity of the different levels of knowledge'[52], which he had set up at the beginning of his analysis as the basis of all creativity, has yet to be 'restored', which in view of recent developments and with increasing consideration of reality *'as it is'*, turns out to be a rather risky walk: 'The distance that separates us from the deeper levels of reality marks the success of the development of the new means of representation'.[53] There are opposing forces that want to be integrated; and there are also contradictions. What does this sentence say? Deeper questions and insights disappear under the sign of the success of 'representation'? What art history has considered – in the rhetorical tradition – with its pronounced interest in expression and expression, has recently gained in importance and above all attention in its expanded version as (pictorial) representation.

50 — Cf. Vesely, op.cit., p. 40.

51 — Id., p. 34.

52 — Id., p. 3.

53 — Id., p. 40

But the view of the larger – and also 'deeper' – context of effects and its fundamental significance is not yet lost, and the „Sichtbarkeitsverhältnisse" – according to this paraphrase found by Aby Warburg – are now given and inscribed in the 'hermeneutic experience' just like everything else. And that the questions of representation as well as those of 'form' would occupy the art historian and architect in a special way is also part of this hermeneutic condition and situation; it belongs to the world. Dalibor Vesely speaks of 'inwardness', which one might link with Heidegger's „In-Sein", and sees in it a trait of modern art; conversely, he links it to the 'finding of form' and to the concept of 'gestalt'[54] – so different from form. A modern point of view!

54 — Id., p. 29.

But the most important and central chapter in Dalibor Vesely's analysis, the title of which was also given to the entire book, is undoubtedly the one that centres on Guarino Guarini [FIG. 10, 11, 12, 13] with his 'dome' of the Cappella della Sindone in Turin. And it is significant that here, too, he begins with uncertainty and brings to the fore the paradigm, firmly established in recent art historiography, of the struggle

Avšak nejdůležitější a centrální kapitolou v analýze Dalibora Veselého, jejíž titul dal název celé knize, je bezpochyby kapitola, v jejímž centru zájmu je Guarino Guarini **[OBR. 10, 11, 12, 13]** se svou „kopulí“ kaple Svatého plátna (Cappella della Sindone) v Turíně. A je příznačné, že i zde začíná nejistotou a do popředí staví v novodobějším popisu historie umění pevně ukotvené paradigma boje mezi pevnými pravidly a principy a arbitrárními názory mezi Françoisem Blondelem a Claudem Perraultem. A zase, Dalibor Veselý v tom vidí znamení budoucích konfliktů mezi systémem a zkušeností a v širším pojetí tento (starý), architektuře vlastní konflikt kolem pravidla a svobody k projevu vzájemného vzdalování se vědy a víry; nazývá to ‘a classic example of divided representation in the double standard of truth that has plagued the history of modern science and theology.’[55] To je jeho kritický, avšak zrovna tak rozhodně „moderně“ zaujatý, na rozvoj a pokrok dbající pohled.[56] Zaměřuje se na vyjmutí (pokrokové) vědy. Na začátek svých úvah přitom Dalibor Veselý – pod heslem ‘Baroque science’[57] – postavil někdejší kulturu, která jako ještě nikdy předtím spojovala vše. Pro něj to bezpochyby platilo v případě Guarina Guariniho, kterého umístil ‘in the tradition of scholasticism’[58], kam Guarini „patřil“. Do toho situuje význam všezahrnujícího konceptu analogie, kterou naopak pojímá vysloveně „moderně“ jako ‘*anticipation* of syllogistic reasoning and formal demonstration’, jako by tato analogie v nejlepší aristotelovské tradici každou kulturu nedoprovázela. Dalibor se na tomto místě vztahuje ke Keplerovi, kterého naopak spojuje s ‘early modern science’ a svou moderní historií úspěchu, kde byl celý život stoupencem starých známých pythagorejských představ o harmonii – avšak matematicky je dokázal. Ideální představy a precizní pozorování nebe; jedno se opíralo o druhé a obsáhle, „univerzálně“ umožňovalo *pohled na svět* a ve své celé komplexnosti – po zjištění, že oběžná dráha Marsu je *eliptická*, – je nejlepšími možnými prostředky a metodami umožnilo pochopit.

55 — Id., str. 177.

56 — Zvláštní je důraz na starý předsudek, podle kterého se jasně odděluje severoitalský a středoevropský „barokní“, jednotný svět od „rozcházejícího se“ světa v Anglii, Francii a některých částech Německa, aniž by byl zohledněn – také jasně nedefinovaný – kulturní rozdíl mezi katolickými a reformovanými oblastmi Evropy. Takové přístupy zůstávají nutně šablonovitě abstraktní a podceňují propustnost a propojení někdejšího světa. (Cf. Id., str. 230.)

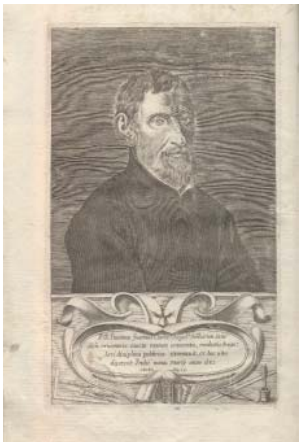
57 — Id., str. 176.

58 — Id., str. 205.

“Mathesis universalis”! Dalibor Veselý se odtud dostává ke Guariniho *Euclides Adauctus* a ocitá se v jeho univerzálním světě; pokračuje hned dále – mysle přitom na analogii a její význam pro proporcionalitu – k Proklusovi a Cusanusovi, zasazuje je do rámce intelektuální historie.[59] Správně poukazuje na to, že Guarini na začátku svého komentáře k Euklidově páté knize nastavuje paralelu k „metafyzice“ filozofů. Guariniho původní formulace

59 — Id., str. 206.

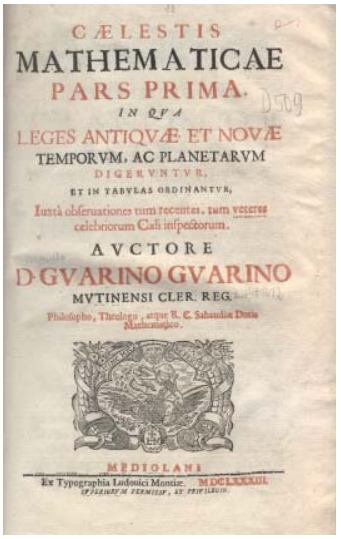
OBR. 10 **Guarino Guarini**, Architettura Civile del Padre D. Guarino Guarini Cherico Regolare Opera Postuma, Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737, Titulní strana
FIG. 10 **Guarino Guarini**, Architettura Civile del Padre D. Guarino Guarini Cherico Regolare Opera Postuma, Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737, Title



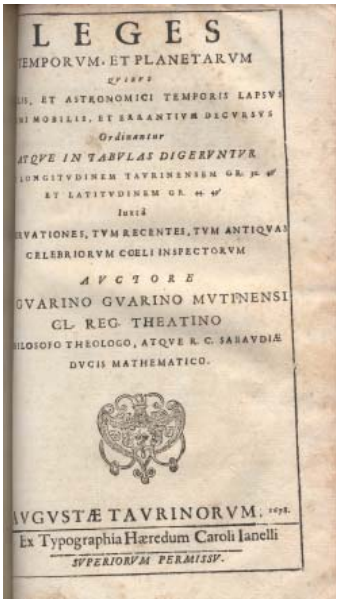
OBR. 11 Id., Portrét Guarina Guariniho
FIG. 11 Id., portrait of Guarino Guarini

OBR. 12 Id., Cappella della Sindone, půdorys
FIG. 12 Id., Cappella della Sindone, ground plan

OBR. 13 Id., Cappella della Sindone, řez
FIG. 13 Id., Cappella della Sindone, section


CÆLESTIS
MATHEMATICAE
PARS PRIMA.
IN QVA
LEGES ANTIQVÆ ET NOVÆ
TEMPORVM, AC PLANETARVM
DIGERVNTVR,
ET IN TABVLAS ORDINANTVR,
Iuxtà obseruationes tum recentes, tum veteres
celebriorum Cœli inspectorum.
AVCTORE
D. GVARINO GVARINO
MVTINENSI CLER. REG.
Philosopho, Theologo, atque R. C. Sabaudiæ Ducis
Mathematico.
MEDIOLANI
Ex Typographia Ludouici Montiæ. MDCLXXXIII.
SUPERIORUM PERMISSU, ET PRIVILEGIO.

OBR. 14 **Guarino Guarini**, Caelestis Mathematicae Pars Prima; Pars Secunda, Milano: Lodovico Monti, 1683
FIG. 14 **Guarino Guarini**, Caelestis Mathematicae Pars Prima; Pars Secunda, Milano: Lodovico Monti, 1683


LEGES
TEMPORVM, ET PLANETARVM
QVIBVS
LIS, ET ASTRONOMICI TEMPORIS LAPSVS
NI MOBILIS, ET ERRANTIVM DIGRESSVS
Ordinantur
ATQVE IN TABVLAS DIGERVNTVR
LONGITVDINEM TAVRINENSEM GR. 31 40'
ET LATITVDINEM GR. 44 40'
Iuxtà
ERVATIONES, TVM RECENTES, TVM ANTIQVAS
CELEBRIORVM COELI INSPECTORVM
AVCTORE
GVARINO GVARINO MVTINENSI
CL. REG. THEATINO
ILOSOFO THEOLOGO, ATQVE R. C. SABAVDIÆ
DVCIS MATHEMATICO.
AVGVSTÆ TAVRINORVM, 1678.
Ex Typographia Hæredum Caroli Ianelli
SUPERIORUM PERMISSU.

OBR. 15 **Guarino Guarini**, Leges Temporum, et Planetarum, Torino; Eredi Caroli Ianelli, 1678
FIG. 15 **Guarino Guarini**, Leges Temporum, et Planetarum, Torino; Eredi Caroli Ianelli, 1678

between immutable rules and principles and arbitrary views between François Blondel and Claude Perrault. And again, Dalibor Vesely recognises in it the signs of future conflicts between system and experience and expands this (old) architectural conflict about rule and freedom into a beacon of the drifting apart of science and faith; he calls it 'a classic example of divided representation in the double standard of truth that has plagued the history of modern science and theology.'[55] This is his critical, but nevertheless decidedly 'modern' biased view, concerned with development and progress.[56] One orients oneself to the detachment of (progressive) science. Dalibor Vesely placed at the beginning of his considerations – under the keyword 'Baroque science'[57] – the culture of that time, which united everything as never before. For him, this is undoubtedly true in the case of Guarino Guarini, whom he even places 'in the tradition of scholasticism', 'to which Guarini belonged'.[58] This is where he situates the significance of the all-encompassing concept of analogy, which he in turn tends to understand as '*anticipation* of syllogistic reasoning and formal demonstration', as if this had not also accompanied that culture in the best Aristotelian tradition. At this point, Dalibor refers to Kepler, whom he in turn associates with 'early modern science' and with his modern success story, when he, believing in God, adhered all his life to well-known Pythagorean ideas of harmony – and now proved them mathematically. Ideal ideas and precise observation of the heavens; the one supported the other and made a *world view* possible in a comprehensive, 'universal' way and – after the *elliptical* orbit of Mars was established – made it possible to grasp it in all its complexity with the best possible means and methods.

55 — Id., p. 177.

56 — Strange is the emphasis on the old prejudice according to which the northern Italian and central European 'baroque', unified world is clearly divorced from the 'unravelling' world in England, France and parts of Germany, without taking into account the – also not clearly delimitable – cultural difference of Catholic and Reformed areas of Europe. Such approaches necessarily remain abstract like templates and underestimate the permeability and interconnectedness of the world at that time. (Cf. Id., p. 230.)

57 — Id., p. 176.

58 — Id., p. 205.

«Mathesis universalis!» From here, Dalibor Vesely arrives at Guarini's *Euclides Adauctus* and has now arrived at his universal world; he immediately continues – mindful of analogy and its significance for the theory of proportions – to Proclus and Cusanus, placing them in the intellectual-historical framework.[59] He rightly points out that at the beginning of his commentary on Euclid's fifth book, Guarini parallels it with the 'metaphysics' of the philosophers. Guarini's original formulation in the introduction to this chapter explains this and makes the connection to the «Mathesis universalis» all the more comprehensible: «*Cognitis Rationum, Proportionumque definitionibus, modumque illas tractandi, & in illarum cognitione se exercendi, ad proprietates earum genericas,*

59 — Id., p. 206.

v úvodu této kapitoly toto vysvětluje a umožňuje tak lépe pochopit spojení s «Mathesis universalis»: *«Cognitis Rationum, Proportionumque definitionibus, modumque illas tractandi, & in illarum cognitione se exercendi, ad proprietates earum genericas, & universalissimas accedimus. Estque hic tractatus veluti Metaphysica apud Phylosophos. Nam sicut illa entia universalissime acepta cognitione intuetur; Sic iste liber proportiones atque earum similitudines sub tota universalitate animadvertit.»*[60] Jde o proporce a podobnosti, čímž se vše nechá – harmonicky – zasadit do struktury řízené srovnatelností.

Guariniho matematické knihy jsou navzdory formátu in folio v zásadě vzato učebnicemi, v nichž je příslušná látka při co možná nejširším zohlednění tehdejších poznatků vždy zpracována a obsáhle vyložena. Geometrie a astronomie (s k ní přináležící gnómonikou) byly naléhavými tématy té doby a Guarini k nim publikoval objemné „příručky". Recenze *Mathematica Caelestis*[61] v červnovém sešitu lipských *Acta Eruditorum* pak také konstatuje, že zde nelze očekávat nic zvláštního a že argumenty by mezitím měly být všude tytéž.[62] Právě zde se však Guarini snaží citovat autority novodobější astronomie, od Koperníka a užšího okruhu jeho obhájců od Erasma Reinholda k Michaelu Mästlinovi, Keplerovu učiteli, Maginiho a Galilea, Fontany a Riccioliho, ale také Prolemaia a Peurbacha[63] **[OBR. 14, 15]**; to odpovídá poznámce v titulu «Iuxta observationes tum recentes, tum veteres celebriorum Caeli inspectorum».

Adekvátně její podrobnosti je látka v těchto velkých foliantech vykládána co možná všeobsažně, je vystavěna jako nauka. Jestliže jsou matematické záležitosti v užším slova smyslu spíše přednášeny a shrnuty[64], pak jsou zásadní argumenty „matematické filozofie" upřednostněny před Euklidovými vysvětleními a to, co Guarini podtrhuje již v názvu dodatečným slůvkem «methodicus», je vyjádřeno o to důrazněji. Týká se to na příklad otázky «quantitas continua», interpretované na základě činů

60 — Srov. Guarino Guarini, Euclides Adauctus et Methodicus Mathematicaq. Universalis, Torino: Bartolomeo Zapata, 1671, str. 118. – Dalibor Veselý bohužel celkově necituje z originálů a upřednostňuje pro své doklady sekundární literaturu, což má samozřejmě i svoje výhody.

61 — Srov. Guarino Guarini, Caelestis Mathematicae Pars Prima; Pars Secunda, Milano: Lodovico Monti, 1683. (V příloze k prvnímu dílu Astronomie je uveden též krátký chronologický nástin světové historie včetně odpovídajících tabulek (Leges Temporum, et Planetarum, Torino; Eredi Caroli Ianelli, 1678); jakož i druhý díl věnovaný gnómice a slunečním hodinám.)

62 — Srov. Acta Eruditorum Anno MDCLXXXIV publicata, Mensis Junii, Leipzig: Christophorus Günther, 1684, str. 259–261.

63 — Srov. Guarino Guarini, Cealestis Mathematicae Pars Prima, op. cit., str. 441, str. 457 et al.

64 — Vittorio Viale pozval na kongres o Guarinim v roce 1968 matematika, který měl upřesnit Guariniho pozici v rámci tehdejší situace; všímal si pokulhávání projektivní geometrie, která se tehdy ve Francii zvlášť rozvíjela. Guarini samozřejmě přednosti „projektivní" geometrie také znal, což mu při navrhování průčelí přišlo vhod. Zabývání se francouzskou teorií «coupe de la pierre», kamenořezu, bylo zaznamenáno na jiných místech v Architettura Civile z roku 1737 a v roce 1968 bylo zeširoka diskutováno. Kritik projevuje málo smyslu pro tehdejší historickou situaci, latina obsáhlých traktátů mu přidělává úsilí; a kdo se zabývá kvadraturou kruhu jako Grégoire de Saint-Vincent, ten je mu od začátku podezřelý! Cf. Francesco Giacomo Tricomi, Guarini matematico, in: Vittorio Viale (ed.) Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco. Atti del Convegno internazionale 30 settembre – 5 ottobre 1968, II, Torino: Accademia delle Scienze, 1970, str. 551–557.

& universalissimas accedimus. Estque hic tractatus veluti Metaphysica apud Phylosophos. Nam sicut illa entia universalissime acepta cognitione intuetur; Sic iste liber proportiones atque earum similitudines sub tota universalitate animadvertit.»[60] It is about proportions and similarities, with which everything can be placed in a structure guided by comparability – harmoniously.

60 — Cf. Guarino Guarini, Euclides Adauctus et Methodicus Mathematicaq. Universalis, Torino: Bartolomeo Zapata, 1671, p. 118. – Dalibor Vesely unfortunately refrains from original quotations altogether and prefers secondary literature for his evidence, which does have its advantages.

Guarini's mathematical books, despite their folio format, are basically textbooks in which the respective subject matter is prepared and comprehensively presented with the broadest possible consideration of the knowledge of the time. Geometry and astronomy (with the associated gnomonics) were the most urgent topics of the time, and Guarini published voluminous 'manuals' on them. A review of the *Mathematica Caelestis*[61] in the June issue of the Leipzig *Acta Eruditorum* states that one should not expect anything special here and that the arguments are the same everywhere by now.[62] Here, however, Guarini takes pains to quote the authorities of recent astronomy, from Copernicus and the inner circle of his defenders from Erasmus Reinhold to Michael Mästlin, Kepler's teacher, Magini and Galileo, Fontana and Riccioli, but also Ptolemy and Peurbach[63] **[FIG. 14, 15]**; it corresponds to the reference on the title «Iuxta observationes tum recentes, tum veteres celebriorum Caeli inspectorum».

61 — Cf. Guarino Guarini, Caelestis Mathematicae Pars Prima; Pars Secunda, Milano: Lodovico Monti, 1683. (Attached to the first part on astronomy is a short chronological outline of world history and the corresponding tables (Leges Temporum, et Planetarum, Torino; Eredi Caroli Ianelli, 1678); as well as the second part devoted to gnomonics and sundials).

62 — Cf. Acta Eruditorum Anno MDCLXXXIV publicata, Mensis Junii, Leipzig: Christophorus Günther, 1684, p. 259–261.

63 — Cf. Guarino Guarini, Cealestis Mathematicae Pars Prima, op.cit., p. 441, S. 457 et al.

In accordance with their comprehensiveness, the subject matter in these large folios is spread out as completely as possible, structured as a doctrine. While the mathematical issues in the narrower sense are usually referred to and summarised,[64] the fundamental arguments of a 'mathematical philosophy' precede Euclid's explanation and what Guarini already emphasises in the title with the added word 'methodicus' is emphasised all the more clearly. It concerns, for example, the question of «quantitas continua», interpreted in terms of act and potency and discussed according to the six 'species' of «Molis, Numeri, Temporis, Motus, Virtutis, Ponderis»; all 'existential' states and conditions of bodies are considered, as it were, and then also these

64 — At the Guarini Congress in 1968, Vittorio Viale had appointed a mathematician to situate Guarini's position in the situation at the time; he observed a lagging behind with regard to projective geometry, which was developing particularly well in France at the time. Of course, Guarini was also aware of the advantages of 'projective' geometry, which suited him in his facade developments. The preoccupation with the French theory of the «coupe de la pierre», or stone cut, was reflected elsewhere in the Architettura Civile of 1737 and was very much discussed widely in 1968. The critic shows little sense for the historical situation of the time, the Latin of detailed treatises gives him trouble; and whoever deals with the squaring of the circle like Grégoire de Saint-Vincent is suspect to him from the outset! Cf. Francesco Giacomo Tricomi, Guarini matematico, in: Vittorio Viale (ed.) Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco. Atti del Convegno internazionale 30 settembre – 5 ottobre 1968, II, Torino: Accademia delle Scienze, 1970, pp.551–557.

a mocnin a diskutované podle šesti «species» «Molis, Numeri, Temporis, Motus, Virtutis, Ponderis»; posuzovány jsou stejnou měrou všechny „existenční“ stavy a podmínky těles, a poté tělesa sama.[65] Jinak řečeno, Guarino Guarini si je samozřejmě vědom, že je geometrie osvědčeným prostředkem, jak přesně situovat a popsat všechny prvky, tělesa a expanze světa. Jde tedy také o *„afekty“ matematiky*, kterými na vnější svět udržitelně působí. Takovéto věci musí člověk znát, aby mohl správně odhadnout jejich působení; tato kapitola začíná odpovídající výzvou: «Quaedam de ipsa Mathematica praecognoscenda…»[66] Tomu přiměřeně jde tedy nejprve o vyměření délky, výšky a hloubky, což je poté didakticky ve hře na otázky a odpovědi vysvětleno zhruba takto: obrysy těles jsou označeny bodem, linkou, plochou, a jim neoddělitelně přiděleny; jestliže se o nich pojednává, pojednává se „implicitně“ o těchto tělesech.[67] Na jiném místě, stále u diskuze o «quantitas continua», je zaznamenáno, že tyto (ryze) matematické prvky bod, linka a plocha jsou samy o sobě neoddělitelné.[68]

65 — Srov. Guarini, Euclides Adauctus, op. cit., str. 1–2 (Conclus.I. Propos.I.; Conclus.II. Propos.II.).

66 — Id., str. 21.

67 — Id., str. 21 (Concl.I.Propos.I.).

68 — Id., str. 9 (Expensio VIII.).

Tak se vzdělává matematické povědomí – za pomoci základních filozofických úvah! Každá věda, «ut Logicus docet», rozlišuje mezi materiálním a formálním stavem objektu; materiální stránka je předmětem této vědy, formální stránka označuje aspekt, ze kterého je posuzován a diskutován. Příklady jsou klasické: «Sic Medicus considerat corpus animatum; set ut sanabile. Sic Physicus considerat corpus naturale; sed ut mutabile. Sic Theologus Deum speculator; sed ut cognoscibilis lumine revelato medio discursu. Unde in medicina corpus animatum erit obiectum materiale, sed eius sanabilitas obiectum formale.»[69] Vedle toho se dozvídáme něco také o spojení světla a božího poznání; a architekt samozřejmě podle tohoto pravidla najde svůj úkol ve formování.

69 — Id., str. 21 (Expensio I. Praeassumptum.).

Cesta od těchto základních úvah, od „metafyziky“ geometrie k praxi není zdaleka tak dlouhá a ledacos je v diskuzi již obsaženo a připraveno. Od (abstraktní) matematiky beztak vede cesta k fyzice a tělesům. Konkrétní – matematické – otázky, jako třeba jaký může mít dělení „kvant“ dopad na změnu forem[70], ukazují na velký prostor v zacházení s matematickými skutečnostmi. Nežli si tedy přečteme Euklidovu první větu a vstoupíme do užší praxe geometrického utváření, nacházíme se uprostřed zásadních, i psychologických otázek! Konkrétním problémům jsou věnovány právě Guariniho rozšířené „metafyzické“ úvahy. Popisují rámec, v němž Guarini naopak prakticky představuje odpovídající matematické disciplíny.

70 — Id., str. 7.

themselves.[65] In other words, Guarino Guarini is of course aware that geometry is the tried and tested means of precisely situating and describing all the elements, bodies, extensions that are in the world. So it is also about the *'affects' of mathematics*, with which it has a lasting effect on the external world. One must know such things in order to be able to assess their effect correctly; this chapter begins with the corresponding request: «Quaedam de ipsa Mathematica praecognoscenda…».[66] Accordingly, it is first a matter of measuring length, height and depth, which is then didactically explained in a question and answer game as follows: with point, line, area, the outlines of bodies are designated and are inseparable from them; if one acts from them, one acts 'implicite' from the bodies.[67] Elsewhere, still in the discussion of «quantitas continua», it is stated that the (purely) mathematical elements of points, line and surface are in and of themselves indivisible.[68]

65 — Cf. Guarini, Euclides Adauctus, op.cit., p. 1–2 (Conclus.I. Propos.I.; Conclus.II. Propos.II.).

66 — Id., p. 21.

67 — Id., p. 21 (Concl.I.Propos.I.).

68 — Id., p. 9 (Expensio VIII.)

This is how a mathematical consciousness is formed – with the help of fundamental philosophical observation! Every science, «ut Logicus docet», distinguishes between the material and formal state of an object; the material is the object of that science, the formal denotes the aspect under which it is considered and treated. The evidence is classical: «Sic Medicus considerat corpus animatum; set ut sanabile. Sic Physicus considerat corpus naturale; sed ut mutabile. Sic Theologus Deum speculator; sed ut cognoscibilis lumine revelato medio discursu. Unde in medicina corpus animatum erit obiectum materiale, sed eius sanabilitas obiectum formale.»[69]

69 — Id., p. 21 (Expensio I.Praeassumptum.).

Along the way, one learns something about the connection between light and the knowledge of God; and of course the architect will find his task in the design according to this measure. The path from these fundamental considerations, from the 'metaphysics' of geometry to practice is not that far, and much of the discussion is already laid out and prepared. From (abstract) mathematics, one is led to physics and the solids anyway. Concrete – mathematical – questions, such as how the division of 'quanta' can affect the change of forms[70], already point to the great scope in the handling of mathematical circumstances!

70 — Id., p. 7.

One is thus in the midst of fundamental, also psychological, questions before one has read Euclid's first theorem and entered into the narrower practice of geometric form formation! It is the 'metaphysical' consideration extended by Guarini that is superimposed on the concrete problems. It describes the framework in which Guarini conversely presents the corresponding mathematical disciplines in a practical way.

Ve výrazném kontrastu k velkým latinským pojednáním publikoval Guarini v nejmenším formátu stručná, na praxi zaměřená a italsky psaná poučení, *Modo di Misurare le Fabriche* (1674) **[OBR. 16]**, *Trattato di Fortificazione* (1676) **[OBR. 17]**, a také *Compendio della Sfera Celeste* (1675) **[OBR. 18]**.[71] A s pomocí Bernarda Antonia Vittonese posmrtně vydaná *Architettura Civile* ukazuje, že mu – navzdory zvýšeným (matematickým) nárokům – jednoznačně jde především o architekturu, konečně o stavitelství.

To ho odlišuje od Juana Caramuela de Lobkowitze, který ve své publikaci *Arquitectura Civil, recta y obliqua* (1678) **[OBR. 19]** na protikladu rovného a pokřiveného vystavěl celou architektonickou gramatiku s odpovídajícím způsobem deformovanými sloupy stojícími na oválném půdorysu, pročež ho Guarini kritizuje.[72] Této kritice a korektuře předcházela zásadní úvaha, která je v literatuře o Guarinim často špatně interpretována jako Guarini «matematico», avšak na tomto místě právě naopak zachycuje, že v architektuře je upřednostňován umělecký, se smyslovým vnímáním spojený zájem, a prosazování matematických pravidel by měly a mají být stanoveny hranice. Tato pasáž začíná «sebbene» *ačkoli* je architektura na matematice závislá:

«L'Architettura, sebbene dipenda dalla Matematica, nulla meno ella è un'Arte adulatrice, che non vuole punto per la ragione disgustare il senso; onde sebbene molte regole sue sieguano i suoi dettami, quando però si tratta, che le sue dimostrazioni osservate siano per offendere la vista, le cangia, le lascia, ed infine contradice alle medesime; onde non sarà infruttuoso per sapere quello, che debba osservare l'Architetto, vedere il fine dell'Architettura, ed il suo modo di procedere.»[73]

Tato věta je uvedena v kapitole věnované «Regole d'Architettura in generale», v níž je tak jako v Palladiově odpovídajících doporučeních v *Quattro Libri* z roku 1570 zachycen všeobecný přehled a nikoli přísné předpisy. Guarini na tomto místě přechází k nakládání s «commoditá», Vitruvovými «utilitas». A o dvě stránky dále podrobněji uvádí: «L'Architettura può correggere le regole antiche, e nuove inventare.»[74] U Palladia stojí: «non si deve però far ciò contra i precetti dell'architettura, e contra quello, che la ragione ci dimostra: onde si vede che ancho gli Antichi variarono: nè però si partirono mai da alcune regole universali, & necessarie dell'Arte.»[75]

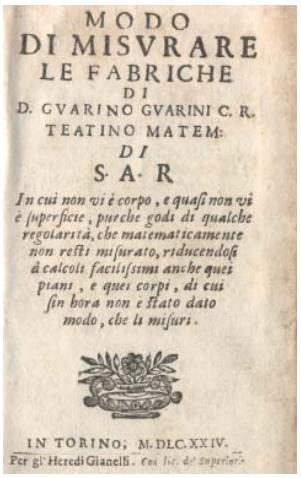
71 — Srov. Guarino Guarini, Modo di Misurare le Fabriche, Torino: Heredi Gianelli, 1674; Id., Compendio della Sfera Celeste, Turín: Giorgio Colonna, 1675; Id., Trattato di Fortificazione, Che hora si usa in Fiandra, Francia, & Italia, Turín: Heredi di Carlo Gianelli, 1676.

72 — Srov. Werner Oechslin, Osservazioni su Guarino Guarini e Juan Caramuel de Lobkowitz, in: Vittorio Viale (ed.,) Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco. Atti del Convegno internazionale 30 settembre – 5 ottobre 1968, I, Turín: Accademia delle Scienze, 1970, str. 573–595.

73 — Srov. [Guarino Guarini], Architettura Civile del Padre D. Guarino Guarini Cherico Regolare Opera Postuma, Turín: Gianfrancesco Mairesse, 1737, str. 3.

74 — Id., str. 5.

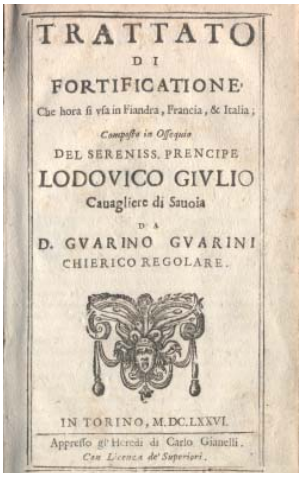
75 — Srov. Andrea Palladio, I Quattro Libri Dell'Architettura, Benátky: Dominico de'Franceschi, 1570, I, str. 52.


MODO
DI MISVRARE
LE FABRICHE
DI
D. GVARINO GVARINI C. R.
TEATINO MATEM:
DI
S. A. R
In cui non vi è corpo, e quasi non vi è superficie, purche godi di qualche regolarità, che matematicamente non resti misurato, riducendosi à calcoli facilissimi anche quei piani, e quei corpi, di cui sin hora non è stato dato modo, che li misuri.
IN TORINO; M. DLC. XXIV.
Per gli Heredi Gianelli. *Con lic. de' Superiori*

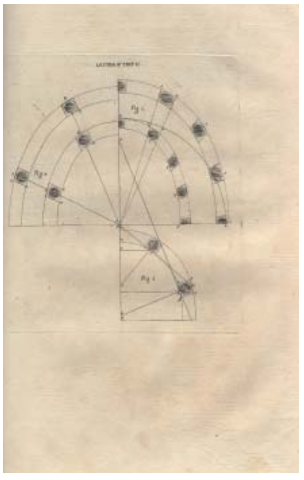
OBR. 16 **Guarino Guarini**, Modo di Misurare le Fabriche, Torino: Heredi Gianelli, 1674
FIG. 16 **Guarino Guarini**, Modo di Misurare le Fabriche, Torino: Heredi Gianelli, 1674

COMPENDIO
DELLA
SFERA CELESTE
DI
D. GVARINO GVARINO
CHIER. REG.
In cui con addattate figure si spiegano tutti i varij giri, che segnano co' i suoi movimenti il Sole, e l'altre Stelle.
IN TORINO, M.DC.LXXV.
Appresso Giorgio Colonna.
Con licenza de' Superiori.

OBR. 17 **Guarino Guarini**, Compendio della Sfera Celeste, Torino: Giorgio Colonna, 1675
FIG. 17 **Guarino Guarini**, Compendio della Sfera Celeste, Torino: Giorgio Colonna, 1675


TRATTATO
DI
FORTIFICATIONE
Che hora si usa in Fiandra, Francia, & Italia;
Composto in Ossequio
DEL SERENISS. PRENCIPE
LODOVICO GIVLIO
Cauagliere di Sauoia
DA
D. GVARINO GVARINI
CHIERICO REGOLARE.
IN TORINO, M.DC.LXXVI.
Appresso gli Heredi di Carlo Gianelli.
Con Licenza de' Superiori.

OBR. 18 **Guarino Guarini**, Trattato di Fortificazione, Che hora si usa in Fiandra, Francia, & Italia, Torino: Heredi di Carlo Gianelli, 1676
FIG. 18 **Guarino Guarini**, Trattato di Fortificazione, Che hora si usa in Fiandra, Francia, & Italia, Torino: Heredi di Carlo Gianelli, 1676



OBR. 19 **Guarino Guarini**, Architettura Civile del Padre D. Guarino Guarini Cherico Regolare Opera Postuma, Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737, Schema
FIG. 10 **Guarino Guarini**, Architettura Civile del Padre D. Guarino Guarini Cherico Regolare Opera Postuma, Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737, Schema

EVCLIDES ADAVCTVS
ET METHODICVS
MATHEMATICAQ; VNIVERSALIS
CAROLO EMANVELI II.
SABAVDIAE DVCI PEDEMONTIVM PRINCIPI
REGI CYPRI, &c.
DICATA.
Quæ ex dum propositionum dependentiam, sed & rerum ordinem obseruat. Et complectitur ea omnia, quæ de quantitate tum discreta, tum continua abstracta speculari queunt. Refectis superfluis demonstrationibus, & requisitis omnibus profuit coadunatis.
Singulis quoque Tractatus omnis propositionibus adiecti sunt, & aliquibus eorum integra adornati. Omnesque eam figuris, iam verbis clari, dilucidique propositi.
AVCTORE
D. GVARINO GVARINO
MVTINENSI C.R. THEATINO,
Philosofo, Theologo & eiusdem R. C. Mathematico.
AVGVSTÆ TAVRINORVM, M DC. LXXI.
Typis Bartholomæi Zapatæ Bibliopolæ S. R. C.
Superiorum permissu.

OBR. 20 **Guarino Guarini**, Euclides Adauctus et Methodicus Mathematicaq. Universalis, Torino: Bartolomeo Zapata, 1671

FIG. 20 **Guarino Guarini**, Euclides Adauctus et Methodicus Mathematicaq. Universalis, Torino: Bartolomeo Zapata, 1671

TRACTATVS IX
IN V. LIBRVM EVCLIDIS
PARS SECVNDA.
De Proportionibus in genere.
Cognitis Rationum, Proportionumque definitionibus, modum illas tractandi, & in illarum cognitione se exercendi, ad proprietates earum genericas, & vniuersalissimas accedimus: Ad hic tractatus veluti Metaphysica apud Phylosophos. Nam in illa entia vniuersalissimè accepta cognitione intuetur: Sic liber proportiones, atque earum similitudines sub tota vniuersalitate ... Primòque agit, vtpote notiori de proportione multiplici: secundò de proportione plurium quantitatum ad vnam comparatarum, tertiò de pluribus quantitatibus ad plures collatis in ordine ad cognoscendam earum proportionibus dissimilitudinem, & tandem de plurium quantitatum ad plures in Rationibus similitudine, in quibus modi argumentandi fundantur. Iste verò Tractatus à primis quatuor libris nullatenus dependet, sed tantum ab antecedenti Tractatus parte: verùm, quia eius cognitio ad sextum necessaria est, cui, & primus, & secundus liber deseruiunt, conueniens ... primum, secundumque librum legisse saltem, vt mens illis libris exercitata facilius per huius propositiones excurrat.

OBR. 21 Id., «Rationes»/Proportionen als „Metaphysik der Geometrie“ (s. 118)

FIG. 21 Id., «Rationes»/Proportionen als „Metaphysik der Geometrie“ (p. 118)

In clear contrast to the large Latin treatises, Guarini published concise, practically oriented manuals in Italian, the *Modo di Misurare le Fabriche* (1674) **[FIG. 16]**, the *Trattato di Fortificazione* (1676) **[FIG. 17]**, and also the *Compendio della Sfera Celeste* (1675) **[FIG. 18]**.[71] And the *Architettura Civile*, published posthumously with the help of Bernardo Antonio Vittone, shows that – despite his higher (mathematical) standards – he was unmistakably concerned first and foremost with architecture, ultimately with building.

71 — Cf. Guarino Guarini, Modo di Misurare le Fabriche, Torino: Heredi Gianelli, 1674; Id., Compendio della Sfera Celeste, Torino: Giorgio Colonna, 1675; Id., Trattato di Fortificazione, Che hora si usa in Fiandra, Francia, & Italia, Torino: Heredi di Carlo Gianelli, 1676.

It distinguishes him from Juan Caramuel de Lobkowitz, who in his *Arquitectura Civil, recta y obliqua* (1678) **[FIG. 19]**, based on the opposition of straight and crooked, developed an entire architectural grammar with correspondingly misshapen columns standing on an oval ground plan and was criticised by Guarini for this.[72] This criticism and correction was preceded by a fundamental consideration, which in Guarini literature has often been misread as a Guarini «matematico», but which at this point states precisely the opposite, that in architecture the artistic interest linked to sensory perception has priority and that limits should and must be set to the enforcement of mathematical rules. The passage begins with «sebbene», *although* architecture is dependent on mathematics:

72 — Cf. Werner Oechslin, Osservazioni su Guarino Guarini e Juan Caramuel de Lobkowitz, in: Vittorio Viale (ed.,) Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco. Atti del Convegno internazionale 30 settembre – 5 ottobre 1968, I, Torino: Accademia delle Scienze, 1970, p. 573–595.

«L'Architettura, sebbene dipenda dalla Matematica, nulla meno ella è un'Arte adulatrice, che non vuole punto per la ragione disgustare il senso; onde sebbene molte regole sue sieguano i suoi dettami, quando però si tratta, che le sue dimostrazioni osservate siano per offendere la vista, le cangia, le lascia, ed infine contradice alle medesime; onde non sarà infruttuoso per sapere quello, che debba osservare l'Architetto, vedere il fine dell'Architettura, ed il suo modo di procedere.»[73]

73 — Cf. [Guarino Guarini], Architettura Civile del Padre D. Guarino Guarini Cherico Regolare Opera Postuma, Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737, p. 3.

The sentence is in the chapter on the «Regole d'Architettura in generale», in which, as in Palladio's corresponding recommendations in the *Quattro Libri* of 1570, a general orientation rather than strict regulations are given. At this point, Guarini moves on to Vitruvius' treatment of «commodità» and «utilitas». And two pages later he states: «L'Architttura può correggere le regole antiche, e nuove inventare.»[74] Palladio writes: «non si deve però far ciò contra i precetti dell'architettura, e contra quello, che la ragione ci dimostra: onde si vede che ancho gli Antichi variarono: nè però si partirono mai da alcune regole universali, & necessarie dell'Arte.»[75]

74 — Id., p. 5.

75 — Cf. Andrea Palladio, I Quattro Libri Dell'Architettura, Venezia: Dominico de'Franceschi, 1570, I, p. 52.

Matematika musí sloužit umění; a představuje základ hlubšího porozumění s ohledem na „metafyziku“, o které hovoří Guarini. To není v rozporu s praktickými vysvětleními, o která se Guarini rovněž snaží. V Modo di misurare le Fabriche najdeme už v názvu odkaz na «calcoli facilissimi»; Guarini chce usnadnit cestu k vyšším cílům. Zprostředkovává tedy elementární znalosti o «varij giri, che segnano co'i suoi movimenti il Sole, e l'altre Stelle». A v části «Preludio I.» spisu Breve Trattato di Fortificazione se odkazuje na to, že architekt musí disponovat «questa prima cognitione» Euklidových prvků.[76]

76 — Guarini, Fortificazione, op. cit., str. 5.

Dalibor Veselý rozpoznal na základě kresby, v níž se – podle Euklidovy věty o záření – ve sledu stále větších trojúhelníků vytváří celková forma, klíč k pochopení „kupole“ Guariniho kaple Svatého plátna.[77] Odkazuje tím na matematické základy *„posloupností“* a *„progresí“*, které slouží konkrétnímu utváření formy a které Guarini pojednává ve spisu *Euclides Adauctus* **[OBR. 20]**. Jsou to *formování*, která historik architektury podle svých architektonických představ chápe jako «ondulazione», «compenetrazione», «sovrapposizione additiva» a podobné, čímž lze charakterizovat a popsat architektův *„jazyk“*.[78] V Guariniho geometrii je tato na základě jasných proporcionálních čísel stanovená souvislost uvedena v odpovídající části «De Proportione Harmonica» **[OBR. 21]** [79] a přesněji rozebrána při pojednávání o odpovídajících „následcích“ a vyložena pod názvem «De Linearum Progressionibus Harmonicis»[80]. (Tomu samozřejmě předcházela kapitola o geometrických posloupnostech, na kterých jsou harmonické posloupnosti založeny.[81]) Pro Dalibora Veselého je důležité upozornit na zvláštní kvality kombinací různých poměrů, které Guarini uvádí pod titulem «De proportione dialectica» **[OBR. 22, 23, 24]** [82]. Pojednává o tom kapitola «De Proportionalitate Rationum», v níž je celek těchto poměrů umístěn a uveden s odkazem na univerzální význam a odpovídající neomezené použití pro všechny veličiny: *«Licet iste Tractatus sit universalis, & omne genus quantitatis complectatur»; «cum tamen propositiones generice sint intelligendae, & omni genere quantitatis applicandae»*.[83] Nepřímo je tím předloženo a odůvodněno bohatství variací tvarů, které pro architekta tímto způsobem vznikají z matematického základu. Vděčíme za to tomuto podrobnému popisu geometrických a harmonických posloupností, kterým se v Guariniho době očividně dostalo zvláštní pozornosti. Dalibor Veselý to dokládá tím, že odkazuje zejména také na obsáhlý *Opus Geometricum*

77 — Srov. Vesely, op. cit, str. 20 a obr. 4. 16.

78 — Zde citováno: Paolo Portoghesi, Il linguaggio di Guarino Guarini, in: (Vittorio Viale ed.,) Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco. Atti del Convegno Internazionale 30 settembre – 5 ottobre 1968, Turín: Accademia delle Scienze, 1970, I, str. 9–34.

79 — Srov. Guarini, Euclides Adauctus, op. cit., str. 242–247: Tractatus XIIII. Pars Tertia. De Proportione Harmonica (též: De proportionalitate Harmonica).

80 — Id., str. 263–271: Tractatus XVI. Pars Secunda. De Linearum Progressionibus Harmonicis.

81 — Id., str. 256–262: Tractatus XVI. De Progressione Proportionali. Pars Prima. De Linearum Progressione Geometrica.

82 — Id., str. 278: Tractatus XVII. De Proportionalitatibus Rationum. Expensio V. – U Veselého (op. cit., str. 210) citováno nepřesně – bez usouvztažnění.

83 — Id., str. 271: Tractatus XVII. De Proportinalitatibus Rationum; citováno z předcházející definice.

THEOR. III. PROPOS. XXII.

EXPENSIO V.

THEOR. I. PROPOS. XXIII.

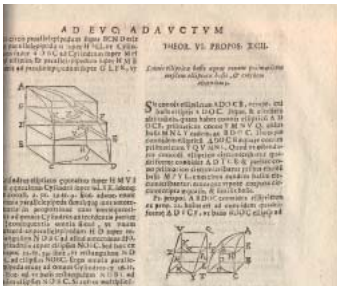
OBR. 22 Id., Tractatus XVII.
De Proportionalitatibus Rationum.
Expensio V. De Proportione Dialectica (s. 278)
FIG. 22 Id., Tractatus XVII.
De Proportionalitatibus Rationum.
Expensio V. De Proportione Dialectica (p. 278)

TRACTATVS XXXV.

PROPOS. XII. PROP. XXII.

EXPENSIO VLTIMA.

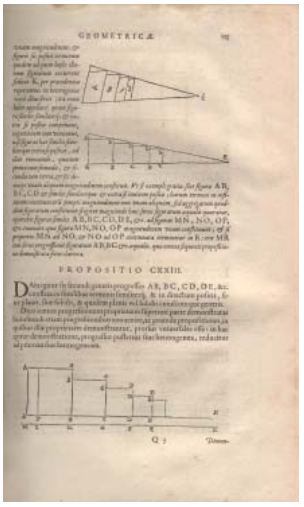
OBR. 23 Id., De Corporum comparatione
Sekvence kostek (s. 682)
FIG. 23 Id., De Corporum comparatione
Progresssion (sequence) of cubes (p. 682)


AD EVCLIDEM ADAVCTVM

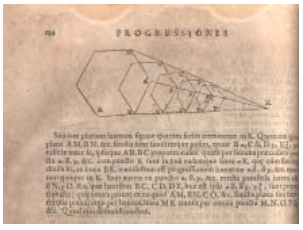
THEOR. VI. PROPOS. XXII.

OBR. 24 Id., Conoides Parabolicum elipitické figury na pravoúhlém základu v „progresi“. (příloha)
FIG. 24 Id, Conoides Parabolicum elipitic figures on rectangular ground in ‘progression’. (Appendix)

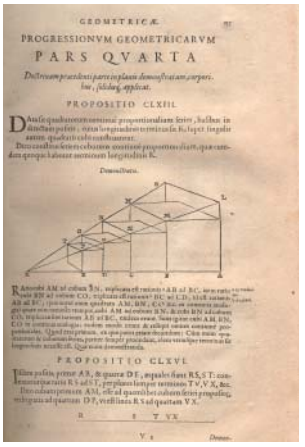
OBR. 25 Grégoire de Saint-Vincent. Opus Geometricum Quadraturae Circuli et Sectionum Coni Decem libris comprehensum, Antwerpen: Meursius, 1647
FIG. 25 Grégoire de Saint-Vincent. Opus Geometricum Quadraturae Circuli et Sectionum Coni Decem libris comprehensum, Antwerpen: Meursius, 1647



OBR. 26 Id. obrázek ke geometrické progresi (s. 125)
FIG. 26 Id., figure on geometric progression (p. 125)



OBR. 27 Id., Similia sint similiterque posita (s. 134)
FIG. 27 Id., Similia sint similiterque posita (p. 134)



OBR. 28 Id., Geometrická progrese prvků
FIG. 28 Id., Geometric progression of elements

Mathematics must serve art; and it provides the basis for deeper understanding in view of that 'metaphysics' of which Guarini speaks. It does not contradict the practical explanations that Guarini is equally anxious to give. In *Modo di misurare le Fabriche*, there is already a reference in the title to the «calcoli facilissimi»; Guarini wants to facilitate the passage to the higher objectives. So he imparts elementary knowledge of the «varij giri, che segnano co'i suoi movimenti il Sole, e l'altre Stelle». And in the «Preludio I.» of the «Breve Trattato di Fortificazione» it is pointed out that the architect must have «questa prima cognitione» of Euclid's elements.[76]

76 — Guarini, Fortificazione, op.cit., p. 5.

Dalibor Vesely has identified the key to understanding the 'dome' of Guarini's Cappella della Sindone[77] on the basis of a drawing in which – according to the Euclidean ray theorem – an overall form is formed in a sequence of increasingly smaller triangles. He thus refers to the mathematical foundations of '*sequences*' and '*progressions*' that serve the concrete formation of form and which Guarini discusses in *Euclides Adauctus* **[FIG. 20]**. These are *formations* that the architectural historian understands according to his architectural ideas as «ondulazione», «compenetrazione», «sovrapposizione additiva» and the like, with which the '*language*' of the architect can be characterised and described.[78] In Guarini's geometry, this formal connection, regulated on the basis of clear proportional numbers, is discussed in the corresponding part «De Proportione Harmonica» **[FIG. 21]** [79] and set out in more detail in the treatment of corresponding 'consequences' under the title «De Linearum Progressionibus Harmonicis».[80] (This was of course preceded by the chapter on geometrical sequences, on which the harmonic ones build[81]). Dalibor Vesely is keen to point out the special quality in the combination of different ratios that Guarini puts under the title «De proportione dialectica» **[FIG. 22, 23, 24]** [82]. It is dealt with in the chapter «De Proportionalitate Rationum», in which the whole of these ratios is situated and introduced with the reference to the universal meaning and the corresponding unlimited use for all quantities: «*Licet iste Tractatus sit universalis, & omne genus quantitatis complectatur*»; «*cum tamen propositiones generice sint intelligendae, & omni genere quantitatis applicandae*».[83] Indirectly, this reveals and justifies the wealth of variation in forms that thus arises for the architect from the mathematical foundations. It is due to this detailed presentation of geometric and harmonic consequences that Guarini's time obviously paid particular attention to them. Dalibor Vesely proves this by also referring in particular to the large-scale *Opus Geometricum Quadraturae Circuli et*

77 — Cf. Vesely, op.cit, p. 20 and fig. 4.16.

78 — Cf.: Paolo Portoghesi, Il linguaggio di Guarino Guarini, in: (Vittorio Viale ed.,) Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco. Atti del Convegno Internazionale 30 settembre – 5 ottobre 1968, Torino: Accademia delle Scienze, 1970, I, p. 9–34.

79 — Cf. Guarini, Euclides Adauctus, op.cit., p. 242–247: Tractatus XIIII. Pars Tertia. De Proportione Harmonica (also: De proportionalitate Harmonica).

80 — Id., p. 263–271: Tractatus XVI. Pars Secunda. De Linearum Progressionibus Harmonicis.

81 — Id., p. 256–262: Tractatus XVI. De Progressione Proportionali. Pars Prima. De Linearum Progressione Geometrica.

82 — Id., p. 278: Tractatus XVII. De Proportionalitatibus Rationum. Expensio V. – In Vesely (op. cit., p. 210) cited imprecisely, not placed in context.

83 — Id., p. 271: Tractatus XVII. De Proportinalitatibus Rationum; cited according to the above definition.

Quadraturae Circuli et Sectionum Coni Decem libris comprehensum (1647) Grégoira de Saint-Vincenta a zde vedenou podrobnou diskuzi o «Progressiones Geometricae».[84]

84 — Srov. Grégoire de Saint-Vincent. Opus Geometricum Quadraturae Circuli et Sectionum Coni Decem libris comprehensum, Antverpy: Meursius, 1647, 57–166. Veselým (op. cit., str. 210, obr. 4.18) zobrazený obrazec str. 134.

Grégoire de Saint-Victor postupuje od posloupností ploch k posloupnostem celých těles. A přesně tak pokračuje Guarini ve svém pojednávání o geometrických a harmonických posloupnostech v delší závěrečné kapitole rozšířené nyní i na tělesa **[OBR. 25, 26, 27, 28]**.[85] Vždy přeci také jde o *poměr* velikostí, což architekta samozřejmě hluboce zajímá, o *«rationes»*, o kterých pojednává Euklid v páté knize svých elementů, co má Guarini na tomto místě za „metafyziku" v matematice. Vincent Léotaud, který recenzi opusu *Opus Geometricum Quadraturae Circuli* Grégoira de Saint-Vincenta věnoval celou knihu, cituje v této souvislosti jednoduchou, též architektovi srozumitelnou definici: *«Ratio est duarum magnitudinum eiusdem generis mutua quaedam secundum quantitatem habitudo.»*[86] Jsou to – dá se říct „habitudo" – pro architekta běžné věci, se kterými se denně setkává i bez návratu k teoretickým matematickým základům. Dlouhé odbočky a komentáře věnované geometrickým a harmonickým posloupnostem v Guariniho *Euclides Adauctus* **[OBR. 29, 30]** činí naopak blízkost k architektonickým tělesům očividnou. Guarini považuje závěrečné pojednání o tělesech takřka za odměnu za dlouhou přípravu; nazývá ho *«quasi fructus antecedentium Tractatuum»* a «complementum omnium, quae de punctis, lineis, figuris, planitiebus & soliditatibus dicta sunt».[87] Obzvlášť „architektonickým" způsobem je to exemplifikováno na příkladu krychlí a jejich omezených paralelních ploch.[88]

85 — Srov. Guarini, Euclides Adauctus, op. cit., str. 660–686: Tractatus XXXV. De Corporum comparatione.

86 — Srov. Vincent Léotaud, Examen Circuli Quadraturae Hactenus Editarum Celeberrimae, Quam Apollonius alter, magno illo Pergaeo non minor Geometra, R.P. Gregorius a Sancto Vincentio Societatis Iesu, Exposuit, Lyon: Barbier, 1654, Pars Secunda, str. 1.

87 — Srov. Guarini, Euclides Adauctus, op. cit., str. 660.

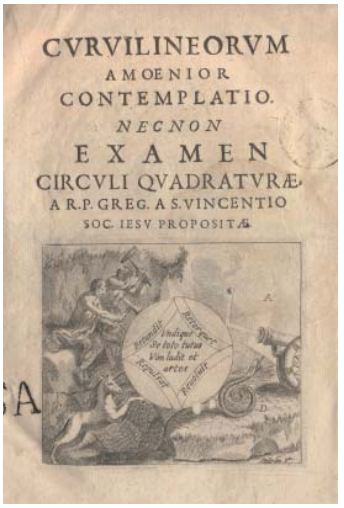
88 — Id., str. 682: Tractatus. XXXV. De Corporum Comparatione. Probl. XII. Prop. LXII. Seriei corporum continua proportione procedentium corpus aequale invenire, datis duobus lateribus corporum duorum primorum.

Guarini vsouvá – často před větší kapitoly – takovéto zobecňující poznámky. Ale samozřejmě zůstává ve svém *Euclides Adauctus* vždy u svých matematických pozorování a architekturu ani slovem nezmiňuje. Souvislost z toho však vyplývá a je patrná, neboť geometrie odjakživa platí za základ architektury. Konečně jde o to, co vysoce vzdělaný architekt Roberto Gabetti v inteligentní formulaci krátce a trefně popisuje jako «perfetta fusione di immaginazione e raziocinio», «dove il calcolo geometrico è un mezzo per raggiungere un altissimo virtuosismo costruttivo e stilistico, e i più sorprendenti effetti decorativi e prospettici».[89]

89 — Gabettiho charakteristiku kritizuje Tricomi (op. cit., str. 556) ohledně používání pojmu «calcolo geometrico», což nyní ale každý laik a nematematik velmi dobře zařadí a chápe.

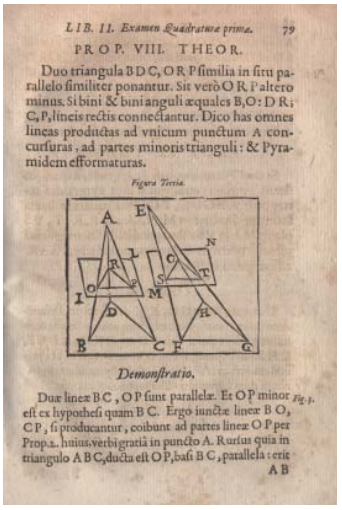
Co je pro mnohé všeobecná, dále neanalyzovaná *forma mentis*[90], ukazuje se však být až do tvaru a tělesa dobře promyšlené

90 — Tak též Tricomi (op. cit., str. 557).


CVRVILINEORVM
AMOENIOR
CONTEMPLATIO.
NECNON
EXAMEN
CIRCVLI QVADRATVRÆ
A R.P. GREG. A S. VINCENTIO
SOC. IESV PROPOSITÆ.

OBR. 29 Vincent Léotaud, Examen Circuli Quadraturae Hactenus Editarum Celeberrimae, Quam Apollonius alter, magno illo Pergaeo non minor Geometra, R. P. Gregorius a Sancto Vincentio Societatis Iesu, Exposuit, Lyon: Barbier, 1654, Titulní strana

FIG. 29 Vincent Léotaud, Examen Circuli Quadraturae Hactenus Editarum Celeberrimae, Quam Apollonius alter, magno illo Pergaeo non minor Geometra, R. P. Gregorius a Sancto Vincentio Societatis Iesu, Exposuit, Lyon: Barbier, 1654, Title


LIB. II. Examen Quadraturæ primæ. 79

PROP. VIII. THEOR.

Duo triangula BDC, ORP similia in situ parallelo similiter ponantur. Sit verò OR, P altero minus. Si bini & bini anguli æquales B,O: D R; C, P, lineis rectis connectantur. Dico has omnes lineas productas ad vnicum punctum A concursuras, ad partes minoris trianguli: & Pyramidem efformaturas.

Figura Tertia.

Demonstratio.

Duæ lineæ BC, OP sunt parallelæ. Et OP minor est ex hypothesi quam BC. Ergo iunctæ lineæ BO, CP, si producantur, coibunt ad partes lineæ OP per Prop. 2. huius. verbi gratiâ in puncto A. Rursus quia in triangulo ABC, ducta est OP, basi BC, parallela: erit AB

Fig. 1.

OBR. 30 Id., obraz ke srovnání podobných trojúhelníků (Lib. II s. 79)

FIG. 30 Id., model for comparing similar triangles (Lib. II p. 79)

konkrétní spojení matematiky a architektury. Samozřejmě je z tohoto výchozího bodu – o to výrazněji – dále do základů promyšlena; Guarini má pro to připraven odkaz k metafyzice. Potud je Guarini součástí významné tradice, která – nevyhnutelně – vede zpět ke Cusanusovi, kterého Dalibor Veselý v této souvislosti rovněž cituje.[91] Nikdo se obsáhleji nevěnoval spekulacím o geometrii a hlubšímu, „božskému" smyslu a nepátral po proměně matematických figur – zejména též v jeho příteli Paolu Toscanellimu věnovanému spisu *De transmutationibus Geometricis*. Jde o pochopení nepochopitelného a také o konkretizování v architektonické formě, v platónské tradici «transcensus» daného do bytí coby „trvalé existence".[92] Z podobnosti božského a lidského ducha vzniká plození, „tvoření prostřednictvím pochopení".[93] Na přemýšlení o *posse*, schopnosti a umění, Cusanosovi obzvlášť záleží, neboť v něm – otevřená díky *possibilitas* – je zdůrazněná cesta do světa: *«Humaniter ad Divina»*.

91 — Srov. Veselý, op. cit., str. 210.

92 — Srov. k tomu: K.H. Volkmann-Schluck, Nicolaus Cusanus. Die Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit [Nicolaus Cusanus. Filozofie v přechodu od středověku k novověku], Frankfurt n. M.: Klostermann, 1957; zde citováno: str. xii.

93 — Srov. k tomu mj. Josef Stallmach, Ansätze neuzeitlichen Philosophierens bei Cusanus [Zárodky novodobého filozofování u Cusanuse], in: Rudolf Haubst, Das Cusanus-Jubiläum in Bernkastel-Kues vom 8. bis 12. August 1964. Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft 4 [Cusanusovo jubileum v Bernkastel-Kues od 8. do 12. srpna 1964. Sdělení a vědecké příspěvky Cusanusovy společnosti 4], Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag, 1964, str. 339–356; zde: str. 355.

Velkolepou, působivou myšlenkovou budovu – duchovní stavební dílo – zanechal ve svých spisech **[OBR. 31]** Nikolaus von Kues. A jako žádný jiný přeložil ze staré Lulluské a byzantské tradice filozofické formy myšlení a „vyšší schopnosti uvažovat" *«intellectualitas»* do „obrazných a schematických" forem a figur znázornění, a tím přiblížil jejich představu.[94] Guarini se – jak je též uvedeno v titulu *Euclides Adauctus* – považuje za filozofa, teologa a matematika; pro něj jsou tyto souvislosti dané a uchopitelné.

94 — Z obsáhlé literatury: Erhard W. Platzeck, Von der Lullschen zur Cusanischen Denkform [Od lulluské ke cusanovské formě myšlení]; in: Haubst, Cusanus-Jubiläum, op. cit., str. 145–163; zde zejména str. 162; Nikolaus Stuloff, Mathematische Tradition in Byzanz und ihr Fortleben bei Nikolaus von Kues [Matematická tradice v Byzanci a její pokračování u Nikolause von Kuese], in: Haubst, Cusanus-Jubiläum, op. cit., str. 420–436.

Samozřejmě jsme zvyklí tyto transcendence z daných obsahů obrazů „odečítat". Avšak obrovská malba, kterou Franz Josef Spiegler v roce 1751 vyzdobil strop klášterního kostela ve městě Zwiefalten a která tvoří součást „barokního komplexního díla", jež Dalibor Veselý líčí jako ideál takového celku[95], působí – navzdory příliš konkrétním obsahům obrazu – prostřednictvím velkého architektonického gesta; tímto způsobem lze zakusit hlubší smysl, který tomuto světu – oproti hrozící 'divided representation' – (ještě jednou!) poskytuje soudržnost.

95 — Srov. Veselý, op. cit., str. 217–226.

«Humaniter ad divina vehere» je uvedeno v první větě předmluvy «Prefatio» v Cusanusově *De Visione Dei*; následuje hned též odkaz na nezbytnou, spojující podobnost: «similitudine quadam hoc fieri oportet».[96] Nikolaus von Kues neztrácí konkrétní

96 — Srov. [Nicolaus de Cusa, Opuscula theologica et mathematica, 2, Strassburg:Martin Flach, nicht nach 13. Okt. 1488] fol. a 2 recto; celá věta: «Si vos humaniter ad divina vehere contendo: similitudine quadam hoc fieri oportet.»

Sectionum Coni Decem libris comprehensum (1647) by Grégoire de Saint-Vincent and the detailed discussion of the «Progressiones Geometricae» there.[84]

84 — Cf. Grégoire de Saint-Vincent. Opus Geometricum Quadraturae Circuli et Sectionum Coni Decem libris comprehensum, Antwerpen: Meursius, 1647, 57–166. The figure illustrated by Vesely (op.cit., p. 210, fig. 4.18) p. 134.

Grégoire de Saint-Victor leads from the progressions of surfaces to those of whole bodies. And this is precisely how Guarini continues his consideration of geometric and harmonic sequences in a long final chapter, now extended to solids **[FIG. 25, 26, 27, 28]**.[85] After all, it is always about the *relationship* of quantities, which of course deeply interests the architect, about the «*rationes*» that Euclid discusses in the fifth book of his Elements, which at this point led Guarini to suspect 'metaphysics' in mathematics. Vincent Léotaud, who devotes an entire book as a review to Grégoire de Saint-Vincent's *Opus Geometricum Quadraturae Circuli*, quotes a simple definition on this that is also understandable to architects: «*Ratio est duarum magnitudinum eiusdem generis mutua quaedam secundum quantitatem habitudo.*»[86] These are – one can certainly read 'habitudo' in this way – common things for the architect, with which he has daily dealings even without recourse to the theoretical mathematical foundations. The long derivations and comments on the geometric and harmonic sequences in Guarini's *Euclides Adauctus* **[FIG. 29, 30]**, conversely, make the proximity to architectural solids obvious. Guarini regards the concluding treatment of the solids as a reward, as it were, for the long preliminary work; he calls it «*quasi fructus antecedentium Tractatuum*» and «complementum omnium, quae de punctis, lineis, figuris, planitiebus & soliditatibus dicta sunt».[87] In a particularly 'architectural' way, it is exemplified in the example of cubes and their bounding parallel surfaces.[88]

85 — Cf. Guarini, Euclides Adauctus, op.cit., p. 660–686: Tractatus XXXV. De Corporum comparatione.

86 — Cf., Vincent Léotaud, Examen Circuli Quadraturae Hactenus Editarum Celeberrimae, Quam Apollonius alter, magno illo Pergaeo non minor Geometra, R.P. Gregorius a Sancto Vincentio Societatis Iesu, Exposuit, Lyon: Barbier, 1654, Pars Secunda, p. 1.

87 — Cf. Guarini, Euclides Adauctus, op.cit., p. 660.

88 — Id., p. 682: Tractatus. XXXV. De Corporum Comparatione. Probl. XII. Prop. LXII. Seriei corporum continua proportione procedentium corpus aequale invenire, datis duobus lateribus corporum duorum primorum.

Guarini inserts – often preceding larger chapters – such generalising remarks. But of course, in his *Euclides Adauctus*, he always sticks to his mathematical considerations and never mentions architecture. But the connection is obvious, just as geometry has always been the basis of architecture. After all, it is about what the highly educated architect Roberto Gabetti briefly and aptly describes in an intelligent formulation as «perfetta fusione di immaginazione e raziocinio», «dove il calcolo geometrico è un mezzo per raggiungere un altissimo virtuosismo costruttivo e stilistico, e i più sorprendenti effetti decorativi e prospettici».[89]

89 — Gabetti's characterisation is criticised by Tricomi (op.cit., p. 556) with regard to the use of the term «calcolo geometrico», which now, however, every layman and non-mathematician very well classifies and understands correctly.

What for many appears to be a general *forma mentis*[90] that is not analysed further, however, shows itself to be a concrete connection between mathematics and architecture that is well thought out

90 — Also Tricomi (op.cit., p. 557).

OBR. 31 **Mikuláš Kusánský**, Opuscula theologica et mathematica, 2, Strassburg: Martin Flach, ne po 13. Okt. 1488, fol. a 2 recto; celá věta: «Si vos humaniter ad divina vehere contendo: similitudine quadam hoc fieri oportet.»

FIG. 31 **Nicolaus de Cusa**, Opuscula theologica et mathematica, 2, Strasbourg: Martin Flach, not after 13 Oct. 1488, fol. a 2 recto; the whole sentence: «Si vos humaniter ad divina vehere contendo: similitudine quadam hoc fieri oportet.»

down to the form and body. Of course, starting from here, it is thought further – all the more clearly – into the fundamental; Guarini had the reference to metaphysics ready for this. In this respect, Guarini stands in an important tradition that – inevitably – leads back to Cusanus, whom Dalibor Vesely also quotes in this context.[91] No one has devoted himself more comprehensively to the speculation of geometry and deeper, 'divine' meaning and has fathomed the transformation of mathematical figures – as in particular in *De transmutationibus Geometricis*, dedicated to his friend Paolo Toscanelli. It is about grasping the incomprehensible and also about concretising it in architectural form, in the Platonic tradition as the 'transcensus' of a given into being as the 'abiding essence'.[92] From the similarity of divine and human spirit arises the bringing forth, the 'creation through comprehension'.[93] Cusanus is particularly concerned with reflecting on the 'posse', the capacity and ability, in which – opened up by the 'possibilitas' – the passage into the world is clarified: «*Humaniter ad Divina*».

91 — Cf. Vesely, op.cit., p. 210.

92 — Cf: K.H. Volkmann-Schluck, Nicolaus Cusanus. Die Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Frankfurt a.M.: Klostermann, 1957; here quoted: p. xii.

93 — Cf. inter alia: Josef Stallmach, Ansätze neuzeitlichen Philosophierens bei Cusanus, in: Rudolf Haubst, Das Cusanus-Jubiläum in Bernkastel-Kues vom 8. bis 12. August 1964. Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft 4, Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag, 1964, p: 339–356; here: p. 355.

Nicholas of Cusa left behind a magnificent, impressive edifice of thought – an intellectual edifice – in his writings **[FIG. 31]**. And like no other, he translated philosophical forms of thought and the 'higher faculty of thought' of «*intellectualitas*» from the old Lullian and Byzantine tradition into 'pictorial-schematic' forms and figures of representation and thus made them accessible to the viewer.[94] Guarini calls himself – as also in the title of Euclides *Adauctus* – philosopher, theologian and mathematician; for him these connections are given and tangible.

94 — Cf. inter alia: Erhard W. Platzeck, Von der Lullschen zur Cusanischen Denkform; in: Haubst, Cusanus-Jubiläum, op.cit., S.145–163; here esp. p. 162; Nikolaus Stuloff, Mathematische Tradition in Byzanz und ihr Fortleben bei Nikolaus von Kues, in: Haubst, Cusanus-Jubiläum, op.cit., p. 420–436.

Of course, we are used to 'read' such transcendence in given pictorial contents. But the giant painting that Franz Josef Spiegler painted on the ceiling of the monastery church of Zwiefalten in 1751 and which forms part of that 'baroque Gesamtkunstwerk' that Dalibor Vesely presents as the epitome of such a wholeness[95], has an effect – over and above the all too concrete pictorial content – through the grand architectural gesture; in this way the deeper meaning becomes tangible, which – against the threatening 'divided representation' – (once again!) grants cohesion to that world.

95 — Cf. Vesely, op.cit., p. 217–226.

The «*humaniter ad divina vehere*» is in the first sentence of the «Prefatio» in Cusanus' *De Visione Dei*; it is immediately followed by the reference to the necessary, unifying similarity: «similitudine quadam hoc fieri oportet».[96] Nicholas of Cusa keeps an eye on the concrete world and looks for the appropriate

96 — Cf. [Nicolaus de Cusa, Opuscula theologica et mathematica, 2, Strassburg: Martin Flach, nicht nach 13. Okt. 1488] fol. a 2 recto; the whole sentence: «Si vos humaniter ad divina vehere contendo: similitudine quadam hoc fieri oportet.»

svět ze zřetele a hledá vhodné obrazy, které tuto „názornost“ ve spojení s bohem zajišťují, a tak činí božské záležitosti hmatatelnými. Vztahuje se k «Rogerus pictor», Rogeru van der Weydenovi, k tzv. norimberské podobizně, jejíž pohled lze vnímat ze všech úhlů («quasi cuncta circumspiciat»), a poskytuje návod, jak nejlépe se dívat na obraz, který nyní opatovi a mnichům v Tegernsee posílá: «charitati vestrae mitto tabellam, figuram cuncta videntis tenentem, quam iconam dei appello».[97] Na konci druhého vydání (1514) je poznamenán rozšířený název tohoto dialogu: «Libri de visione dei sive de icona R.P. Nicolai de Cusa. Finis.»[98] Jde zde o obrazy a vždy také o to, jak co možná nejkonkrétnějším, hmatatelným způsobem svést dohromady lidský a božský svět. Týká se to též «mathesis universalis» dále promýšlené v rámci „metafyziky“, které se věnoval Guarino Guarini.

97 — Tématem Roger van der Weyden a Cusanus se kunsthistorici zabývají odjakživa; v poslední době to platí i pro teologii: cf. Emmanuel Falque, Fraternity and Vision of God in Nicholas of Cusa, In: Modern Theology, Vol. 35, 4, str. 760–787.

98 — Srov. [Nikolaus von Kues] Jacques Lefèvre d'Etaples ed., Haec accurata recognitio trium voluminum operum clariss. P. Nicolai Cusae, Paříž: Ascensianus, 1514, fol. CXIII recto.

Takovéto myšlenkové architektury by neměly být ponechány pouze teologům; Isaac Newton přidal na závěr své *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* část «Scholium Generale», na jejíž začátek klade těžkosti porozumění kosmickému řádu, který je věnován bohu, παντοκράτωρ, a různými cestami a s ohledem na náš svět se mu přibližuje, aby ho potom dal dohromady s «Fatum & Natura» a všemi možnostmi lidského konání; závěrem říká: «Et haec de Deo; de quo utique ex Phaenomenis disserere, ad Philosophiam Experimentalem pertinet.» Také Newton se z nouze snaží zachránit z ryze abstraktní představy, aby se mohl o to lépe a přesto obsáhle věnovat skutečnosti. «A caeca necessitate metaphysica, quae utique eadem est semper & ubique, nulla oritur rerum variatio.»[99]

99 — Scholium Generale se, jak známo, nachází v rozšířeném znění až po editio princeps; zde citováno podle třetího vydání z roku 1726 ve vydání: Alexandre Koyré, I. Bernhard I. Cohen ed., Isaac Newton's Philosophiae Naturalis Principia Mathematica, II, Cambridge: Harvard University Press, 1972, str. 759–765; zde str. 764 a 763.

Vše je součástí té fáze dějin, které se – hermeneuticky a z pohledu intelektuální historie – zvláštním způsobem věnoval Dalibor Veselý, aby zde v údivu pozoroval a posuzoval sbližování všech ještě tak odlišných sil, „souvislosti účinků“; nacházel se přitom na cestě „k nezměrnému celku“. Friedrich Schlegel v této věci uvedl: *„Chcete-li se dobrat celku, jste-li na cestě k němu, můžete s nadějí předpokládat, že nikdy nenajdete přirozený celek, nikde nenajdete objektivní důvod ke klidu, dokud nedojdete ke středu. Tento střed je organismem všeho umění a věd, zákon a historie tohoto organismu. Toto vzdělávání, tato fyzika fantazie a umění by mělo být vlastní vědou, chtěl bych ji nazvat encyklopedií; ale tato věda není ještě k dispozici.“*[100]

100 — Srov. Friedrich Schlegel, Über Lessing [O Lessingovi], in: A. W. Schlegel, F. Schlegel. Charakteristiken und Kritiken [Charakteristiky a kritiky], I, Königsberg, 1801, str. 259. – srov. Werner Oechslin, Das Ganze: Wege und Irrwege [Cesty a scestí], in: SCHOLION 1/2002, str. 19–51; zde: str. 47. – Toto diktum a tento text je věnován Daliborově památce. Na horní částí kupole kaple Svatého plátna jej vždy obzvlášť fascinovala ‘intellectual vision’ ve spojení s ‘reality perceptible’, což zde proto bylo v první řadě předmětem naší rozšířené analýzy.

images that guarantee that 'vividness' in the connection to God and thus make divine things tangible. He refers to «Rogerus pictor», to Roger van der Weyden, to a Nuremberg portrait whose gaze is experienced from all angles («quasi cuncta circumspiciat») and he gives instructions on how best to look at a picture which he now sends to the abbot and the monks in Tegernsee: «charitati vestrae mitto tabellam, figuram cuncta videntis tenentem, quam iconam dei appello».[97] At the end of the second edition (1514), the expanded title of this dialogue is noted: «Libri de visione dei sive de icona R. P. Nicolai de Cusa. Finis.»[98] This is about images and always about bringing together the human and divine worlds in the most concrete, experiential way possible. It also concerns the «mathesis universalis», which Guarino Guarini has turned to, and which has been taken further into metaphysics'.

97 — The theme of Roger van der Weyden and Cusanus has been a recurring theme in art history; recently it has also applied to theology: cf. Emmanuel Falque, Fraternity and Vision of God in Nicholas of Cusa, In: Modern Theology, Vol. 35, 4, pp. 760–787.

98 — Cf. [Nikolaus von Kues] Jacques Lefèvre d'Etaples ed., Haec accurata recognitio trium voluminum operum clariss. P. Nicolai Cusae, Paris: Ascensianus, 1514, fol. CXIII recto.

Such edifices of thought should not be left to theologians alone; Isaac Newton added to his *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* at the end a «Scholium Generale», at the beginning of which he places the difficulties of understanding the cosmic order, which turns to God, the παντοκράτωρ, and approaches him by possible ways and with reference to our world, in order then to bring him together with «Fatum & Natura» and all the possibilities of human action; he concludes: «Et haec de Deo; de quo utique ex Phaenomenis disserere, ad Philosophiam Experimentalem pertinet.» Newton, too, seeks to save himself from the necessity of purely abstract conception in order to be able to turn to reality all the better and yet comprehensively. «A caeca necessitate metaphysica, quae utique eadem est semper & ubique, nulla oritur rerum variatio.»[99]

99 — As is well known, the Scholium Generale is found in the expanded version only after the editio princeps; here cited after the third edition of 1726 in the edition: Alexandre Koyré, I. Bernhard I. Cohen ed., Isaac Newton's Philosophiae Naturalis Principia Mathematica, II, Cambridge: Harvard University Press, 1972, pp. 759–765; here pp. 764 and 763.

It is all part of that phase of history to which Dalibor Vesely turned in a special way – hermeneutically and in terms of intellectual history – in order to observe and contemplate in wonder the coming together of all the forces, however different they may be, the 'interrelation of effects'; in doing so, he found himself on the way 'to the immeasurable whole': To this Friedrich Schlegel formulated: *'If you want to reach the whole, if you are on the way there, you can confidently assume that you will nowhere find a natural boundary, nowhere an objective reason to stand still, until you have reached the centre. This centre is the organism of all arts and sciences, the law and the history of this organism. This theory of education, this physics of the imagination and of art might well be a science in its own right, I would like to call it an encyclopaedia; but this science does not yet exist'*.[100]

100 — Cf. Friedrich Schlegel, Über Lessing, in: A.W.Schlegel, F. Schlegel. Characteristiken und Kritiken, I, Königsberg, 1801, p. 259. – Cf. Werner Oechslin, Das Ganze: Wege und Irrwege, in: SCHOLION 1/2002, pp. 19–51; here: p. 47. – This dictum and this text should be dedicated to Dalibor's memory. What always fascinated him most about the upper part of the dome of the Sindone Chapel was the 'intellectual vision' in its connection to 'reality perceptible', which was therefore primarily the subject of our extended analysis here.

Skica úplná i neúplná

Jaroslav Nešetřil, Miroslav Petříček

Complete and Incomplete Sketch

Jaroslav Nešetřil, Miroslav Petříček

I.

Co mají společného tak rozdílné oblasti jako (například) architektura, truhlářství, literatura, matematika, výtvarné umění (a umění obecně), informatika, urbanismus a třeba i práce na zahrádce? A téměř jakákoliv jiná činnost, záměr nebo úmysl. Dokonce by se sem dalo přidat i „nicnedělání“ nebo „lelkování“… Tolik rozdílných a nesouměřitelných oblastí s nesouvisející podstatou. A přesto mají uvedené (a mnohé další neuvedené) oblasti jeden velmi konkrétní aspekt společný: ve všech případech se tu vytvářejí skicy, plány nebo náčrtky. Toto společné, ať jakkoli je snadné chápat smysl slova, však není jednoduché prostě proto, že slova skica a skicovat se vyskytují s různým významem v různých situacích či kontextech. Skica či náčrt, ale třeba také koncept nebo studie má jiný význam pro architekta, kde často představuje první návrh dispozice či členění, někdy včetně principiálních technických detailů. Anthony Vidler hovoří o diagramech a diagramech diagramů (A. Vidler: Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation, Representations 72(200), 1–20). Jiný je její význam pro matematika, kdy skica složitého důkazu je vlastně ex-post jednodušší vysvětlení principiálních kroků a hlavních myšlenek důkazového postupu – to vše ve snaze usnadnit pochopení a výklad. A ještě jiný význam má ve spojení s – v současnosti intenzivně studovanými – skicujícími algoritmy, které leží v jádru mnoha důležitých výsledků teoretické informatiky. Zde jde o drastickou redukci dimenze při zpracování dat a objektů: místo objektů samých zkoumáme jejich „skicy“. Ty jsou třeba vytvořeny náhodně, ale přesto vystihují podstatné vlastnosti objektů samých a přitom umožňují rychlé zpracování dat (nebo i obrázků). Slovo skica zde tak nabývá velmi technické a konkrétní podoby a činnosti, která však stále vykazuje mnohé rysy shodné s intuitivním pojetím tohoto slova.

Skicy jsou tedy velmi různorodé, rozdílné svou formou, účelem i zaměřením, jak to vyplývá z kontextu. Mohou to být i náčrtky mentální, které prostředkují mezi konkrétním názorem a abstraktním či obecným pojmem (zhruba na způsob kantovského schematismu), anebo skicy zcela rudimentární, protože už nepravidelná čára se svými inflexemi je vlastně skica naznačující ve svých ohybech volbu a současně nerealizované pokračování. Na jedné straně tedy máme před sebou jasně vykreslenou linii, na straně druhé však tato linie jako by byla tvořena zámlkami: nedořečené často říká víc než doslovené. A tento náznak pak stačí, abychom skicu nepokládali za cosi předběžného, nýbrž pokusili se ji vidět v její soběstačnosti neboli jako autonomní „dílo“ se svými vlastními právy. A uvědomili si, že ve vztahu k ní je na místě spíše to, co němčina vyjadřuje slovem *mitmachen*, *nachfahren* či *mitvollziehen*: spoluúčast, odpověď, nikoli interpretace, jejímž cílem je otevřené uzavírat.

Pokusme se tedy nejprve uchopit tento pojem a přiblížit se mu z různých úhlů. Z velmi různorodých úhlů. Nejčastěji se se slovem „skica“ asi stále setkáváme ve výtvarném umění, ale to neznamená, že by to, co toto slovo označuje, nebylo cosi, co nutí myslet. Podmínkou ovšem je, že slovo vyvážeme z tradičního obrazu myšlení, v němž se skica považuje za nehotové dílo, za pouhý náběh k jeho završení, tedy za provizorium. Což je ovšem význam, který je plodem velmi starého a velmi

I.

What do fields as diverse as (for instance) architecture, carpentry, literature, mathematics, fine arts (and arts in general), computer science, urban planning and, say, gardening have in common? As well as almost any other activity, intention or purpose? One could even add 'doing nothing' or 'sitting idle' to it… So many different and inconsummerable fields with unrelated substance. Yet all the above (and many other unmentioned) areas have one very specific aspect in common: in all cases, sketches, plans or outlines are made. Nevertheless, this commonality, however easy it may be to understand the word's meaning, isn't simple, simply because the words 'sketch' and 'to sketch' occur with different meaning in different situations and contexts. A sketch or an outline, but also a concept or a study, have different meaning for an architect to whom it often represents the first draft of a layout or zoning, sometimes including the elementary technical details. Anthony Vidler speaks of diagrams and diagrams of diagrams (A. Vidler: Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation, Representations 72(200), 1–20). It has a different meaning for a mathematician for whom the sketch of a complex proof is in fact an ex-post simplified explanation of the principal steps and key ideas of the proof method – all in an attempt to facilitate the understanding and interpretation. And it has yet another meaning in association with – currently intensively researched – sketch algorithms, which lie at the heart of many important results in theoretical computer science. In this case, it means a drastic reduction of dimension in the processing of data and objects; instead of the actual objects, we explore their 'sketches'. These 'sketches' may be created randomly, yet they still capture the essential properties of the actual objects, while allowing for fast processing of data (or even images). The word sketch here, thus, acquires a very technical and specific form and activity, which still exhibits many of the same features as the intuitive notion of this word.

The sketches are therefore very diverse, varying in their form, purpose and focus, depending on the context. They could also be mental sketches which mediate between a specific opinion and an abstract or general concept (roughly in the manner of Kantian schematism), or sketches which are entirely rudimentary, because even just an irregular line with its inflections is a sketch indicating in its folds a choice and, at the same time, unaccomplished continuation. On one hand, we have a clearly drawn line in front of us, but on the other hand, it is as if this line was made of silences: What hasn't been pronounced often says more than what has been pronounced. And this hint is then sufficient for us not to think of the sketch as something preliminary, but to try to see it in its self-sufficiency or as an autonomous 'work' with its own rights. And to realize that in relation to it, what is probably more appropriate is what German has words *mitmachen*, *nachfahren* or *mitvollziehen* for: participation, response, not interpretation, the aim of which is to close the open.

Let us first try to grasp the term and approach it from various angles. From very diverse angles. We probably most frequently encounter the word 'sketch' in the

problematického pojetí vztahu možnosti a skutečnosti neboli potence a aktu: je-li skutečnost uskutečněná možnost, pak možnost sama žádnou pravou skutečnost nemá, skutečnému pouze předchází. A naopak skutečným se může stát pouze to, co bylo již předtím možné, co však tíhne k tomu stát se skutečným. V zásadě je tedy představa skicy jako ještě nehotového, a potud ne zcela skutečného díla, aristotelská a patří do rámce aristotelské teleologie. Mluvíme-li pak o skice v souvislostech výtvarného umění, i zde se pak skica chápe jako možnost obrazu – anebo, jinde a přeneseně, jako náčrt či možnost ucelené myšlenky, cesta k ní, nic hotového. Jako by již skica sama nemohla být nazvána obrazem. To ale vede k paradoxu: skica vlastně prezentuje cosi v reprezentaci nereprezentovatelného, pokud se reprezentace chápe jako předvedení či znovuzpřítomnění toho, co je již jinde dané jako skutečné a završené. Chceme-li se tedy na skicu dívat nějak jinak, nezbývá než vzdát se představy, že skutečné je realizací možného, jakož i chápání reprezentace jako znovuzpřítomňování již daného.

II.

Chceme-li se zbavit předsudků, můžeme chvíli při kreslení pozorovat děti. Malé děti nevytváří skicy ani plány. Jejich výtvarný projev je úplný, suverénní a je jakoby přímým vyjádřením. Skicy dospělých (a to i ty, které my považujeme za výstižné nebo zdařilé) považují za čmáranice. Skica zdá se vyžaduje zralou zásobárnu, odstup a vědomí možnosti skicy. Skica má rysy svobody v jinak nesvobodné situaci. Malé dítě nepotřebuje svobodu; předpokládá ji a má ji. Na druhé straně skica má vždy znaky svobody, svobody umělce, svobody činu oproštěného od krunýře konvencí a nejrůznějších omezení, umění osvobozeného dokonce i od umění, pokud by lpělo na svých (historicky ustavených) kanonických formách. Když proto Maurice Merleau-Ponty uvažuje o dětské kresbě či art brut, říká, že tento způsob uměleckého vyjadřování nesměřuje proti umění muzeí či klasikům, nýbrž že je schopen oživovat v nás tvůrčí schopnost výrazu. Proto je scestné posuzovat skicu mírou něčeho již daného: skutečně tvořivé gesto nás rozevírá tak, aby se dotýkala samého bytí světa a stává se poezií. /Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*/. Svědčí o světě, ale nepoučuje a mnohdy je to zhmotněný sen nebo zakódovaná fantazie.

I proto má skica své zjevné analogie či metaforické významy i v myšlení, třeba ve fenomenologii a v jejím popisu „odstiňování“: to, co je bezprostřední danost ve vněmu, samo skrze různé horizonty, do nichž je ve světě vždy již nějak zasazeno, odkazuje k tomu, co bezprostředně vnímáno není. Odstíny neboli *Abschattungen* jsou však v prožitku nějak spolupřítomné a vyznačují směr dalšího (možného) pokračování k úplnějšímu vněmu vnímané předmětnosti; vnímání předjímá a v tomto předjímání se vnímané postupně profiluje neboli, jak by také bylo možné říci, *skicuje se*. V podstatě však platí, že i principem tohoto popisu jako postupného vyplňování zprvu pouze naznačeného je kontinuální přechod od možnosti ke skutečnosti, a tedy ani zde neopouštíme aristotelskou teleologii aktualizace potence.

visual arts, yet it doesn't mean that whatever the word denotes doesn't make you think – provided we release the word from the traditional concept of thinking in which a sketch is regarded as incomplete work, as a mere prelude to its completion, that is a provisional measure. Which is a notion with a fruit of a very old and very problematic concept of the relation between possibility and reality, or potency and act: if the reality is a realized possibility, then the possibility itself has no true reality, it only precedes the real. If the reality is a realized possibility, then the possibility itself has no true reality, it only precedes the real. And, conversely, only that what was already possible before, but which tends to become real, can become real. In principle the idea of a sketch is that of a work in progress, thus, yet not fully real work is therefore Aristotelian and belongs to the framework of Aristotelian teleology. If we then speak about the sketch in terms of visual art, sketch here is also understood as a possibility of an image – or, elsewhere and in the figurative sense, as a draft or the possibility of a compact idea, or the journey to it, nothing complete. As if the sketch itself could not be regarded as an image. This, however, leads to a paradox: the sketch in fact presents something unrepresentable in representation, if we understand representation as the presentation or re-presentification of that which is already given elsewhere as something real and completed. Therefore, if we want to look at the sketch in a different way, we have no choice but to abandon the idea that the real is the actualization of the possible, as well as the understanding of representation as a re-presentification of the already given.

II.

If we want to free ourselves from prejudice, we can observe children when drawing for a bit. Young children make no sketches or plans. Their artistic expression is complete, independent and it is a kind of a direct expression. They regard the sketches of adults (even those that we consider apt or accomplished) as doodles. Sketching – it seems – requires a mature reservoir, distancing and an awareness of the possibility to sketch. The sketch has features of freedom in an otherwise un-free situation. A young child needs no freedom: the young child assumes it and already has it. On the other hand, the sketch always bears traits of freedom, the freedom of the artist, the freedom of an act exempt from the shell of conventions and various restrictions, art liberated even from the art itself should it cling to its (historically established) canonical forms. And that is why when Maurice Merleau-Ponty reflects on children's drawing or art brut, he concludes that this way of artistic expression is not aimed against the art of museums or the classics, but that it is capable of reviving in us the creative capacity for expression. It is therefore misleading to judge a sketch by the measure of something already given: a truly creative gesture opens us up to touch the very being of the world and becomes poetry. /Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*/. It bears witness to the world but does not teach, and is often a materialized dream or a coded fantasy.

Rozchod s touto tradicí se naopak ohlašuje spíše v pojmu „gesta“ (viz například „sémantické gesto“ Jana Mukařovského), v němž se již důraz zřetelně přesouvá k otevřenosti a nedourčenosti. Gesto je otázka, je to zvláštní „znak“, který pouze naznačuje, v jakém směru bychom měli hledat odpověď. Implikuje tedy procesualitu. Proto například Julie Kristeva (v souvislosti s reflexí na hlubší roviny řeči) říká, že gesto je „primordiální akt označování či spíše proces, v němž se označování rodí dříve, než je zafixováno ve slově.“ Gesto otevírá prostor, v němž významy teprve klíčí – jinak řečeno *skicují se*. Gesto nereprezentuje nic předem daného, je hledáním. A to platí jak pro jazyk, tak i pro obraz, jak o tom svědčí zejména Merleau-Pontyho úvahy o malířství, v nichž se zabývá samou *událostí* značení *(signifiance)*, jež ještě není hotovým významem, a potud má podobu gesta: „‚Gesto‘ obrazu spočívá v tom, že nám něco dává vidět. Všechna tato tři slova mají prokazatelně zásadní význam a odkazují na sebe navzájem: ‚něco‘, ‚vidět‘, ‚dar‘. Jsou spolu navzájem spjata z moci těch *strategií zviditelňování*, které se v obraze uchovávají: ustupují do pozadí a současně se v něm setkávají. Jejich výkonem je syntéza, která koresponduje s tou, jež se připisuje myšlení, takže gesto obrazu se současně ukazuje jako způsob myšlení, ‚myšlení obrazem‘. Uskutečňuje se v poli viditelna, a to tak, že se něco v obraze stává *viditelným*, jakmile na ně dopadá *pohled* a je odpovědí na tento *dar*. Obraz není konstituován pohledem, nýbrž *obraz konstituuje pohled* – to, co obraz ‚dává‘ a čemu dává být viditelným se pak vyznačuje zejména tím, že určitý pohled teprve *otevírá*.“

Teprve odtud, to jest z toho, že mezi myšlením a obrazem existuje spřízněnost a že danost, dříve než je dána, je darem, jemuž je třeba odpovědět pohledem afirmujícím otevřenost této situace, by se pak snad dal vysvětlit i náš poněkud paradoxní pocit, že jednoduchá kresba, a dokonce i sama skica, dává cosi, co už na hotových obrazech *chybí*. Toto vysvětlení, s nímž bude souviset i přehodnocení našeho běžného chápání skicy, zjevně předpokládá proměnu zdánlivě neproblematické představy o tom, co znamená slovo „myslet“. Tedy předpokládá rozchod s privilegiem diskurzivity a bytí, které odsouvá do pozadí podíl vizuality na myšlení a význam dění a takto například brání tomu, abychom v tom, co dává obrazu být obrazem akcentovali právě dynamiku otevřenosti a uzavřenosti. Proto nás v tuto chvíli tedy zajímá ta stránka skicy, která není rutinní: plánek a instrukce na sestavení raketoplánu ze stavebnice je velmi složitý, ale neobjevný (i když dítěti může poskytnout mnoho nového a poučného). Je tedy třeba soustředit pozornost na vytváření skicy a v ní implikované intence, která se v ní teprve hledá, a na odpovídající čin. Na „myšlení“, jehož je skica letmým záznamem.

Klíč je v první řadě třeba hledat ve výtvarném umění, v němž zaujímá skica a kresba prominentní místo. Krásný popis její role se připisuje Michelangelovi: „V kreslení, které můžeme nazvati uměním koncipovati, vrcholí malířství, sochařství i stavitelství. Kreslení jest pramáti všeho malování kořen všeho vědění.“ Hned zde je možné se na chvíli zastavit a podívat se, jak jinak se také skica, která se v Michelangelově rýsuje za kresbou či v ní, označuje. Jejím synonymem je slovo *esquisse*, ale někdy i „pensiero“ (což zhruba odpovídá českému „studie“). Kreslení je cesta od skicy

This is also why the sketch has its obvious analogies or metaphorical meanings also in thinking, for instance in phenomenology and in its description of 'adumbrations'; that what is an immediate given in the perception, itself through various horizons through which it is always already somehow embedded in the world, refers to what isn't immediately perceived. Shades (adumbrations) or *Abschattungen* are already co-present in the experience and mark the direction of further (possible) continuation towards a more complete perception of the perceived objecthood; perception anticipation and in this anticipation, the perceived is gradually profiled or, as might also say, sketched. In essence, however, even this principle of the description as the gradual filling in of what is at first only hinted, is a continuous transition from the possibility to the reality; thus, we do not actually abandon the Aristotelian teleology of the actualization of potency here.

Rather, the departure from this tradition is announced in the notion of 'gesture' (for instance, Jan Mukařovský's 'semantic gesture') in which the emphasis is clearly shifting towards openness and indeterminacy. The gesture is a question; it is a special 'sign' which only indicates the direction in which we should seek an answer. It therefore implies processuality. This is why, for example, Julie Kristeva (reflecting on the deeper levels of speech) notes that a gesture is a 'primordial act of signification or rather a process in which signification is born before it had been fixed in a word.' The gesture opens up the space in which meanings are still sprouting – in other words, they are *being sketched*. The gesture doesn't represent anything pregiven, it is an actual search. This is true for both language and painting, as proven especially in Merleau-Ponty's reflections on painting, in which he deals with the very *event of signification*, which is yet not a fully completed meaning and, thus, takes the form of a gesture: 'The "gesture" of an image lies in giving us something to see. All these three words are demonstrably essential and they refer to each other: "something", "see", "gift". They are interconnected by virtue of those *strategies of making visible* which are preserved in the image: they recede into the background and, at the same time, they meet in it. Their performance is a synthesis corresponding to that attributed to thinking, so that the gesture of the image simultaneously appears as a way of thinking, 'thinking through an image'. It takes place in the field of the visible, in such a way that something in the image *becomes visible* as soon as the gaze falls upon it – and it is an answer to this *gift*. The image is not constituted by the base, but the image rather constitutes the gaze – what the image 'gives' and what the image gives us in terms of being visible is then characterized in particular by the fact that it only opens up certain gaze'.

It is only from here, that is, from the fact that there is a kinship between thinking and the image and that the given, before it is given, is a gift that must be responded with a gaze affirming the openness of this situation, we could perhaps explain our somewhat paradoxical feeling that a simple drawing, even the actual sketch gives something that is *missing*. This explanation, which will also involve our re-evaluation of a common understanding of the sketch, obviously presumes the transformation of the seemingly unproblematic idea about what the word 'to think' means.

k obrazu, ale tato cesta není jednoduchá, takže například Diderot konstatuje, že skicy v sobě ještě mají oheň, který již obraz nemá *(Salón z roku 1767)*. Etymologie slova *esquisse* naznačuje rychlost jejího provedení – právě proto, že „představu" či „ideu" (ale lze právě tak dobře říci „myšlenku") je třeba nějak podržet dřív, než se zase ztratí, a to tak, aby v její skice zůstalo co možná nejvíce z toho, co jsme schopni v letu zahlédnout a co pomalosti a nutné setrvačnosti našeho zraku uniká. Právě proto je skice vlastní *lehkost*.

Možná by tedy bylo – předběžně – možné říci, že snahou skicy není reprezentovat, pokud se tímto slovem míní předvést cokoli ve vyhraněné podobě, tj. jako *ergon*, nýbrž co možná podržet sám proces vyhraňování, *dynamis*, kdy to, co se stává tím, čím bude, není ještě zcela podřízeno formám jako formám rozpoznatelného a cíl se spoluutváří cestou. To ale není samoúčel a nejde jen o nějakou estetickou kvalitu. Skica nutí vnímání sestoupit před rovinu identifikovatelného či před rovinu „transcendentálně" preparovaných daností, před formy, které ještě nejsou postaveny do služeb reprezentace (ve všech významech tohoto slova). Odtud pocit, který se nás před skicou zmocňuje, když se zdá, jako by se ve své jedinečnosti vytvářela nějak ze své vlastní podstaty samovolně, jako by byla hledáním, které je otevřené tomu, co je na příchodu a chce je vyhmátnout. Skica je v tomto ohledu výzvou k novému tázání: Nebylo by možné sestoupit až k takovému vnímání, které předchází reprezentaci a jehož pochopení by vedlo k jinému „obrazu myšlení", nebylo by možné proniknout do umělecké tvorby ještě předtím, než bude domestikována estetikou, která se od svého vzniku v 18. století podřídila principům a hierarchiím racionality a takto se zpronevěřila právě té dimenzi, z níž se odvozuje její jméno, to jest dimenzi *aisthésis*, v níž „smyslový pocit přestává být reprezentativní a stává se reálným" (Deleuze)? A nezměnilo by se pak i naše chápání vztahu možného a skutečného, tak, jak k tomuto přehodnocení ukázal cestu už Henri Bergson, když říká, že možné chápeme jako možné teprve tehdy, když se již stalo skutečným, a nikoli naopak? Neboť situace se radikálně změní, klademe-li otázku po *genezi* (viz třeba slovo „dar", o kterém mluví nejen Merleau-Ponty): jak se dané stalo daností, která se poddává reprezentaci a snadné, téměř automatické identifikaci? Otázka po genezi daností míří zjevně ke zcela odlišné dimenzi a k jinému prostoru, než je prostor extenzivní, protože míří k hloubce, jež je heterogenní vzhledem ke třem rozměrům eukleidovské geometrie, která je dokonce jejich podmínkou a která je i podmínkou původní individuace a míří také hlouběji do topologie a jiných hlubin matematické a fyzikální mysli.

Gilles Deleuze, jehož knihu *Diference a opakování* je možné chápat jako nejradikálnější popis geneze prostoru z hloubky, píše: „Zákon figury a pozadí by nikdy neplatil o předmětech odlišených od neutrálního pozadí (*fond neutre*) anebo z pozadí jiných předmětů, jestliže by předmět sám nepodržoval vztah ke své hloubce. Vztah formy a pozadí je pouze vnější vztah v rovině, který předpokládá vnitřní a těsný vztah povrchů s hloubkou, kterou obemykají." Zhruba řečeno tím chce říci, že pod rovinou skutečného si lze představit rovinu virtuálního, jejímž je skutečné aktualizací. Jenže ještě přesnější by bylo vyhnout se představám „pod" a „nad" a říci, že hloubka jakožto dimenze virtuality je živel, jehož možnou (jednou z možných)

That is to say, it presupposes departure from the privilege of discursivity and being which relegates the contribution of visuality to thinking and the meaning of events into the background and, thus, for example, prevents us from emphasizing the dynamics of openness and closure in what makes an image an image. We are therefore now interested in the non-routine side of the sketch: the plan and instructions for building a space shuttle from a kit is very complex but not revelatory (although it may provide the child with much new and informative data). The focus should be on the creation of the sketch and the intention implied therein, which is still only being sought – and on the corresponding action. On the 'thinking' of which the sketch is a fleeting record.

First of all, the key has to be sought in visual arts, in which sketching and drawing hold a prominent place. A beautiful description of its role is attributed to Michelangelo: 'In drawing, which we could call the art of conception, painting, sculpting and construction culminate. Drawing is the foremother of all painting and the root of all knowledge'. We can stop for a moment here and see how else the sketch could the sketch, which in Michelangelo appears behind or within the drawing, is titled. The synonym of sketch is the *esquisse*, but sometimes also 'pensiero' (which roughly corresponds with 'study'). Drawing is the journey from sketch to painting, yet this journey isn't easy; Diderot, for example, notes that sketches still have the fire in them which the painting no longer has (*Salon*, 1767). The etymology of the word esquisse suggest the speed of its execution – precisely because the 'notion' or 'idea' (but one might just as well say 'thought') has to be held before it is lost again, in a way that the sketch holds as much as possible from what we are capable of glimpsing in flight and what escapes the slowness and necessary inertia of our sight. That's why there is an inherent *lightness* to the sketch.

It would then perhaps be possible to – tentatively – say that the sketch's aim is not to represent – if by this word we mean to present anything in a defined form, i.e. such as ergon – but to sustain as much as possible the actual process of defining itself, *dynamis*, when what turns into what is going to become is not yet subordinated to forms as forms of recognizable, and the goal is co-created along the way. This is, however, not an end in itself and it is not just about some aesthetic quality. The sketch forces the perception to descend before the plane of the identifiable or before the plane of 'transcendentally' prepared givens, before forms which are yet not put at the service of representation (in all senses of this word). Hence the feeling that overcomes us when we stand before the sketch, when it seems that it somehow forms itself spontaneously and its uniqueness from its own substance, as if it were a quest which is open to what is coming and wants to grasp it. In this respect, the sketch is an invitation to a new inquiry: Wouldn't it be possible to descend to such a perception which precedes representations and the understanding of which would lead to a different 'image of thinking', wouldn't it be possible to penetrate the artistic creation before it had been domesticated by aesthetics which, since its origins in the 18th century, has submitted itself to the principles and hierarchies of rationality, thus betraying the very dimension it derives its name from, that is the *aisthésis*

dimension, in which the 'sensuous feeling ceases to be representational and becomes real' (Deleuze)? And wouldn't our understanding of the relation between the possible and the real then also change, in a way to re-evaluation, which Henri Bergson has also shown when noting that we only understand the possible only when it has already become real – and not vice versa? For the situation changes radically if we ask about the genesis (see, for example, the word 'gift' as mentioned by not only Merleau-Ponty): how did the given become a given which lends itself to representation and an easy, almost automatic identification? The question after the genesis of givens is obviously directed to a very different dimension and a to a different space than the extensive space, as it aims to the depth which is heterogeneous in terms of the three dimensions of the Euclidean geometry, which is even their precondition and which is also the precondition of original individuation and also aims deeper into the topology and other depths of the mathematical and physical mind.

Gilles Deleuze, whose book *Difference and Repetition* can be seen as the most radical description of the genesis of space from the depth, writes: 'The law of figure and background would never apply to objects distinguished from a neutral background (*fond neutre*) or from the background of other objects unless the object itself held a relation to its depth. The relation of form and background is only an external relation in the plane, which presupposes an internal and close relation of the surfaces to the depth they encircle'. Roughly speaking, he is trying to say that under the plane of the real we can imagine a plane of virtual, of which the real is an actualization. It would be even more accurate, though, to avoid the notions of 'below' and 'above' and to say that the depth, as a dimension of virtuality is an element whose possible (one of the possible) configuration is its actuality. Is not the sketch then something that holds the traces of the virtual in the actual and representable? It may be complicated, but actually not as much, because if want to understand, we only need to look at the sketch by Štursa. (And the previous paragraph is closely related to the 'manifesto of anthropogeometry' – see J. Načeradský, J. Nešetřil, S. Tůma: Stíny souvislosti (tvarosloví), Shadows of Coherence, Kant 2007.)

The line leads, the line itself thinks, the world is organized and transformed into the mode of the sketch as a direct message. As thinking through image and image of thinking and an image communicated consciousness. We must not, however, forget the lesson we have learnt by comparing the gesture and the sketch: the sketch has the character of a gesture as a creative hope, as well as of an excursion, a digression and a leap onto different tracks. It would perhaps then be possible (leaving aside Deleuze's philosophy and holding it in a somewhat simpler form as a kind of inspiration) to say: the sketch does not seek to 'represent' something that has already been elided (or actualized), but to hold this elision itself, if and until it has been completely subordinated to given schemes and categories as forms of the recognizable. This would, simultaneously, be a descent to the plain of *aisthésis*, i.e. to the perception, preceding the identifying recognition. As if, instead of a sketch, there were such a 'cut' through the actual, which lies before the transcendentally prepared givenness, before the forms which had yet not been put into the service of identification.

konfigurací je aktualita. Není pak skica cosi, co podržuje stopy virtuálního v aktuálním a reprezentovatelném? Je to možná složité, ale vlastně ne tolik, neboť chceme-li porozumět, stačí se třeba podívat na uvedenou Štursovu skicu. (A předchozí odstavec se blízce váže k „manifestu antropogeometrie" – viz J. Načeradský, J. Nešetřil, S. Tůma: Stíny souvislosti (tvarosloví), Kant 2007.)

Čára vede, linka sama přemýšlí, svět se organizuje a převtěluje do způsobu skicy jako přímého sdělení. Jako myšlení obrazem a obraz myšlení i obrazově sdělené vědomí. Ale nesmíme zapomenout na poučení, které jsme získali srovnáním gesta a skicy: Skica má charakter gesta jakožto tvůrčí naděje, ale také vymknutí, vybočení a přeskočení do jiných kolejí. Možná by tedy bylo možné (necháme-li stranou Deleuzovu filozofii a podržíme ji v poněkud jednodušší podobě jako určitou inspiraci) říci: snahou skicy není „reprezentovat" to, co se již vyhranilo (či aktualizovalo), nýbrž podržet toto vyhraňování samo, pokud a dokud není bezezbytku podřízeno daným schématům a kategoriím jako formám rozpoznatelného. To by současně byl onen sestup k rovině *aisthésis*, tj. k vnímání, předcházejícímu identifikující rozpoznávání. Jako by místo skicy byl takový „řez" aktuálním, který leží před transcendentálně preparovanou daností, před formami, jež ještě nejsou postaveny do služeb identifikace.

V návaznosti na Stursovu skicu se pak můžeme pokusit o podrobnější popis: Jinými prostředky tato skica vlastně „myslí" to, pro co Gilles Deleuze (a nejen on) musí teprve hledat adekvátní jazyk či pojmy. Což by byl právě pojem „virtuálního" (které je, jak věděl již Marcel Proust, „reálné, aniž je aktuální"). U Deleuze lze tento pojem – velmi zhruba – chápat jako jiný výraz pro „hloubku", tuto jinou zkušenost prostoru, který se skrývá pod rovinou reprezentace a povrchem extenze: „hemžení diferencí, pluralismus volných, divokých a nezkrocených diferencí diferenciálního času a prostoru, které přetrvávají i v simplifikacích hranice a protikladu. Aby tu vůbec mohly vyvstat protiklady sil či omezení, je třeba nejprve nějaký hlubší reálný živel, který je určen jako potenciální multiplicita bez formy. Protiklady se zhruba rýsují v křehkém prostředí spolu komunikujících a navzájem se proplétajících perspektiv, distancí, divergencí a disparit, heterogenních potenciálů a intenzit…" (DR, 71) Reprezentace je pak to, co překrývá řádem extenzity tento virtuální živel jako živel vznikání, vyvstávání, geneze daru, z něhož se stávají (konvencí, určitým systematickým uspořádáním) reprezentovatelné a rozpoznatelné danosti. Není to chaos, nýbrž kosmos v chaotickém stavu, což bychom si mohli představit jako bezpočet stejně možných, avšak různých a navzájem neslučitelných řádů (uspořádání či konfigurací), a pokud bychom (ale jinak to ani nejde) pochopili, že si takto představujeme cosi jako čistý proces, v němž není nic aktuálního, v němž se navzájem neustále splétají divergující, nesoumožné (incompossibilia) linie, které se vynořují a mizí, a přesto jde o celek, otevřenost, tedy „změňování". Každá vyvstávající a vzápětí zanikající linie je náčrtem nějakého řádu, ale vše, co se zde děje, se děje nekonečnou rychlostí (což je znovu radikalizovaná formulace). Skica by pak byla počátkem aktualizace virtuality, ale tedy i určitým provizorním rozvržením možného a skutečného, které však ještě není vyvázané z virtuálna. V empirické zkušenosti známe pouze intenzity neboli formy energie, které jsou již lokalizované a rozmístěné v extenzivním prostoru:

Following Stursa's sketch, we can attempt a more detailed account: in other words, this sketch actually 'means' what (not only) Gilles Deleuze has yet to find adequate language or terms for. Which would be precisely the notion of the 'virtual' (which is, as Marcel Proust already knew, 'real without being actual'). With Deleuze, this term can be – very roughly – understood as another term for 'depth', this other experience of space concealed under the plane of representation and under the surface of extension: 'a swarming of differences, pluralism of free, wild and untamed differentiations of differential time and space which persist even in the simplifications of limit and contradiction. For the opposite forces and restrictions to be able to arise at all, there must first be some deeper real element, determined as a potential multiplicity without form. Opposites are roughly outlined in the fragile environment of communicating and intertwining perspectives, distances, divergences and disparities, heterogeneous potentials and intensities'… (DR, 71) Representation is then that what overlays, by an order of extension, this virtual element of emergence, arising, genesis of gift which (through convention, and by a certain systematic arrangement) turn into representable and recognizable givens. It is not chaos, but the cosmos in a chaotic state which we could imagine as a myriad of equally possible but different and mutually incompatible orders (arrangements or configurations), and if we could (but there is no other way) understand that this is the way we imagine something like a pure process in which nothing is actual and in which divergent, incommensurable (incompossibilia) lines are constantly intertwined, appearing and disappearing, and yet it is a whole, an openness, i.e. 'changing.' Each emerging and then disappearing line is the outline of some order, yet all that happens here happens at infinite speed (which, again, is a radicalized formulation). The sketch would then be the beginning of an update of virtuality, but also a provisional layout of the possible and the real, which is yet not released from the virtual. In empirical experience, we only know intensities, that is, forms of energy that are already localized and distributed within the extensive space: intensity is inseparable from the process of extension which relates it to the extended space and subordinates it to the qualities which fill the space. Yet also the corresponding tendency is no less true, because each extensity inherently includes or implies within itself the intensity of which it is the effect.

'Quality appears when intensity reaches given order or magnitude and these relationships become organized in consciousness. Thus, the perception on the level of sensation exhibits a double aspect: necessarily, they refer to the virtual or implied order of constitutive differences, but they have the tendency to cancel these differentiations in the extensive order they are explicated in. These intense forces are never given as such; they cannot be grasped by empirical sense which only grasps the intensity as an already restituted or mediated quality which they constitute. (SMITH in Paul PATTON (ed.), *Deleuze. A Critical Reader*, 1996, p. 36–7)

Together with the notion of intensity, Deleuze writes, 'the sensation ceases to be representative and becomes real'. In short: the sketch makes sense in this very open or closed way. Perhaps Jean-François Lyotard is saying the same thing, even

intenzita je neoddělitelná od procesu extenze, který ji vztahuje k extendovanému prostoru a podřizuje ji kvalitám, jež zaplňují prostor. Avšak neméně pravdivá je i odpovídající tendence, protože každá extenzita nutně zahrnuje či implikuje uvnitř sebe intenzitu, jejímž je účinkem.

„Kvalita se jeví tehdy, když intenzita dosáhne daného řádu či velikosti a tyto vztahy se organizují ve vědomí. Vnímání na úrovni pociťování tedy vykazuje dvojí aspekt: nutně odkazují k virtuálnímu či implikovanému řádu konstitutivních diferencí, avšak mají tendenci zrušit tyto diference v extenzivním řádu, v němž jsou explikované. Tyto intenzivní síly nikdy nejsou dány jako takové, nemohou být uchopeny empirickými smysly, které uchopují pouze intenzitu jako již restituovanou či prostředkovanou kvalitu, kterou tvoří. Nutně odkazují k virtuálnímu či implikovanému řádu konstitutivních diferencí, avšak mají tendenci zrušit tyto diference v extenzivním řádu, v němž jsou explikované. Tyto intenzivní síly nikdy nejsou dány jako takové, nemohou být uchopeny empirickými smysly, které uchopují pouze intenzitu jako již restituovanou či prostředkovanou kvalitou, kterou tvoří.“ (SMITH in Paul PATTON (ed.), *Deleuze. A Critical Reader*, 1996, s. 36–7)

Spolu s pojmem intenzity, píše Deleuze, „smyslový pocit přestává být reprezentativní a stává se reálným.“ Stručně řečeno: *skica dává smysl právě tímto otevřeným či neuzavřeným způsobem*. Možná, že totéž, byť srozumitelnějším způsobem, říká Jean-François Lyotard, když jeho pozornost přitáhne něco tak prostého, jako je čára (jakožto aktualizovaná virtualita, jak by ji označil Deleuze): „Mohli bychom říci, že čára je věta pokračováním věty jinými prostředky. Věta je žádost. A protože před čarou tu již byly mimo obraz i na obraze, v kultuře, imaginaci a na papíře jiné čáry, které se dožadovaly svého pokračování, je i ona druhem odpovědi, je to způsob, jak navázat na žádost, kterou vznášejí čáry, jež jí předcházejí. *«La forma è un lungo tracciato di domande e riposte*,» píše Adami ve svém *Aide-mémoire*. Čára má určitou odpovědnost. Navazuje se na jiné a takto je odpovědná, jakkoli se snaží své odpovědnosti se zbavit. Naznačit Východ anebo Západ, vlnit se či napínat, otevírat se či uzavírat, obalovat (to neznamená zavírat, nýbrž současně opisovat i otevírat), spojovat se s nějakou jinou čarou, avšak tak, že naslouchá spoustě možných čar (plán), zdvihat se, zřítit, usadit se anebo ztratit rovnováhu. Počítat s rámem jako tím, co rozvrhuje čáry, anebo jej nebrat do úvahy. Uplatňovat se jako horizont, obrys, rytmus, skelet. Čáru obývá touha, v ní má svou nekonečnou moc, sama se téměř zničí v čmáranici, v chvatné ‚všechno teď‘, zoufá si a hněvá se na sebe. Adami kreslí napříč toto zmnožování, musí je proměnit v šíření.“ (s. 61)

Jako Orfeus však ví, že dospěje-li k jasné formě, jiné čáry se staly její obětí, což je cena za možnost vytvořit kresbu /*dessin*/, svět vět. A co potom říci o těch, které sám malíř smazal, a už tu nejsou? „Orfeus, jehož za jeho zády přivolávají vzdechy a sténání jako tisíce malých čar vzešlých z Eurydičina hrdla, se obrací a rázem je umlčí. Pohled toho, kdo kreslí, staví hráz tomuto šíření. Otevírá prostor možného díla, formy. S vaším dovolením vás zradím, řekla konečná čára možným čarám.“ /*Que peindre?*, 65/ Skica ještě nezradila, ale již zrazuje a současně zrazované chrání.

in a more comprehensible way when his attention is drawn to something as simple as a line (as an actualized virtuality, as Deleuze would call it): 'We could say that a line is a sentence continued by other means. A sentence is a request. And because there already other lines outside the image and in the image, in culture, in the imagination and on paper, lines which demanded to be continued, it too is a kind of answer, it is a way of following up on the demand made by the lines that precede it. *"La forma è un lungo tracciato di domande e riposte,"* Adami writes in his *Aide-mémoire*. The line has a responsibility of a kind. It follows up on others, thus being responsible, no matter how hard it tries to absolve itself from this responsibility. To indicate East or West, to undulate or to stretch, to open or to close, to envelop (that does not mean to close, but to circumscribe and open at the same time), to connect with some other line, but in such a way that it listens to many possible lines (plan), to rise, to collapse, to settle or to lose its balance. To take into account the frame as that which distributes the line, or to ignore it. To apply itself as a horizon, a contour, a rhythm, a skeleton. The line is inhabited by desire, in it it rules with its infinite power, almost destroys itself in a scribble, in the hasty "everything now", despairing and angry with itself. Adami draws across this multiplication, has to turn it into proliferation'. (p. 61)

Just like Orpheus, though, it knows that when it arrives at a clear form, other lines become its victims – which is the price for the possibility of creating a drawing /dessin/, a world of sentences. And what to say about those that the painter himself has erased and that are no longer here? 'Orpheus, who is called by sighs and groans from behind his back, like thousands of little lines rising from Eurydice's throat, turns back and silences them at once. The gaze of the one that draws builds a barrage to this proliferation. It opens up the space of possible work, form. With your permission, I shall betray you, the final line said to the possible lines'. */Que peindre?*, 65/ The sketch has yet not betrayed, but it already betrays and, simultaneously, protects the betrayed.

III.

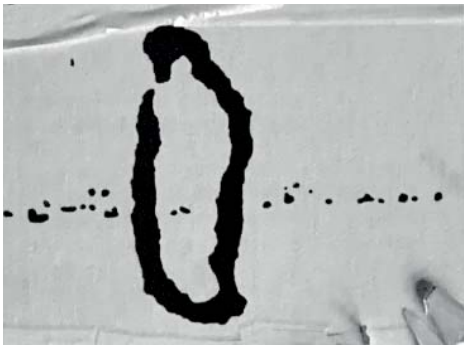
What are sketches in math, though? What would be the analogy of preparatory sketches and 'incomplete papers' in a field as precise and 'rigorous' as mathematics? They can be neither 'private communications', nor 'preprints', let alone emails. Even personal letters are more formal in mathematics. It seems that it is necessary in a sense and that it is due to the very nature of mathematics. Mathematicians live in a paradox: although for mathematics, the ideas are essential (and the philosophy of the entire field is strong), these ideas mean nothing without clear statements and valid proofs. There is no space for speculation (at least not in print). Ultimately, this leads to the mathematicians concealing their original ideas and (personal) motivation. Their papers are typically written in a dry 'definition-theorem-proof' manner. This could be due to the influence of the great German mathematics of the 19th century, but we assume that this is in the heart of the matters. The mathematicians

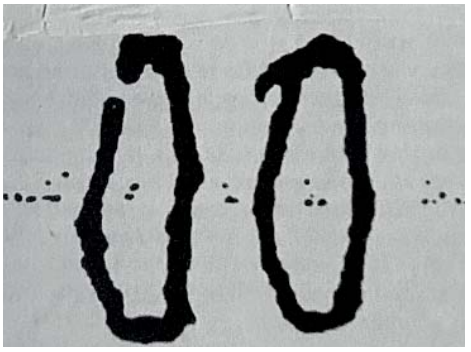
III.

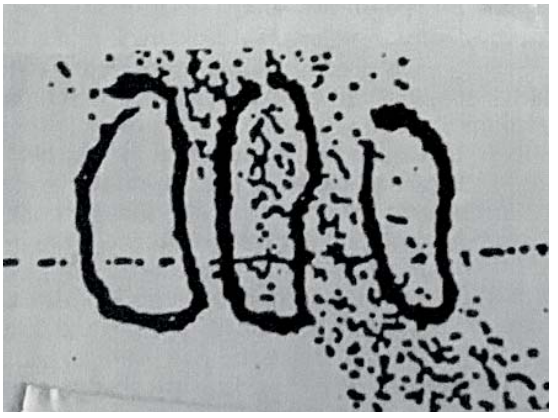
Co jsou však skicy v matematice? Co je analogie přípravných skic a „neúplných prací“ v tak přesné a „přísné“ disciplíně jako je matematika? Nemohou to být „private communications“ ani „preprints“, o e-mailu ani nemluvě. V matematice jsou i osobní dopisy formálnější. Zdá se, že je to v jistém smyslu nutné a může za to sama povaha matematiky. Matematikové žijí v paradoxu: ačkoliv myšlenky jsou klíčové pro matematiku (a celý obor má silnou filozofii), tyto myšlenky nic neznamenají bez jasných tvrzení a platných důkazů. Pro spekulace není (alespoň v tištěné formě) místo. To nakonec vede k tomu, že matematici skrývají původní myšlenky a (osobní) motivaci. Práce jsou typicky psány suchým způsobem „definice-věta-důkaz“. Možná za to může vliv velké německé matematiky 19. století, ale domníváme se, že je to v podstatě věci. Matematici jsou dělníci ducha, kde se počítají skutky. Co jsou tedy skicy v matematice? Ano, matematikové vytváří a používají skicy, někdy mnoho skic. Těchto skic si asi váží méně než umělci a v každém případě skicy jsou skryté a nejsou určeny ke zveřejnění. Anebo je není snadné najít nebo zahlédnout. Jako by byly z tajného inkoustu a na malém kousku papíru. Ale lze je zahlédnout, pokud se nám podaří být při momentu vzniku ideje. A nebýt pasivním pozorovatelem, ale nejlépe při spolupráci. Vnější pozorovatel může zničit nebo narušit klíčový moment vzniku myšlenky. A někdy tento okamžik může mít i vizuální podobu. Abychom byli více konkrétní, dovolíme si osobní příběh. Jeden z nás měl štěstí, že mohl spolupracovat s Paulem Erdősem, jedním ze slavných velikánů matematiky 20. století.

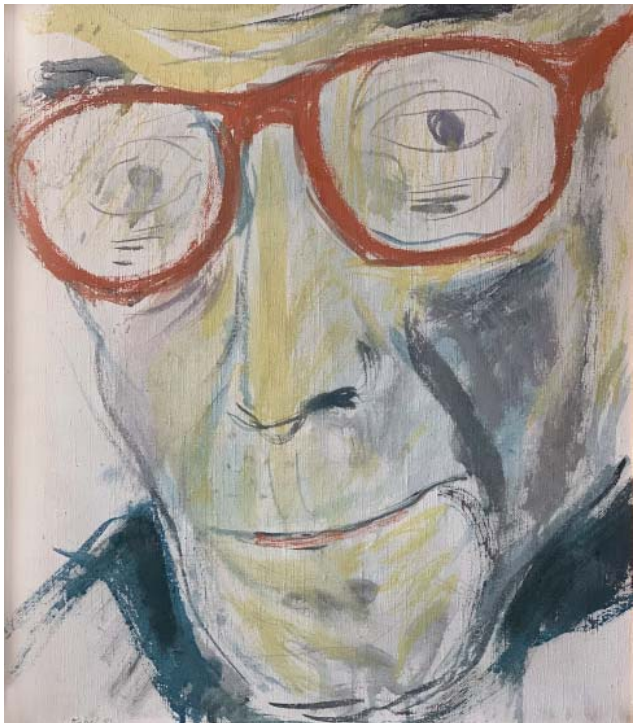
V práci J. Nešetřil: *Mathematics and art*, From the logical point of view 2,2 (1993), 50–72, se uvádí následující příběh: Jednou jsme se pokoušeli vyřešit problém, který se týkal velikosti jisté neznámé množiny. Nebylo jasné, jak ta množina vypadá, jestli vůbec je, tím méně jak vypadá. Paul Erdős řekl: „Možná, že ta množina je neprázná“ a nakreslil jakoby mimovolně podezřelý obrázek podobný následujícímu: A po chvilce Paul Erdős řekl: „Možná je ta množina konečná“ a nakreslil bez komentáře: A po ještě delší chvilce řekl: „Nevím, možná že je i nekonečná“, což doprovodil dalším obrázkem: Jsou to obrázky samy o sobě nic neříkající, ale navozují atmosféru, (a krásnou vzpomínku) povzbuzující další myšlení. Jsou to berličky v abstraktní džungli, nebo pomocné nitky v labyrintu. Ostatně labyrint je sám příklad takové skicy, pomocné myšlenkové konstrukce. Od pravěku, přes renesanci (a dokonce psychologickým) obsahem přesahujícím možnosti tohoto článku.

Když jsme pak pořádali knihu věnovanou Paulu Erdősovi (R. L. Graham, J. Nešetřil: *Mathematics of Paul Erdős I., II.*, Springer Verlag 1997. 2. vydání 2013), požádali jsme několik umělců o portrét Paula Erdőse. To se zdařilo a v knize jsou uvedeny čtyři portréty. Jeden z nich je však mimořádný. Ivan Ouhel vytvořil portrét Paula Erdőse s lehkostí olejové skicy a přeci mimořádné věrnosti. Domnívám se, že je to jeden z nejkrásnějších českých portrétů současnosti.









are the workers of the spirit, where only deeds count. So what are the sketches in mathematics? Yes, mathematicians make and use sketches, sometimes many sketches. They probably value these sketches less than artists do, and in any case, these sketches are hidden and not intended for publication. Or they are not easy to find or spot. As if they were written in a secret ink and on a small piece of paper. But they can be glimpsed if we manage to be present when the idea emerges. And when not being a passive observer, but preferably a collaborator. An outside observer can destroy or disrupt the key moment of the idea creation. Sometimes this moment can take a visual form. To be more specific, we will allow ourselves a bit of personal history. One of us was lucky enough to have worked with Paul Erdős, one of the famous mathematical giants of the 20th century.

The paper J. Nešetřil: *Mathematics and art,* From the logical point of view 2,2 (1993), p. 50–72, gives account of the following story: We once tried to solve a problem that involved the size of a certain unknown set. It was not clear what the set looked like, if it even existed, much less what it looked like. Paul Erdős said: 'Maybe the set is non-empty'. And drew a sort of inadvertently suspicious picture similar to this: And after a moment, Paul Erdős said: 'And may be the set is finite' – and drew this, without a further comment: And after an even longer moment, he said: 'I don't know, may it is infinite' – and added another picture: The pictures in themselves say nothing, but they evoke an atmosphere (and a beautiful memory) that encourages further thinking. They are the crutches in an abstract jungle, helping threads in a labyrinth. After all, the labyrinth is in itself an example of such a sketch, an auxiliary thought construction. From prehistory, through the Renaissance, with (even psychological) content exceeding the scope of this article.

When we were later preparing a book dedicated to Paul Erdős (R. L. Graham, J. Nešetřil: *Mathematics of Paul Erdős I., II.*, Springer Verlag, 1997, 2nd edition, 2013), we asked several artists to do a portrait of Paul Erdős. This came out nicely and there are four portraits featured in the book. One of them, however, is extraordinary. Ivan Ouhel created a portrait of Paul Erdős with the ease of an oil sketch and yet of an extraordinary fidelity. I daresay it is one of the most beautiful Czech portraits of our time.

The sketches of mathematicians and the sketch of a mathematician seem to be cut from the same cloth. Obviously, math is not the main area where sketches can be studied, documented and made publicly known. (One interesting attempt is a book by Arthur I. Miller: *Insight of Genius, Springer*, 1996, with sketches by Minkowski on the cover). It is, however, much more common to observe sketches in literature. One fine example is a short story by Bohumil Hrabal about the mathematician Zdeněk Frolík (*Přítel z Kerského polesí* (A Friend from the Kersko Forest District), in the book by J. Nešetřil: *Topological, Algebraical and Combinatorial Structures – Frolík´s memorial volume*, North Holland 1992, yiii – xvi; Czech and English version, translated by M. H. Heim). We were happy that Hrabal got a copy of this book and he apparently kept it on his last hospital table. It was therefore all the more

Skicy matematiků a skica matematika se tak zdají být ze stejného těsta. Samozřejmě matematika není hlavní oblastí, kde je možné skicy studovat, dokumentovat a uvádět v obecnou známost. (Zajímavým pokusem je kniha Athur I. Miller: *Insight of Genius*, Springer 1996, se skicami Minkowského na obálce.) Ale mnohem běžnější by bylo sledovat třeba skicy v literatuře. Pěkným příkladem je třeba krátká povídka Bohumila Hrabala o matematikovi Zdeňkovi Frolíkovi (*Přítel z Kerského polesí*, v knize J. Nešetřil: *Topological, Algebraical and Combinatorial Structures – Frolík's memorial volume*, North Holland 1992, yiii – xvi; česká a anglická verze, přeložil M. H. Heim). Byli jsme rádi, že Hrabal dostal výtisk této knihy a údajně ji měl na svém posledním nemocničním stolku. O to větší překvapení bylo zjištění, že sebrané spisy Bohumila Hrabala (uspořádané V. Kadlecem) obsahují další verzi této vzpomínky, kterou je možno považovat za skicu. Skicu této povídky. Porovnání obou textů je velmi zajímavé a vypovídá mnohé o povaze skicy v literatuře, o literární geometrii a jejím diktátu. O tom velmi výstižně pojednáva Samuel Beckett (S. Beckett: *Eseje*, Petrov 1992), když píše v eseji o Marcelu Proustovi: „Rovnice zvaná skica nikdy není jednoduchá neznámá, která se vyzbrojuje celým arzenálem hodnot, je zároveň nepoznatelná." To by však vyžadovalo podrobnějšího rozboru. Místo něj lze však uvést jedinou větu z jeho eseje o malířství: „Co ještě zbývá reprezentovatelného, je-li podstatou předmětu unikat z reprezentace. Nelze než reprezentovat podmínky tohoto unikání (dérobade)." (Peintres de l'Empechement).

A můžeme se ještě jednou vrátit ke vztahu mezi lehkostí a zachycováním toho, co uniká, který osvětluje fakt, že důležitým a podstatným rysem skicy je lehkost. Zdá se, že je to rys podstatnější a hlubší než rychlost. Lehkost provedení skicy samozřejmě souvisí s použitím jednoduchých prostředků (např. tužka nebo malý formát), ale projevuje se podstatněji. Skica je (nebo může být) cestou k materializaci či určitou fází této snahy zhmotnit to, co je teprve na příchodu, ať už jde o nápad, myšlenku či okamžitou situaci. Může být lehká jako pírko a vzniklá příležitostně, totiž právě v okamžiku osvícení či inspirace. Lehkost myšlenky neočekávaných souvislostí, kdy čára se zdá myslet a inspirovat.

Lehkosti v literatuře (ale nejenom) je věnována první přednáška či kapitola Calvinových přednášek pro příští tisíciletí (I. Calvino: *Americké přednášky: Šest poznámek pro příští tisíciletí*, Prostor 1999). Italo Calvino píše: „Kdybych chtěl vybrat symbol blahopřání (podtrženo autory) pro vyhlídku do příštího tisíciletí, vybral bych toto: nenadálý hbitý skok básníka-filozofa, který se pozvedá z těžkostí světa a dokazuje, že jeho tíha obsahuje tajemství lehkosti, zatímco to, co mnozí považují za vitalitu doby, hlučné, útočné, hřmotné a řvoucí, patří ke království smrti, tak jako vrakoviště zrezavělých aut." Calvino se přitom odvolává na scénu v jedné povídce Dekameronu, kde Boccacio popisuje florentského básníka (Guido Cavalcanti) a jeho setkání se skupinou mladíků. Vzniklý konflikt končí mrštným skokem – únikem Cavalcantiho, kde se svým pronásledovatelům „vymkl a odešel".

Je nasnadě uvést tento text v souvislosti se skicami a skicováním. Skica sama je lehká, nepřípadně lehká, vymykající se běžnému projevu, tíži doby a historie. Může

surprising to discover that the collected writings of Bohumil Hrabal (edited by V. Kadlec) contain yet another version of this memory which could be considered a sketch. A sketch of the short story. The comparison of both texts is very interesting and says a lot about the nature of a sketch in literature, about literary geometry and its dictate. Samuel Beckett (S. Beckett: *Eseje (Essays)*, Petrov, 1992) discusses this very eloquently in his essay about Marcel Proust: 'The equation called the sketch is never a simple unknown, armed with a whole arsenal of values; it is at the same time unknowable'. This would, however, require a more detailed analysis. Instead, however, we can quote one sentence from his essay on painting: 'What remains to be represented, if the essence of the object is to escape representation. One cannot but represent the conditions of this escape (dérobade)'. (Peintres de l'Empechement).

And we can return once more to the relation between lightness and capturing of that which escapes; this relation illuminates the fact that lightness is an important and essential feature of the sketch. It seems that this feature is more essential and deeper than speed. The lightness in the execution of a sketch is naturally related to the use of simple tools (like pencil or a small format), but it manifests itself more substantially. The sketch is (or can be) a path to materialization or a certain phase of this attempt to materialize what is yet to come, whether it is an idea, thought or an immediate situation. It can be light as a feather and created randomly, namely at a moment of enlightenment or inspiration.

The first lecture or chapter of Calvino's lectures for the next century (I. Calvino: *Americké přednášky: Šest poznámek pro příští tisíciletí (American lectures: Six Notes for the Next Millennium)*, Prostor, 1999) is dedicated to the lightness in literature. Italo Calvino notes: 'If I were to choose a symbol of congratulation (underlined by the authors) for the prospect of the next millennium, I would choose this: the sudden and agile leap of the poet-philosopher who lifts himself from the world's difficulties and proves that his gravity also embraces the secret of lightness, while what many consider the vitality of the age, noisy, aggressive, thunderous and roaring, belongs to the kingdom of death, like the scrapyard of rusted cars'. Herein, Calvino refers to a scene in on story from the Decameron, where Boccacio describes the Florentine poet (Guido Cavalcanti) and his encounter with a group of young men. The ensuing conflict ends with an agile leap – Cavalcanti's escape, where he 'eluded his pursuers and left.'

This text suggests itself to be presented in the context of sketches and sketching. The sketch itself is easy, impossibly light, escaping ordinary expression, the weight of time and history. It can be a glimpse, an escape from the facticity of a seemingly invariable given. The significance and rarity of the sketch may lay precisely in this escape from time, history and individual and collective limitations. And then a great leap can happen and an unexpected surprise when the sketch contains more than what is contained in the original intention. The ideatum exceeds the idea. As if the sketch were a project of the soul itself. Which is actually what Calvino's text also suggests if we read it as follows: not human beings, but rather sighs, light rays and

to být záblesk, vymknutí z fakticity zdánlivě neměnné danosti. Význam a vzácnost skicy může být právě v onom vymknutí době, historii a individuálním i kolektivním omezením. A potom může dojít k velkému skoku a neočekávanému překvapení, kdy skica obsahuje více než je obsaženo v původním záměru. *Ideatum* přesahuje *ideu*. Jako by skica byla projektem duše samotné. Což vlastně také naznačuje Calvinův text, pokud jej čteme takto: předmětem skic nejsou lidské bytosti, nýbrž spíše vzdechy, světelné paprsky a optické obrazy a především nehmotná poselství či impulzy. Nebo jinak: „Vždy se [u skic] jedná o něco, co se odlišuje třemi charakteristikami: 1. je to lehké, 2. je to v pohybu, 3. je to nositel informace." Calvino píše z hlediska tvůrce, ale to je také náš přístup k tématu, takže podobnost či příbuznost nemůže být náhodná. Proto k ní lze hledat příklady další, takové, které by Calvino (jenž byl celý život fascinován vědou) zajisté sám rád zmínil. V roce 1611 napsal Jan Kepler kouzelnou knihu *O šestiúhelné sněhové vločce, poutavé čtení o „ničem"* (české vydání, MatfyzPress, Mff UK 2016). Tato knížka má 70 stran (malého formátu) a je psána pozoruhodným způsobem. Je to vlastně příležitostná publikace, novoročenka, novoroční blahopřání pro vzdělaného Jana Wackera z Wackenfelsu (přítele, který Keplerovi zprostředkovaval různé knihy, mimo jiné i od Galileiho). Kepler píše, že svému příteli chce dát dárek, který má rád, „nic – nikoliv pro jeho zanedbatelnou cenu, ale pro půvabnou lehkost a veselou hravost, které toto slovo obnáší." Potom Kepler probírá různé možnosti ničeho (na to, aby tyto možnosti vypočetl, potřebuje celých pět stran) a postupně je zavrhuje velmi rozmarným a literárně svrchovaným způsobem („důstojnější dar je ovšem kapka vína visící na nehtu Němce, než kousek ukousnutého nehtu Itala, jenž skřípe zuby a odmítá darovat i takovou maličkost"). Nakonec je Kepler „rozhněván sám na sebe, že se před Tebou objevím znovu bez dárku k Novému roku (tedy bez toho, abych se držel našeho tématu – totiž, že Ti nenesu nic), přešel jsem most. Tu jaká šťastná náhoda!"

Na Keplerův kabát spadlo pár sněhových vloček, které „jsou menší než kapka vody a přesto mají svůj tvar. To je přece vhodný dárek pro milovníka ničeho. Navíc je důstojným dárkem od matematika, který nic nemá a nic nedostává." A Kepler pospíchá domů, aby napsal přání o vločce dříve, než roztaje. Takto rozmarně a hravě Kepler pokračuje ve své skice, kdy předvádí svou intelektuální ekvilibristiku (a sám zvolá „Ó filozofie, bez tebe není život opravdový!"). Ale pozor! Při tomto hraní Kepler vytvořil jedno z prvních děl krystalografie (a uvádí se tedy jako zakladatel tohoto oboru) a zavedl několik problémů týkajících se tzv. hustých pakování, z nichž jeden (tzv. Keplerův problém) byl vyřešen teprve nedávno (v roce 1998 Thomasem Halesem, tedy téměř po 400 letech). Jen tak lehce a mimochodem nastínil ve své skice základy celých vědeckých oblastí! To samozřejmě Kepler nemohl tušit, ale jeho skica má svůj vlastní život pramenící z úžasné uvolněné energie, intuice a podvědomé znalosti a samozrejmě génia Jana Keplera. A přitom je to jen skica, blahopřání. Není to zajisté vědecká práce (chybí např. jakékoliv odkazy na práce jiných autorů). Jaká úžasná efektivita. Chtělo by se připomenout a parafrázovat známý výrok E. Wignera: Neuvěřitelná efektivita skicy v matematice (a v lidské činnosti všeobecně). Zakončeme tuto úvahu optimisticky.

optical images and, above all, non-material messages and impulses are the subjects of the sketches. Or, in other words: '[With sketches] It is always about something that is distinguished with three characteristics: 1) it is light, 2) it is in motion, 3) it is a bearer of information'. Calvino writes from the point of view of a creator, but it is also our approach to the subject, so the similarity or affinity cannot be accidental. One can therefore look for other examples to go with it, those that Calvino (who had been fascinated by science all his life) would surely be happy to mention himself. In 1611, Johannes Kepler wrote a magical book *O šestiúhelné sněhové vločce, poutavé čtení o 'ničem'*(On the Hexagonal Snowflake, an Engaging Read about 'Nothing', Czech edition MatfyzPress, Mff UK 2016). This book has 70 pages (in a small format) and it is written in a remarkable way. It is actually an occasional publication, a PF wish, a New Year's card for the erudite Jan Wacker of Wackenfels (a friend who has provided Kepler with various books, including those by Galileo). Kepler writes that he wants to give his friend a gift he likes, 'nothing – not because of its negligible price, but for the charming lightness and merry playfulness this word implies'. Then Kepler discusses various possibilities of nothing (he needs five whole pages to give a list of these possibilities) and gradually dismisses them in a very capricious and literarily sovereign way ('a drop of wine hanging on a German's fingernail is naturally a more dignified gift than a piece of a nail bitten of an Italian who grits his teeth and refuses to give even such a small thing'). In the end, Kepler is 'angry with myself that I shall appear before you without a New Year's present (that is, without, to stick to our theme, that I am not bringing you nothing), I crossed the bridge. What a lucky accident!'

A couple of snowflakes fell on Kepler's coat, which were 'smaller than a drop of water and yet they have a shape. It is a suitable gift for a lover of nothing. Moreover, it is a worthy gift from a mathematician who has nothing and receives nothing'. And Kepler rushes home to write a New Year's wish about the snowflake before it melts. Thus whimsically and playfully Kepler continues in his sketch, showing off his intellectual equilibristics (he himself exclaims 'O philosophy, without you life is not real!'). But beware! In the course of this play, Kepler produced one of the first works of crystallography (and is therefore cited as the founder of the field) and introduced several problems dealing with the so called sphere packing, of which one (the so-called Kepler problem) was only solved recently (by Thomas Hales in 1998, i.e. almost 400 years later). He just casually and in a by the way manner outlines the basics of entire scientific field in his sketch! Naturally, Kepler could not have known this but his sketch has a life of its own stemming from that amazing relaxed energy, intuition and subconscious knowledge – and of course the genius of Johannes Kepler. And yet it is only a sketch, a PF greeting. It surely isn't a scientific work (any references to other authors' works are missing, for instance). Yet what an amazing efficiency. One would like to recall and paraphrase the famous statement by E. Wigner: The incredible efficiency of sketching in mathematics (and in human activity in general). Let's end this reflection optimistically.

I skica je svým způsobem teleologická, má zpravidla účel. Účel někdy mlhavý, vyjevující se možná jen snahou po naplnění, vytyčení něčeho možná jen tušeného. Nebo ani netušeného, ale vycházející z pole zkušeností a možností obzoru. Prostoru vznikajícího autonomní zkušeností a činností. Tak počáteční impuls tvoření nebo odvahy projevující se činem skicy pokračuje vědomě i samovolně přesahujíc omezení doby, konvence i vlastní nedostatečnosti. Zdá se, že čára myslí. Jen tak lze vysvětlit zázračnou modernost a svrchovaný projev skic Mistra Theodorika na zdi pod jeho portréty svatých na Karlštejně. Nebo odvahu a suverénní abstrakci a dynamiku barokních kreseb (např. Annibala Carracciho), zvláště když je porovnáme se strnulostí a formálností hotových obrazů. Hotové dílo musí dostát dobovému kánonu, nebo spíše podléhá diktátu dobové „geometrie“ a jeho forma je mnohem strnulejší než myšlení, které k němu vedlo nebo které je provázelo. Tvořivý jedinec naslouchá svým skicám, hledá inspiraci ve skicách jiných a skicy mu slouží také jako klíč k pochopení. Ale skicy jsou také jeho *privatissimo*, je to jeho zhmotnělé myšlení, dynamika bytí. Skica je tak i budoucnost, která vybízí, navádí a poskytuje odvahu. Poskytuje perspektivu krajině našeho bytí.

Even a sketch is in a way teleological, it usually has a purpose. Sometimes this purpose is vague, manifesting itself only through an attempt to fulfil, to set out something perhaps which is only intuited. Perhaps not even intuited. Or even unintuited, yet based on the field of experience and possibilities of the horizon. Of the space emerging from autonomous experience and action. Thus, the initial impulse of creation or courage manifested in the act of sketching continues consciously and spontaneously, transcending the restrictions of time, convention and own inadequacy. It seems that the line thinks. That is the only way to explain the miraculous modernity and the sublime power of the sketches of Master Theodoric under his portraits of saints of the Karlštejn Castle. Or the boldness and sovereign abstraction and dynamis of baroque drawings (for instance of Annibal Carracci), especially when compared to the rigidity and formality of the finished paintings. The finished work has to conform to the canon of the time, or, more precisely, it is subject to the dictates of the 'geometry' of the time and its form is much more rigid than the thinking that led to it or that accompanied it. Creative individuals listens to their sketches, look for inspiration in sketches of others, and sketches also serve them as keys to understanding. But sketches are also *privatissimo*, their materialized thinking, and the dynamics of their being. Thus, the sketch is also the future, which encourages, guides and provides courage. It provides the perspective to the landscape of our existence.

Mikuláš Medek a středověk. Barva, tvar a symbol

Jan Royt

Mikuláš Medek and the Middle Ages. Colour, Shape and Symbol

Jan Royt

Inspirací k úvaze o vztahu Mikuláše Medka k umění středověku pro mě byl jeho obraz Svatý voják (1966), který jsem obdivoval ve stálé expozici Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem. V jeruzalémském chrámu opona chrámová oddělovala svatyni od svatyně svatých, v níž přebýval Hospodin. Takovou oponou oddělující věčnost od časnosti je na středověkých obrazech zlaté pozadí, které je považováno za „peri té úranos"– za samotná nebesa, v nichž přebývá Bůh. Podobné vymezení prostoru pozorujeme i na výše zmíněném Medkově obrazu.[1] Časoprostor, v němž existuje vnímatel, se nachází před obrazem. Do něho za pomocí inverzní perspektivy vstupuje i Svatý voják, stejně jako světci na obrazech Theodorikových.[2] Co oba umělce spojuje je dominující figurální komponenta ve vztahu k ploše. Na těle Svatého vojáka, které svojí purpurovou barevností (týrský purpur), podobně jako na středověkých obrazech, odkazuje k utrpení i královskému úřadu, se zračí osudové události jeho života. K tomu třeba dodat, že k dokonalému zpřítomnění světců a světic na Theodorikových obrazech přispívá přítomnost relikvie v nich. Vzniká tak zde napětí mezi ideální podobou zobrazeného s naturalistickými detaily a přítomností jeho tělesné schránky, tedy cítíme zde napětí mezi idealismem a naturalismem, z něhož vyrůstá středověké sochařství a malířství, jak zdůraznil Max Dvořák ve studii *Idealismus und Naturalismus*...[3] Medkův obraz Ben Bela (Portrét jména, 1964) s průnikem do bezčasovosti (věčnosti) evokuje rány po hřebech v Kristových dlaních, v chodidlech a v boku ukřižovaného Krista mystického typu (Crucifixus dolorosus, např. Ukřižovaný z kostela Panny Marie na Kapitolu v Kolíně nad Rýnem, kol. 1320).[4] V dobových meditativních spisech Heinricha Seuse[5] byly tyto rány, zejména pak rána v boku, chápány jako brány do věčnosti a jako pramen všech svátostí.

Co sbližuje Medkovu tvorbu se středověkou malbou, je barevná symbolika. V jednom z třeboňských rukopisů[6] se nachází pozoruhodná báseň nazvaná *Barvy všecky*, věnovaná symbolice a emočnímu účinku barev, což je možné vztáhnout obecně ke středověké malbě i k tvorbě Medkově.

1 — K dílu Mikuláše Medka: Mráz Bohumír: Mikuláš Medek. Praha 1970; Mikuláš Medek: malířské dílo 1942–1974: katalog výstavy: Dům umění města Brna 20. 3. – 20. 5. 1990, Národní galerie v Praze 7. 6. – 5. 8. 1990; Mikuláš Medek. Praha 2002; Mikuláš Medek Nahý v trní. Praha 2020.

2 — K tvorbě Theodorikově nejpodrobněji: Fajt Jiří (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Praha 1997.

3 — Idealismus und Naturalismus in gotischen Skulptur und Malerei. Oldenbourg 1918.

4 — Francovich Gerhard De: L'origine e la diffusione dell crocifisso gotico doloroso, In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 2, 1938, s. 143–265; Hoffmann Godehard: Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 69), Worms 2006; Mühlberg Franz: Crucifixus Dolorosus, Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes, In: Wallraf-Richartz-Jahrb. 22, 1960.

5 — Seuse Heinrich: Knížečka o věčné moudrosti, sepsaná roku 1341 v české řeči podává Angelus Lubojacký. Praha 1885; Seuse Heinrich. Mystikovo srdce: vlastní životopis. Překlad Silvestr Maria Braito. Praha 1935.

6 — Státní oblastní archiv Třeboň, sig. A 4, fol. 397 b.

OBR. 1 **Mikuláš Medek**, Svatý voják, 1966
FIG. 1 **Mikuláš Medek**, Svatý voják (The Holy Soldier), 1966

OBR. 2 **Mistr Theodorik**, Sv. Augustin (Ambrož), před 1365, Kaple sv. Kříže na Karlštejně
FIG. 2 **Master Theodoric**, *Sv. Augustin (Ambrož)*, (St Augustine (Ambrose), before 1365, Chaple of the Holy Cross, Karlštejn

For me, the inspiration about a reflection on the relationship of Mikuláš Medek with medieval art was his painting *The Holy Soldier* (Svatý voják 1966) I have been admiring at the permanent exhibition of the Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem. In the Jerusalem Temple, the temple curtain separated the sanctuary from the shrine of the saints where the Lord dwelt. Such curtain which separates the eternity from temporality is the golden background in medieval paintings, considered to be the 'peri té úranos' – the heavens themselves where God dwells. We can observe similar delineation of space also in the above mentioned painting by Medek.[1] Space-time in which the perceiver exists is located before the painting. It is also entered at the Holy Soldier through an inverse perspective, just like the saints in the paintings of Master Theodoric.[2] What both artists have in common is the dominant figurative component in relation to the space. The body of the Holy Soldier whose purple colouring (Tyrian purple), as in medieval paintings, refers to suffering and royalty, reflects the fateful events of his life. What should be mentioned is that the presence of relics in Theodoric's paintings contributes to the perfect presence of the saint and saintesses. Thus, tension is created between the ideal form of the person depicted with naturalistic details and the presence of his physical shell, which results in our feeling of tension between idealism and naturalism from which medieval sculpture and painting grew, as Max Dvořák underlined in his study *Idealismus und Naturalismus*...[3] Medek's painting *Ben Bela (Portrait of the Name*) (1964) which penetrates timelessness (eternity) evokes the spike wounds in the palms, feet and side of the crucified Christ of the mystical type (Crucifixusus dolorosus, the forked cross, such as in the case of the Crucified from St. Mary's Church in the Capitol in Cologne, around 1320).[4] In the period meditative writings of Heinrich Seus[5], these wounds, especially the wound in the side, were seen as gateways to eternity and as the source of all sacraments.

What ties Medek's work to medieval painting is the symbolism of colour. One of the Třeboň manuscripts[6] features a remarkable poem entitled *All the Colours* devoted to the symbolism and to the emotional effect of colours, which can be associated with medieval painting in general and Medek's work in particular.

1 — On the work of Mikuláš Medek: Mráz Bohumír: Mikuláš Medek. Praha 1970; Mikuláš Medek: malířské dílo 1942–1974: a catalogue for an exhibition held at Dům umění města Brna 20. 3.–20. 5. 1990, National Gallery in Prague 7. 6.–5. 8. 1990; Mikuláš Medek. Praha 2002; Mikuláš Medek Nahý v trní. Praha 2020.

2 — On the work of Theodoric in most detail: Fajt Jiří (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Praha 1997.

3 — Idealismus und Naturalismus in gotischen Skulptur und Malerei. Oldenbourg 1918.

4 — Francovich Gerhard De: L'origine e la diffusione dell crocifisso gotico doloroso, In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 2, 1938, S. 143-265; Hoffmann Godehard: Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 69), Worms 2006; Mühlberg Franz: Crucifixus Dolorosus, Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes, In: Wallraf-Richartz-Jahrb. 22, 1960.

5 — Seuse Heinrich: Knížečka o věčné moudrosti, sepsaná roku 1341. V české řeči podává Angelus Lubojacký. Prague 1885; Seuse Heinrich. Mystikovo srdce: vlastní životopis. Translated by Silvestr Maria Braito. Prague 1935.

6 — State Regional Archives in Třeboň, sig. A 4, fol. 397 b.

„Barvy všecky, jenž rostú na poli,
kteréž nosí zemská rolí,
Buoh zjednal k své vóli,
co sě to znamená koli.

Modrú barvu múdří chválé,
neb sě v ničem nezkalé:
co činí, to všecko stálé,
protož jest ta hodna krále.

Bielá barva dobrú naději mieni,
ale žeť sě snadně ušpiní,
protož ji mnozí viní,
že z radosti smutek činí.

Šerá barva výše sebe sahá,
Kohož pravá milost přemáhá,
V tom nebezpečná váha:
Varuj sě jie jako vraha.

Zelená barva jest lehké ceny,
ale jest snadna k proměnění,
líba ku pohledění,
brzká také k proměnění.

Brunátnú barvu mnozí mají,
neb ta tajných věcí tají:
ktož pravú milost znají,
múdří sě s tiem často obierají.

Blankytná barva jestiť celá naděje:
nedbaje toho, když sě dobřě děje,
tak jakž s věrú přěje,
tiem smutné srdéčko okřěje.“

All the colours yond groweth in the field,
which the earthly landeth bears,
God hast did arrange f'r his shall,
whatsoev'r t may cullionly

The colour blue is did praise by the wise,
as t nev'r goeth off:
what t maketh is p'rmanent,
because it's w'rthy of a king.

The white colour is a good hope,
But it's easy to be soiled,
And that's why many blame it,
That it turns joy to sorrow.

The grizzled colour reaches above itself
That gent whom true grace ov'rcomes,
And this is a p'rilous weight:
Eschew t liketh a murd'r'r.

The colour green is of lighteth price,
but is easy to beest hath changed,
and pleasant to beholdeth,
Eke quick to changeth.

Many has't the crimson colour,
f'r t conceals secret things:
those who is't knoweth true grace,
The wise oft conc'rn themselves with t.

Blue colour is the colour of all hope:
heeds not at which hour t is all well done,
at which hour did wish with true faith,
Then depress'd heart shall rejoiceth again

Cennino Cennini v Traktátu o malířství[7] napsal: *„Radím ti dobře, aby ses vždycky snažil zlatiti jenom pravým zlatem a abys maloval jen dobrými barvami, jmenovitě když máš znázorňovati Pannu Marii…“* Protože Kristus a Panna Maria stojí ve středověké hierarchii nejvýše, byly pro jejich šat vyhrazeny ty nejdražší pigmenty, pro plášť Kristův purpur či košenilová červeň, pro plášť Panny Marie pak lapis lazuli. Také Mikuláš Medek vyhrazuje červenou barvu pro díla s velkým duchovním poselstvím spojeným s utrpením (např. Oslava 21 870 centimetrů, 1962), blankytnou modrou pak pro zobrazení křehkosti, čistoty a subtilnosti (např. Modrá Venuše, 1958; 162 centimetrů křehkosti, 1964). V obraze Zobrazení pohledu na Zvěstování (1966) malíř pracuje s barevnou symbolikou. Tajemství inkarnace představeno jako proutek vyrůstající z křehkého modře zbarveného abstraktně podaného Mariina těla, završený červeným květem – Kristem, předpovídaný prorokem Izajášem (11,1): *„I vzejde proutek z pařezu Jišajova a výhonek z jeho kořenů vydá ovoce.“* Jak si ještě následně ukážeme v případě Medkovy křížové cesty, lze podobně jako ve středověku vztáhnout uvedenou barevnost na vyobrazení Krista a Panny Marie. Psychologické a symbolické hodnoty obou barev jsou po staletí uloženy v naší kolektivní paměti, takže vnímání jejich významu je víceméně podprahové. Snad nejvíce je to zřejmé na příkladu purpurové barvy, jejíž symbolika je spojena s oslavou a vládci. Tzv. týrský purpur – nejdražší ze všech pigmentů byl vyhrazen na pruhy (clavi) tóg římských senátorů a jezdců (šlechty). Triumfátor v císařském Římě měl při triumfu purpurovou tógu. Oblečeni do purpurem zbarvených oděvů chodili králové a císařové všech epoch. Trůnili v sálech z porfyru, který připomíná svojí barevností purpur. Z porfyru jim byly zhotovovány sochy a sarkofágy, v nichž byli pohřbeni. Je tedy logické, že plášť toho, jenž je „Rex Glorie“ (Král slávy, Král králů a Pán pánů), tedy Krista, je zbarven červeně. Člověk má prostě význam této barvy hluboce vkořeněn ve své mnémosyné. Dnes nám z toho zůstaly červené koberce na letištích pro státníky či červené koberce na festivalech pro tzv. celebrity. Modrou (lapis lazuli), která je hned druhá v řadě za týrským purpurem, co se týče finančního ocenění, Medek spojoval s ženským principem, což souzní s názory středověkých malířů, že tento pigment má být používán na plášť Panny Marie.

7 — Cenino Cenini: Kniha o umění středověku. Praha 1946, s. 129.

In his *Tractate on painting*[7], Cennino Cennini wrote: *'I advise you well to always try to gild only with real gold and to only paint with good paints, especially when you have to depict the Virgin Mary…'* As Christ and Virgin Mary stand at the top of the medieval hierarchy, the most expensive pigments were reserved for their robes, the Christ's purple or cochineal red for Christ's mantle and lapis lazuli for the robe of Virgin Mary. Mikuláš Medek also reserves red for the pieces with a great spiritual message associated with suffering (such as *Celebration of 21,870,* 1962), and azure for the depiction of fragility, purity and subtlety (such as in *Blue Venus*, 1958 and *162 Centimetres of Fragility*, 1964). In his painting *Depiction of the View of the Annunciation* (1966), the painter uses colour symbolism. The mystery of the incarnation is shown as a wand growing from a fragile blue-coloured abstract representation of Mary's body, topped with red flower – Jesus Christ – as foretold by Isaiah the prophet *(11,1)*: *'A shoot will come up from the stump of Jesse; from his roots a Branch will bear fruit'*. As we will see later in the case of Medek's *Stations of the Cross*, we can apply the above mentioned colour scheme to the depiction of Christ and the Virgin Mary, as in the Middle Ages. Psychological and symbolic values of both colours have for centuries been stored in our collective memory, and the perception of their meaning is therefore more or less subliminal. This is probably most evident in the case of the colour purple whose symbolism is associated with celebration and emperors. The so called Tyrian purple – the most expensive of all pigments – was reserved for the stripes (clavi) of the togas of Roman senators and equestrians (nobility). The triumphator in imperial Rome wore purple toga in triumph. Kings and emperors of all eras wore purple coloured garments. They were enthroned in halls of porphyry which resembles purple in its colour. Statues and sarcophagi in which they were buried were also made of porphyry. It is therefore logical that the mantle of the one who is the 'Rex Gloriae' (the King of glory, King of kings and the Lord of lords), that is, of Jesus Christ, is red coloured. Humans simply have the meaning of this colour deeply rooted in their Mnemosyne. What is left of it today are the red carpets for the statesmen at airports and at festivals for the so called celebrities. Medek associated blue (lapis lazuli), which in terms of financial value only comes second after the Tyrian purple, with the feminine principle; this is also consistent with the view of medieval painters that this pigment should be used on the Virgin Mary's mantle.

7 — Cenino Cenini: Kniha o umění středověku. Prague 1946, p. 129.

Výrazně sakrálně ikonický charakter, s abstraktním zlatým pozadím, mají Medkovy obrazy Žíznivý anděl II (1970) a Tančící smrtka II. Anděl černé smrti (1972) vizuálně souzní s obrazy byzantských andělů a kostlivců, kteří zosobňují Vanitas vanitatis. Vrcholem Medkovy sakrální tvorby jsou obrazy vytvořené pro nový kostel sv. Josefa v Senetářově (Ludvík Kolek, 1969–1871) a pro renovovaný interiér barokního kostela sv. Petra a Pavla v Jedovnici.

Hlavní oltář jedovnického kostela sv. Petra a Pavla ovládá Kolkův oltář s nádherným monumentálním zobrazením kříže od Mikuláše Medka. Kristův kříž je středobodem dějin světa pro věřící křesťany, ale jeho osy vyjadřují i obecnější principy, např. vztah vertikály nebes a horizontály země. Jedovnický kříž zde zastupuje i oba apoštoly, sv. Petra a sv. Pavla, jimž je kostel zasvěcen a kteří zemřeli mučednickou smrtí, vydali se tedy na cestu kříže. Medkův kříž, inspirovaný zlatnickými kříži typu Crux gemmata (např. tzv Bernwardův kříž, 1130–1140, Hildesheim, Katedrální muzem),[8] je nikoliv nástrojem Kristova umučení, ale nástrojem Kristova triumfu nad smrtí. Kříž s dominujícím horizontálním ramenem zosobňujícím slovy Martina Heideggera osu země (Axis mundi),[9] zde vystupuje jako „kosmické dřevo", které ovládá celý svět, neboť slovy Písma (Gal 6,14): *„Ať je daleko ode mě, abych se chlubil něčím jiným než křížem našeho Pána Ježíše Krista, kterým je pro mě ukřižován svět a já světu."* Tato myšlenka byla velice živá zejména v době císaře Konstantina a jeho následovníka. Podobně jako v dalších Medkových dílech i zde se snoubí křehkost blankytné modři se slavnostností červeného kraplaku. Modrá barva kříže symbolizuje křehkost lidského bytí, které je často křižováno s Kristem. Může být také připomenutím Mariina compasia. Kříž je na několika místech perforován, což evokuje buď Kristovy rány po hřebech a kopích či bolest v Mariině srdci.

8 — Elbern Victor E.: Dom und Domschatz in Hildesheim. Königstein 1979, s. 70

9 — Heidegger Martin: Bauen Wohnen Denken. Vorträge und Aufsätze. Klet-Cotta 2022.

Jedinečným způsobem je „mariánská modř" propojena s „Kristovou červení" ve 14 zastaveních křížové cesty v kostele sv. Josefa v Senetářově z roku 1971. Jednotlivá zastavení byla inspirována básní Jiřího Kuběny *Kříž sonetu* (1970). První zastavení (*Ejhle Člověk! K smrti Odsouzený*) zobrazuje Krista v jeho lidském osamocení, slovy proroka Izajáše „muže bolesti", zbičovaného a korunovaného trnovou korunou. Podobně je Kristus osamocen, když ve druhém zastavení (*Hrob Si Kopeš, Béřež kříž*) bere na sebe kříž a také ve třetím zastavení (*Klesáš K Matce Zemi, A – Ta Tíž*). Barevně – do modře se proměňuje čtvrté zastavení (*Ó Kéž Aspoň Ona Se Mnou Není*), kde se Kristus setkává se svojí Matkou Pannou Marií. Modrou probleskují červené tóny evokující

OBR. 3 **Mikuláš Medek**, Kříž, oltářní obraz, 1969–1970, kostel sv. Petra a Pavla v Jedovnici
FIG. 3 **Mikuláš Medek**, *Kříž* (Cross), altarpiece, 1969–1970,
Church of St. Peter and Paul, Jedovnice

OBR. 4 Bernwardův kříž, 1130–1140, Hildesheim, Katedrální muzem
FIG. 4 *Bernwardův kříž* (Cross of Berward), 1130–1140, Hildesheim, the Cathedral Museum

Medek's paintings *Thirsty Angel II* (1970) and *Dancing Grim Reaper II (Angel of the Black Death)* (1972) have a distinctly sacred iconic character, with abstract golden backgrounds, visually in harmony with the images of Byzantine angels and skeletons that personify Vanitas vanitatis. The paintings created for the new Church of St. Joseph in Senetářov (Ludvík Kolek, 1969–1871) and for the renovated interior of the baroque Church of St. Peter and Paul in Jedovnice are the highlights of Medek's sacral work.

The main altar of the Church of St. Peter and Paul is dominated by the Kolek's altar with a beautiful monumental depiction of the cross by Mikuláš Medek. The Cross of Christ is the focal point of history for believing Christians; yet its axes also express more general principles, such as the relationship between the vertical of the heavens and the horizontal of the earth. In this case, the Cross of Jedovnice also represents the two apostles, St. Peter and St. Paul to whom the church is dedicated and who had died martyrs' deaths, thus embarking on the way of the Cross. Medek's Cross, which was inspired by the goldsmiths' crosses of the *Crux gemmata* type (such as the Cross of Bernward, 1130–1140, Hildesheim, the Cathedral Museum)[8], is not an instrument of Christ's martyrdom, but an instrument of Christ's triumph over death. The cross, with its dominant horizontal arm personifying, in the words of Martin Heidegger, the axis of the earth (Axis mundi),[9] acts here as the 'cosmic wood' which controls the whole world, for, in the words of Scripture (Gal 6:14): *'May I never boast except in the cross of our Lord Jesus Christ, through which the world has been crucified to me, and I to the world'*. This thought was alive especially in the time of Emperor Constantine and his successors. Similarly like in other works by Medek, this one also blends the fragility of azure blue with the solemnity of red crimson. The blue colour of the cross symbolizes the fragility of human existence which is often crossed with Christ. It can also serve as a reminder of Mary's compassion. The cross is perforated at several places, evoking either Christ's wounds of spikes and spears, or the pain in Mary's heart.

8 — Elbern Victor E.: Dom und Domschatz in Hildesheim. Königstein 1979, p. 70.

9 — Heidegger Martin: Bauen Wohnen Denken. Vorträge und Aufsätze. Klet-Cotta 2022.

In a unique way, the 'Marian blue' is united with the 'Christ's red' in the 14 stops of the Stations of the Cross in the Church of St. Joseph in Senetářov from 1971. The individual stops were inspired by the poem *The Cross of the Sonnet* by Jiří Kuběna (1970). The first station (*Behold the Man! Condemned to Death*) depicts Christ in his human loneliness, in the words of the prophet Isaiah 'a man of sorrows', whipped and crowned with the crown of thorns. Similarly, Jesus Christ is alone when he takes up

utrpení Matky. Páté zastavení (*Byť I Cizím Hříchem Nadlehčený*) zobrazuje spolunesení kříže, když k tomu byl vybídnut Josef Kyrénský. Poukazuje také na to, že máme pomáhat svým bližním nést jim jejich životní kříže. Šesté zastavení (*Smrt A Masku Svou Jen V Lásce Zříš*) souvisí s Kristovou tváří, která se otiskla na roušce dívky Veroniky. Cítíme zde jasnou inspiraci Veraikony či turínským plátnem, na němž se zračí Kristova tvář. Zastavení sedmé (*Po Druhé Se Marně S Křížem Skřiž*) opět ukazuje Krista padajícího ve svém osamocení podruhé pod křížem, proto pouze červené tóny. Pláč přítomných žen se promítá do modré barevnosti i podoby detailů ve tvaru očí do osmého zastavení (*Ať Tě Nemají Proč Politovat Ženy*). Zastavení deváté (*Po Třetí! Ten Pád Je Dovršený!*) – Kristus potřetí padá pod tíhou kříže a propadá se do osamocení v bolesti, které symbolizuje tmavé pozadí. Desátému zastavení (*Ovíněn! A Nahý! Že Se Nestydíš*) dominují kostky, kterými bylo losováno o plášť Kristův, z něhož je Spasitel svlékán. Kostky jsou vždy součástí Arma Christi. Do jedenáctého zastavení (*Dobře, Že Na Zemi Na Kříž Upevněný (Dobře), Záhy*), v němž dominují tři hřeby, jimiž je Kristus přibíjen na kříž, se promítá prostřednictvím blankytné modře „ženský princip“ evokující křehkost bytí. Vlastní Ukřižování je představeno na dvanáctém zastavení (*K Nebi Vyvýšený, Už Jen Zemřít Smíš*), kdy otvor uprostřed kříže proniklý temnotou symbolizuje osamocenost Krista umírajícího na kříži, jak to vyjadřují slova evangelií (*Mk 15, 34; Mt 27,46*): „*Bože* můj, *Bože* můj, *proč jsi mě opustil*?“ V zastavení třináctém (*Na Zem Do Klína Zpět Matce Položený*) mrtvé tělo Ježíše spočinulo v klíně Matky, z něhož se slovy mystika Heinricha Seuse zrodil a do jejího klína se opět navrací. Medek to krásně zobrazil červeným plodem spočívajícím v blankytné modři čistoty a křehkosti. Poslední čtrnácté zastavení spojuje Kristovo uložení do hrobu (*Matku Matkou Máš Až v Hrobě: V Hrobě Již*) s Kristovým zmrtvýchvstáním (*Ejhle Člověk! Matko: Ze: Mě: Syn Tvůj Z Hrobu Narozený*). Temný hrob v objetí mariánské modře je již prozářen oslaveným tělem Krista zmrtvýchvstalého.

Podobně jako v zastaveních křížové cesty, tak i v obrazech Monstrancí přítomnost Krista evokuje prosvětlená koule červené barvy, uzavřená v tmavých paprscích. Také zde je patrná inspirace středověkými a barokními monstrancemi architektonického i slunečního typu. Nepochybně se Medek inspiroval pro svůj obraz Srdce Páně v kostele v Kotvrdovicích středověkými vyobrazeními Arma Christi a Bolestného Krista, jak prozrazují detaily s nástroji Kristova umučení na obraze.[10]

10 — Berliner Rudolf: «Arma Christi», in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 6 (1955), s. 35–153.

Rané Medkovo dílo Nahý v trní (1954) vyjadřuje pocit fyzického i duchovního zraňování, což lze vizuálně i obsahově vztáhnout k zobrazení Umučení sv. Šebestiána ve všech historických epochách, dílo Bohumila Kubišty nevyjímaje. Jistou paralelu vidím také s vyobrazeními tzv. Svátečního Krista, kdy do těla Spasitele jsou zabodány různé pracovní nástroje, poukazující na to, že ten který pracuje v době, kdy Bůh odpočíval, tedy dle křesťanů v neděli, tak tím zraňuje samotného Krista. S trojiční teologií souzní obrazy Trojice (1967) a Tři události (1967). Medek zobrazil tři

OBR. 6 Veraikon, posl. čtv. 15. stol., Královská kanonie premonstrátů na Strahově
FIG. 6 Veronica, last quarter of 15th century, Royal Canonry of the Premonstratensians, Strahov

OBR. 5 **Mikuláš Medek**, VI, zastavení křížové cesty, Rouška Verončina, 1971
kostel sv. Josefa v Senetářově
FIG. 5 **Mikuláš Medek**, VI. *zastavení křížové cesty, Rouška Verončina*
(6th Station of the Cross, Veil of Veronica), 1971 St. Joseph's Church in Senetářov

the cross in the second station (*The Grave You Dig, the Cross You Take*) and also in the third station (*You Descend to Mother Earth, And – That Heaviness*). The fourth stop (*Oh May She At Least Not Be With Me*) where Christs meets his mother, the Virgin Mary turns the colour into blue. Red tints shine through the blue which associate the suffering of the Mother. The fifth station (*Albeit Exalted by Another's Sin*) depicts the carrying of the cross together when Joseph of Cyrene was called upon to do so. It also highlights that we are to help our neighbours carry their crosses of life. The sixth station (*Thou Shalt Only See Your Death and Your Mask in Love*) refers to the face of Christ imprinted on the veil of the girl Veronica. We sense here a clear inspiration from the Vernicle (Veil of Veronica) and the Shroud of Turin featuring the face of Christ. The seventh station (*Cross With the Cross To No Avail For the Second Time*) again shows Christ falling in his loneliness under the cross, hence only the red tones. The weeping of the women present is reflected in the blue colouring and the eye-shaped details in the eight station (*Let Women Have No Reason to Pity You*). The ninth station (*Third Time! The Fall is Accomplished!*) – Christ falls under the weight of the cross for the third time, sinking into the loneliness of his pain, symbolized by the dark background. Station ten (*Drunk from wine! And Naked! That Thou art not Ashamed!*) is dominated by dice which were used to draw lots for the mantle of Christ, from which the Saviour is stripped. The dice are always part of the *Arma Christi*. The eleventh station (*Good, That the Cross Fitted on Earth (Well), Soon*), in which the three nails with which Christ is nailed to the cross, are projected through the azure blue 'feminine principle' evoking the fragility of being. The Crucifixion itself is represented at the twelfth station (*Exalted to Heavens, You May Only Die*) where the hole in the middle of the cross, pierced by darkness, symbolizes the loneliness of Christ dying on the cross, as expressed by the words of the Gospels (*Mk 15: 34; Mt 27:46*): *'My God, my God, why have you forsaken me'?* In the thirteenth station (*Onto the Ground, Laid Back Into the Mother's Lap*) the dead body of Jesus rests in his Mother's lap, from which, in the words of the mystic Heinrich Seus, he had been born and into which he returns again. Medek beautifully depicted it with an image of a red fruit resting in the sky blue of purity and fragility. The last, fourteenth station joins the laying of Christ's body into the tomb (*Thou hast the Mother Only in the Grave: In the Grave Already*) and the resurrection of Christ (*Behold the Man! Mother: Of: Me: Thy Son Born of the Grave*). The dark tomb embraced in Marian blue is already illuminated with the glorified body of the Risen Christ.

Just like in the Stations of the Cross, the presence of Christ is also evoked in the paintings of Monstrances by an illuminated ball of red colour enclosed in dark rays. Here, too, the inspiration from medieval and baroque monstrances of architectural and solar type is obvious. Undoubtedly, Medek took inspiration for his painting *The Heart of the Lord* in the church in Kotvrdovice from the medieval depictions of *Arma Christi* and Sorrowful Christ, as the details with the instruments of Christ's Passion on the painting reveal.[10]

10 — Berliner Rudolf: «Arma Christi», in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 6 (1955), p. 35–153.

OBR. 7 **Mikuláš Medek**, Zářivá monstrance II, 1967
FIG. 7 **Mikuláš Medek**, Zářivá monstrance II (Shining Monstrance II), 1967

OBR. 8 Středověká monstrance z kostela sv. Michala v Olomouci, 1438
FIG. 8 Medieval Monstrance from the church of St. Michael in Olomouc, 1438

rovnocenné hypostáze v jedné rovině. Inspirací zde mohlo být ono augustinovské „Tres vidit et unum adoravit.“ Tvarové paralely nacházíme především v typech Starozákonní Trojice a Nejsvětější Trojice reprezentované postavami. Obrazy Hranoly a Velký pohyblivý hrob namaloval Medek rok před svojí smrtí. Obraz Hranoly, přítomností prázdného hrobu a svojí barevností vyjadřuje naději, že smrtí nic nekončí. Podobně je tomu i u modře laděného obrazu Velký pohyblivý hrob, v němž klíčí oslavený a spasený život. Většina Medkových obrazů je prostoupena sakralitou, která ovšem není prvoplánově dána jejich námětem, ale jak jsem se pokusil ukázat, vyjádřena je ve výtvarné formě děl, v pojetí inverzního prostoru, barevnosti, symbolice a také v jiné dimenzi časovosti – Sub specie Aeternitatis.

OBR. 9 **Mikuláš Medek**, oltářní obraz, 1970, kostel Nejsvětějšího srdce Páně v Kotvrdovicích
FIG. 9 **Mikuláš Medek**, altarpiece, 1970 Church of the Most Sacred Heart of the Lord, Kotvrdovice

OBR. 10 Bolestný Kristus s Arma Christi,1470–1485, Ulm, Norimberk, Germanisches Nationalmuseum
FIG. 10 *Bolestný Kristus s Arma Christi* (Sorrowful Christ with Arma Christi), 1470–1485, Ulm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum

Medek's early work entitled *Naked in Thorns* (1954) expresses the feeling of physical and spiritual wounding which visually and in content relates to the depiction of the Passion of St. Sebastian in all historical eras, including the work of Bohumil Kubišta. I also see a certain parallel with the images of the so called Sunday Christ where various working tools are stabbed into the body of the Saviour, pointing out that those who work at the time when God was resting (on Sunday, in Christian view), hurt Christ Himself. Medek's paintings *The Trinity* (1967) and *Three Events* (1967) are consistent with the Trinitarian theology, depicting three equal hypostases on one plane. Here the inspiration could have also been drawn from St. Augustine's *'Tres vidit et unum adoravit'*. In terms of shapes, we find parallels especially in the types of Old Testament Trinity and the Holy Trinity, represented by figures. Medek painted the pictures *Prisms* and *The Great Moving Grave* a year before his death. The *Prisms*, through a presence of an empty grave and through its colour scheme, express the hope that nothing is ended with death. This is similar in the case of the blue-hued painting *The Great Moving Grave*, where a glorified and redeemed life is sprouting. Most of Medek's paintings are imbued with sacrality which isn't, however, primarily defined by their subject matter, but – as I have tried to show – in the artistic form of the works, in the concept of inverse space, in the colours, the symbolism and also in another dimension of temporality – *Sub specie Aeternitatis*.

Jaroslav Nešetřil

Matematik, profesor Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy v Praze, výtvarník. Studoval na Matematicko-fyzikální fakultě UK, na Universität Wien (1968), na McMaster University v Hamiltonu (1969). Od roku 1970 působí na Matematicko-fyzikální fakultě UK, kde zastával funkci ředitele Institutu teoretické informatiky a Dimatia Centre. Hlavní oblastí Nešetřilovy akademické a výzkumné činnosti v oboru matematiky jsou geometrie a topologie. Je autorem řady prací z oblasti matematiky, teoretické informatiky, kombinatoriky, teorie grafů a dalších. Mezi základní Nešetřilova díla patří *Teorie grafů* (1979), mezinárodní učebnice s Jiřím Matouškem *Kapitoly z diskrétní matematiky* (1998) a kniha *Sparsity* (spolu s P. Ossonou de Mendezem). Ve výtvarném umění spolupracoval dlouhodobě s malířem Jiřím Načeradským. Roku 2015 založil spolu s Tomášem Vlčkem Interdisciplinární seminář topologických studií poetiky umění, krajiny a architektury.

Tomáš Vlček

Historik a teoretik umění, fotograf a autor z oblasti akčního umění. Studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy do roku 1967, působil jako kurátor Památníku národního písemnictví (1967–1969), jako aspirant Ústavu teorie a dějin umění Československá akademie věd (1969–1990), od roku 1900 do roku 1992 jako ředitel uvedeného ústavu. V roce 1992 založil Department of History and Philosophy of Art na Středoevropské univerzitě v Praze a Budapešti. Od roku 1996 do roku 2000 působil jako hostující profesor na evropských a amerických univerzitách. Od roku 2001 do roku 2011 byl ředitelem Sbírek moderního a současného umění Národní galerie v Praze. Současně přednášel na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně a Fakultě umění a architektury Technické univerzity v Liberci, kde působí dodnes. Roku 2015 založil spolu s Jaroslavem Nešetřilem Interdisciplinární seminář topologických studií poetiky umění, krajiny a architektury.

Joseph Rykwert

Je uznáván jako jeden z předních historiků a kritiků architektury posledního století. Rykwert je emeritním profesorem školy architektury Pennsylvánské univerzity. Působil na řadě univerzit v Evropě a Americe, nejdéle na univerzitách v Essexu a Cambridge. Je autorem řady významných knih a projektů věnovaných architektuře včetně *The Idea of Town* (1963), *On Adam's House in Paradise* (1972), *The First Modenrns* (1980), *The Dancing Column* (1976), *The Seduction of the Place* (2000).

Jaroslav Nešetřil

Mathematician, professor at the Faculty of Mathematics and Physics, Charles University in Prague, and visual artist. He studied at the Faculty of Mathematics and Physics at Charles University in Prague, at Universität Wien (1968) and at McMaster University in Hamilton (1969). Since 1970, Nešetřil has been a lecturer and researcher at the Faculty of Mathematics and Physics, Charles University in Prague, and the head of the Institute for Theoretical Computer Science and DIMATIA Center. The principal areas of Nešetřil's academic work and mathematical research are geometry and topology. He is the author of multiple papers in the fields of mathematics, theoretical computer science, combinatorial mathematics, graph theory and others. His essential publications include *Graph Theory* (1979), international textbook *Chapters from Discrete Mathematics* (1998) co-authored by Jiří Matoušek, and *Sparsity*, a book co-authored by Patrice Ossona de Mendez. In visual arts, he is known for his long-term cooperation with painter Jiří Načeradský. In 2015, along with Tomáš Vlček, he launched Interdisciplinary Seminars on Topological Studies of Poetics, Landscape, Art and Architecture.

Tomáš Vlček

Art historian and art theorist, photographer and action artist. In 1967 he graduated from the Faculty of Arts at Charles University. Subsequently he was the curator of the Museum of Czech Literature (1967–1969), graduate student at the Institute of Art History at Czech Academy of Sciences (1969–1990), and director thereof from 1990 to 1992. In 1992, Vlček founded the Department of History and Philosophy of Art at the Central European University in Prague and Budapest. Between 1996 and 2000 he lectured as a visiting professor at various European and American universities. From 2001 to 2011 he was the director of the Collection of Modern and Contemporary Art of the National Gallery in Prague. Simultaneously he was lecturing at the Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University and Faculty of Arts and Architecture at the Technical University of Liberec where he has remained to this day. In 2015, along with Jaroslav Nešetřil, he launched the Interdisciplinary Seminars on Topological Studies of Poetics, Landscape, Art and Architecture.

Joseph Rykwert

Acknowledged as one of the foremost architectural historians and critics of the last hundred years, Rykwert is Professor Emeritus of architecture at the University of Pennsylvania School of Design. He has lectured at a number of universities in Europe and America, the longest time at the University of Essex and University of Cambridge. He is the author of numerous influential architectural projects and books on architecture including *The Idea of Town* (1963), *On Adam's House in Paradise* (1972), *The First Moderns* (1980), *The Dancing Column* (1976), *The Seduction of the Place* (2000).

Peter Carl

Profesor architektonického designu, dějin a filozofie architektury na univerzitách v Cambridge, Kentucky, Lexingtonu a Harvardské Graduate School of Design. Založil doktorandský program v oboru architektury na Londýnské metropolitní univerzitě. Je absolventem Princetonské univerzity a Americké akademie v Římě. V rámci výzkumu se zaměřuje na téma prostoru v architektuře a urbanismu. Je mimo jiné autorem výstavy Palladio a Le Corbusier v londýnské galerii Barbican Art Gallery v roce 2009 a výstavy Palladio v Královské akademii umění v Londýně rovněž v roce 2009. Publikoval řadu studií věnovaných otázkám teorie a dějin architektury.

Alberto Pérez-Gómez

Historik a teoretik architektury sledující a rozvíjející fenomenologický přístup k architektuře. Vystudoval National Polytechnic Institute of Maxico, postgraduální studia absolvoval na Cornell University a na univerzitě v Essexu. PhD. získal tamtéž roku 1987. Poté učil na řadě univerzit v Evropě a Americe, v letech 1983–1986 byl ředitelem školy architektury na univerzitě v Carletonu. Dnes působí na škole architektury McGill University v Montrealu. Je autorem řady knih věnovaných dějinám a teorie architektury jako například: *Architecture and the Crises of Modern Science* (1983), *Built kupon Love: Architectural Longing aster Ethics and Aesthetics* (2006), *Attument: Architectural Meaning after the Crises of Modern Sciences* (2016).

David Leatherbarrow

Historik a teoretik architektury, profesor a ředitel graduálech studií školy architektury Pennsylvánské univerzity. Architekturu studoval na univerzitách v Kentucky a v Essexu.. Působil jako přednášející na univerzitě v Cambridge a na Westminsterské univerzitě. V centru Leatherborrowovy akademické činnosti a výzkumu jsou otázky fenomenologie architektury. K tomuto tématu publikoval kromě dalšího: *Site, Enclosure, Materials* (1993) *Topographical Stories: Studies in Landscape and Architecture* (2004), *Building Time: Architecture, Event, and Experience* (2020).

Peter Carl

Profesor of architectural design, history and philosophy of architecture at the University of Cambridge, University of Kentucky, Lexington and Harvard University Graduate School of Design. He established the PhD Programme in Architecture at London Metropolitan University. He holds an M. Arch from Princeton University and has studied at the American Academy in Rome. Peter's research is focused on the subject of space in architecture and urban design. He prepared the exhibitions of Palladio and Le Corbusier at the Barbican Art Gallery in London, 2009, the Palladio exhibition at the Royal Academy in London 2009, and other including number od studies devoted to topics of theory and history of architecture.

Alberto Pérez-Gómez

Architectural historian and theorist examining and expanding the phenomenological approach to architecture. He graduated from the National Polytechnic Institute of Mexico and continued graduate studies at the Cornell University and University of Essex where he received his PhD in 1979. Afterwards he lectured at various universities in Europe and America and was director of the Carleton University School of Architecture from 1983 to 1986. Currently he is lecturing at the McGill University School of Architecture in Montreal. He has written a number of books on architectural history and theory such as *Architecture and the Crisis of Modern Science* (1983), *Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics* (2006), *Attunement: Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science* (2016).

David Leatherbarrow

Architectural historian and theorist, Professor of Architecture and Chair of the Graduate Group in Architecture at the University of Pennsylvania School of Design. He studied architecture at the University of Kentucky and University of Essex. He lectured at the University of Cambridge and University of Westminster. Leatherbarrow's academic work and research centers around phenomenology of architecture. His publications on this subject include *Site, Enclosure, Materials* (1993), *Topographical Stories: Studies in Landscape and Architecture* (2004), *Building Time: Architecture, Event, and Experience* (2020).

Werner Oechslin

Emeritní profesor a ordinarius dějin umění a architektury ETH v Curychu. Studoval na univerzitách v Curychu a v Římě (1971–1975), učil na univerzitě v Curychu (1971–1975), na Messachusettském Institutu of Technology (1975–1980), na Freie Universität v Berlíně a na univerzitě v Ženevě. Od roku 1987 je ředitelem Institutu dějin a teorie architektury ETH v Curychu. Zcela výjimečnou se stala Oechslinova badatelská a sběratelská činnost spojená se studiem a sběrem pramenné literatury k dějinám architektury, vzdělanosti a filozofie. Z Oechslinova sběratelství vznikla Nadace Wernera Oechslina ve švýcarském Einsiedeln, která se stala vlastníkem knihovny sloužící jako centrum pokročilých studií umění a architektury.

Miroslav Petříček

Představuje jednu z vůdčích osobností současné české filozofie a estetiky. Žák neoficiálních seminářů Jana Patočky. Studoval soukromě jako jeden z příslušníků kulturní a politické opozice v době totalitního režimu v Čechách. V jeho soukromém studiu má základ Petříčkova rozsáhlá překladatelská činnost věnovaná především francouzské postmoderní filozofii. V roce 1980 získal magisterský titul na Institutu filozofie a religionistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, kde působí od roku 1992 dodnes. V letech 1992–1996 vyučoval na Středoevropské univerzitě v Praze. Mezi nejvýznamnější a nejznámější Petříčkova díla patří: *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce* (2001), *Myšlení obrazem* (2009), *Filosofie en nor* (2018).

Jan Royt

Historik umění zapojený do nových výzkumů v oblasti ikonografie křesťanského umění, zejména středověku a baroka. Vystudoval na Univerzitě Karlově a působil jako redaktor edic výtvarného umění v nakladatelství Odeon. Po sametové revoluci byl přijat jako přednášející na Institut dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, jehož se stal roku 2006 ředitelem, od roku 2014 do roku 2022 působil jako pro-rektor Univerzity Karlovy. Mezi jinými vyšly Roytovy knihy: *Středověké malířství v Čechách* (2002), *Slovník biblické ikonografie* (2006), *Sázavský klášter* (2013).

Werner Oechslin

Professor Emeritus and Ordinarius of history of arts and architecture at ETH Zurich. He studied at universities in Zurich and Rome (1971–1975) and lectured at the University of Zurich (1971–1975), Massachusetts Institute of Technology (1975–1980), Freie Universität Berlin and Université de Genève. Since 1987 he has been the head of the Institute for the History and Theory of Architecture at ETH in Zurich. Oechslin has gained unique reputation for his scholastic and collector initiatives relating to study and gathering of source literature on history of architecture, culture and philosophy. Oechslin's collections gave rise to the Werner Oechslin Library Foundation in Einsiedeln, Switzerland. It now owns the library which serves as a center for advanced studies in art and architecture.

Miroslav Petříček

One of the leading figures in contemporary Czech philosophy and aesthetics. He was a student of Jan Patočka's underground seminars. He studied privately and was one of the representatives of cultural and political opposition under the totalitarian regime in Czechoslovakia. Petříček's private studies became the basis for his extensive translation work primarily dedicated to French post-modern philosophy. In 1980 he received his Master's degree at the Department of Philosophy and Religious Studies, Faculty of Arts, Charles University where he has been lecturing since 1992. In 1992–1996 he was a lecturer at the Central European University in Prague. Petříček's most significant and best-known publications include *Majestát zákona (Majesty of the Law)*, *Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce (Raymond Chandler and Late Deconstruction)* 2001, *Myšlení obrazem (Thinking Through the Image)* 2009, *Filosofie en noir (Philosphy en noir)* 2018.

Jan Royt

Art historian mainly preoccupied with modern research in Christian art iconography, primarily that of Middle Ages and Baroque. He graduated from the Charles University and worked as editor of visual arts book editions in the prestigious Odeon publishing house. After the Velvet Revolution he started lecturing at the Department of Art History of the Faculty of Arts, Charles University, and became the director thereof in 2006. From 2014 to 2022 he served as Vice-Rector of the Charles University. Royt's publications include *Středověké malířství v Čechách (Medieval Painting in Bohemia)* 2002, *Slovník biblické ikonografie (Dictionary of Biblical Iconography)* 2006, *Sázavský klášter (Sázava Monastery)* 2013.

NÁZEV — Topologie a poetika prostoru – Svazek I.
AUTOŘI — Peter Carl, David Leatherbarrow, Jaroslav Nešetřil, Werner Oechslin, Alberto Pérez-Goméz, Miroslav Petříček, Jan Royt, Joseph Rykwert, Tomáš Vlček
EDITOŘI — Jaroslav Nešetřil, Tomáš Vlček
VYDAVATEL — Technická univerzita v Liberci, Studentská 1402/2, Liberec
Schváleno Rektorátem TUL dne 13. 10. 2022, čj. RE 33/23 (Svazek I.)
Vyšlo v srpnu 2023
Vydání 1.
ISBN — 978-80-7494-664-6, 978-80-7494-663-9 (soubor), 978-80-7494-665-3 (Svazek II.)
Č. PUBLIKACE — 55-033-23 (Svazek I.)
Tato kniha byla vytvořena se státní podporou Technologické agentury ČR v rámci Programu Éta, projekt Topologie a poetika prostoru TL02000573.

TITLE — Topology and Poetic of Space – Volume I.
AUTHORS — Peter Carl, David Leatherbarrow, Jaroslav Nešetřil, Werner Oechslin, Alberto Pérez-Goméz, Miroslav Petříček, Jan Royt, Joseph Rykwert, Tomáš Vlček
EDITORS — Jaroslav Nešetřil, Tomáš Vlček
PUBLISHER — Technical University of Liberec, Studentská 1402/2, Liberec
Approved by the Rectorate of TUL on 13 October 2022, no. RE 33/23 (Volume I.)
Published in August 2023
1st edition
ISBN — 978-80-7494-664-6, 978-80-7494-663-9 (File), 978-80-7494-665-3 (Volume II.)
PUBLICATION NO. — No. 55-033-23 (Volume I.)
This book was produced with the governmental support of the Technology Agency of the Czech Republic within the frame of the ETA Programme, Project Topology and Poetic of Space, TL02000573.

T A
C R

FUA TUL

Tento projekt je spolufinancován se státní podporou Technologické agentury ČR v rámci Programu ÉTA.
www.tacr.cz
Výzkum užitečný pro společnost.

This project is co-financed with the governmental support of the Technology Agency of the Czech Republic within the frame of the Eta Programme.
www.tacr.cz/en
Research useful for society.

Topology and Poetics of Space, Volume I, dedicated to the memory of Professor Dalibor Veselý of Cambridge University. The editors of the book are the Professor **Jaroslav Nešetřil** from the Faculty of Mathematics and Physics of Charles University in Prague and Professor **Tomáš Vlček** from the Faculty of Art and Architecture of Technical University of Liberec. The collection of studies included in the first volume of Topology and Poetics of Space presents analyses and evaluation of the motives of creative thinking and their representation in art and architecture. The aim of publishing the results of this research was to show the new possibilities of interdisciplinary studies when solving the complex issues of space especially in the case of art and architecture. Prominent personalities from the circles of world-renowned architects and friends of Dalibor Veselý, including the personalities developing his legacy, took part in research and preparation of this volume. It demonstrates the continuity of efforts to gain new knowledge and to apply approaches of scientific and artistic imagination to the question of space in the cultural discourse of our time. This book was prepared on the basis of a project co-financed with state support from the Technology Agency of the Czech Republic within the Eta Programme.

T A
C R

This project is co-financed with the governmental support of the Technology Agency of the Czech Republic within the frame of the Eta Programme.
www.tacr.cz/en
Research useful for society.

ISBN 978-80-7494-664-6 (Svazek I. / Volume I.)

ISBN 978-80-7494-663-9 (Soubor / Set)
ISBN 978-80-7494-665-3 (Svazek II./ Volume II)