

ARCHITECTURAL IMAGE AS A BEARER OF MEANING ARCHITEKTONICKÝ OBRAZ JAKO NOSITEL VÝZNAMU

Autor(ři): Ing. arch. Kinnert Filip

Abstract (English)

Christian Norberg-Schulz's phenomenological approach searching for meaningful "place" finds support in the Christopher Alexander's theory of „centers“. By comparing the two approaches the study is proposing an architectural image based on the concept of „wholeness“ as an answer of architectural theory to the crisis of environment and loss of poetic place.

Keywords: (English)

Image; symbol; architectural image; poetic image; architectural language; pattern language; form language; imago mundi; genius loci; wholeness; Christopher Alexander; Christian Norberg-Schulz; Nikos Salingaros; biophilic architecture

Abstrakt

Jednou z přidaných hodnot architektonického díla je schopnost být nositelem komplexní informace zakódované ve tvarech a formách. Tato práce se zabývá významem v tom smyslu, jak architektonické dílo ve svém uspořádání odráží záznam tvůrčího procesu, jak artikuluje vztahy uvnitř celku a vztahy se svým okolím. Autor srovnává fenomenologický přístup Christiana Norberga-Schulze a Juhaani Palaasmaa s teorií „center“ Christophera Alexandra při objasnění „architektonického obrazu“. Studie předkládá Alexanderův pojem „celistvost“ jako klíčový při vytváření významuplného prostředí. Paradigma celistvého světa se nabízí jako odpověď teorie architektury na krizi prostředí a nabízí metodu, jak vytvářet z prostoru „poetické“ místo.

Klíčová slova:

Obraz; symbol; architektonický obraz; básnický obraz; architektonický jazyk; jazyk vzorců; jazyk forem; imago mundi; genius loci; celistvost; vitalita v architektonickém prostředí; Christopher Alexander; Christian Norberg-Schulz; Nikos Salingaros; biofilní architektura

ÚVOD

Jednou z přidaných hodnot architektonického díla je schopnost být nositelem komplexní informace zakódované ve tvarech a formách. Prostorově hmotnou skutečnost dokážeme geometricky popsat a systém typických, opakujících se vzorců souhrnně pojmut systémem zvaným architektonický jazyk.

Tato práce se zabývá významem ve smyslu, jak architektonické dílo ve svém uspořádání odráží záznam tvůrčího procesu, jak artikuluje vztahy uvnitř celku a vztahy se svým okolím právě skrze architektonický jazyk. Srovnání fenomenologického přístupu k architektuře s teorií „center“ Christophera Alexandra nám objasňuje architektonický obraz jako fenomén, jehož přítomnost dílu propůjčuje autenticitu a naplňuje ho významy. Studie předkládá Alexanderův pojem „celistvost“ (angl. wholeness) jako klíčový při vytváření významuplného prostředí, a nabízí tak metodu, kterou lze vytvářet z prostoru „poetické“ místo.

Jazyk geometrie je univerzální a popisuje realitu každého člověka, bez ohledu na kulturní konotace či reprezentace. Dle sjednocené teorie architektury (Salingaros, 2017) rozlišujeme prostorově-funkční řešení nazývané jazyk vzorců a tvarově-materiálové řešení, které nazýváme jazyk forem. Zjednodušeně řečeno, jazyk vzorců obsáhne typologii architektury a jazyk forem zase styly, slohy nebo např. autorský rukopis. (Salingaros, 2017, p. 58)

Pomocí metod Christophera Alexandra a sjednocené teorie architektury můžeme na umělé prostředí nahlížet nevinným okem bez toho, aniž bychom byli zatíženi ideologickými konstrukty nebo vkusem. Bez znalosti dějin umění nebo historických reálií můžeme hodnotit, jak na nás prostředí působí právě teď, a to pocitově i analyticky.

Práce Christophera Alexandra a Nikose Salingarose daleko přesahující obor architektury poskytují teoretický základ pro paradigma, ve kterém svět a architektura nejsou souborem izolovaných částí a objektů, které spolu interagují, ale celistvou skutečností, člověka zahrnující a propojenou na mnoha úrovních.

ARCHITEKTONICKÝ OBRAZ

„Vytvářet místa umožňující bydlet je nejlastnějším úkolem architektury. Tento úkol může plnit pouze, pokud je zamýšlena jako *imago mundi*.“ (Norberg-Schulz, 2015, p. 115)

Architektonický obraz není vizualizace, konstruovaná perspektiva ani mentální mapa. V této úvaze zkoumáme básnický či umělecký obraz, který je architektonickému dílu vlastní. Norberg-Schulz jej nazývá *imago* a přestože nemá dosud uspokojivou definici a do češtiny nebyl pojem ani přeložen, je nutno zdůraznit, že se nejedná o čistě vizuální fenomén. Umělecký obraz je žitá zkušenost spojená se všemi smysly, která nám zprostředkovává poznání právě tím, že přesahuje onu tělesnou smyslovost. Z abstraktní povahy tohoto tématu, dotýkajícího se umění, filosofie a duše člověka, si jeho obrysy načrtneme z pohledu teorie architektury, fenomenologie a umění.

Umělecký obraz se svým specifickým způsobem sdělení vymyká analytickým kategoriím vědy. Všechny tyto obrazy, ať už je nazýváme básnické či architektonické, jsou zároveň zhmotněny v díle a zároveň se nachází v říši imaginace. A právě z napětí této dvojznačnosti pramení jeho síla a zároveň jeho neuchopitelnost. (Pallasmaa, 2011, p. 93) Při setkání s dílem probíhá mezi těmito dvěma světy dialog skrze asociace, při kterých racionální část intelektu vypíná a otěže převezmou primitivnější poznávací procesy, jako je smyslový prožitek, cit, intuice.

Jak popisuje Mircea Eliade: „Symbolické myšlení není výsadní oblastí dítěte, básníka či pomatence. Je součástí podstaty lidské bytosti, předchází jazyku a diskurzivnímu způsobu poznání. Symbol odhaluje některé – ty nejhlubší – aspekty skutečnosti, které vzdorují jakémukoli jinému způsobu poznání. Symboly odpovídají nějaké potřebě a mají nějakou funkci.“ (Eliade, 2004, p. 10)

Andrej Tarkovskij, jeden z nejvýznamnějších filmových tvůrců, zabývající se tímto tématem, však zdůrazňuje, že obraz není ani konstrukcí, ani pouhým symbolem, a neznázorňuje nic jiného než sám sebe. Jeho podstatou je především celistvost. (Tarkovskij, Z rozhovoru s Olgou Surkovovou, překl. Miloš Fryš, 2011, p. 41) I když v uměleckém obraze pozorovatel či čtenář vidí plno odkazů, symbolů a metafor, nedá se mluvit o jeho syntetické povaze. Tarkovskij považuje za dokonalý básnický obraz Zjevení svatého Jana, protože je to dílo absolutně neanalyzovatelné a neinterpretovatelné. Lépe řečeno, obraz má tolik interpretací, kolik je lidí na světě a jakýkoli pokus o rozložení takového básnického obrazu vede nutně k jeho zjednodušení a zničení celistvosti. (Tarkovskij, Slovo o apokalypse, překl. Miloš Fryš, 2011, p. 41)

Příkladem takového architektonického obrazu může být pyramida nebo gotická katedrála. Oba typy v sobě shromažďují geometrický řád světa a také situovanost. Artikulují svůj vztah k zemi a k obloze a jejich konstrukce vyjadřuje napětí mezi gravitací a stabilitou. Oba jsou archetypálními vzorcem, ale každá stavba je jedinečná a neopakovatelná. Pokud bychom si troufli přistoupit na to, že katedrála symbolizuje les nebo že lomený oblouk symbolizuje sepjaté ruce či pyramida horu, nutně bychom se připravili o architektonický obraz a redukovali jej na pouhý symbol.

Původ symbolu se v dějinách umění spojuje se starověkým *tessera hospitatis* používaným pro potvrzení totožnosti. Jednalo se o rozlomený hliněný předmět, jenž si věnovali dva lidé, když se loučili. Ten se stal znakem totožnosti, když se dvě části, byť v jiných rukách, setkaly a obě poloviny do sebe zapadly. Tak význam symbolu či znaku, jenž používáme dnes, funguje na principu uzavřeného vztahu mezi dvěma skutečnostmi sdílejícími podobnost.

Na druhou stranu obraz, který znamená jen sám sebe, vytváří vlastní svět v imaginaci pozorovatele nebo čtenáře. Obraz nám dokáže zprostředkovat zážitek protichůdných emocí, bez toho aniž bychom dokázali najít hranici, kde pozitivní emoce přechází ve svůj protikad. Tarkovskij to ukazuje na příkladu portrétu mladé ženy s jalovcem od Leonarda da Vinci.



Obr. 1.: Ginevra de' Benci - Leonardo da Vinci (Zdroj: Leonardo da Vinci: Ginevra de' Benci. In: Wikipedia commons [online]. [cit. 2019-07-21]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci,_Ginevra_de%27_Benci,_1474-78.png)

„Zdá se nemožné popsat dojem, jímž na nás tento Leonardův portrét působí. Není možné ani s jistotou říci, jestli se nám žena líbí nebo ne, jestli je sympatická nebo nepříjemná (...) Během našeho vnímání, při zkoumání portrétu, vzniká jakási neklidná pulzace, nepřetržitá a téměř nepostižitelná změna emocí, od nadšení až po štítlivý odpor (...) Tvář mladé ženy, jak ji zobrazil Leonardo, je oduševněna hlubokou myšlenkou, ale současně se zdá věrolomná, oddaná nízkým vášním. Portrét nám dává možnost uvidět nekonečně mnoho.“ (Tarkovskij, Z rozhovoru s Olgou Surkovovou, překl. Miloš Fryš, 2011, p. 38)

OBRAZ JAKO NOSITEL VÝZNAMU

Významem, který nám umělecký obraz zprostředkovává, tedy nemáme na mysli analyzovatelný význam symbolů, ale hlubší poznání mnohem starší části našeho nervového systému. Člověk nepřetržitě vyhledává významy skrze viditelné vzorce (Gärdenfors, 2006, cit. dle Borjesson, 2009, p. 12) a pro rozpoznání vzorců je potřeba identifikovat formu. Nicméně, jak pokazuje Whitfield, „nemá smysl vizuálně identifikovat tygra, když si vjem okamžitě nespojíte s významem, že vás může sežrat.“ (Whitfield, 2007, cit. dle Borjesson, 2009, p. 12)

Pokud tedy přistoupíme na to, že formy jako takové mají své inherentní významy, které jsou srozumitelné, protože vycházejí ze struktury světa a z povahy našeho vnímání, vracíme se k jazyku geometrie, který logicky předchází jakémukoli jinému systému znaků. Například zvednutí paže s nataženým ukazováčkem je gesto, které rozpoznají lidé snad ve všech kulturách na světě i leckteré domestikované zvíře. Přitom tento akt ukazování na něco je mimo jiné prostorově hmotná skutečnost popsatelná geometricky. Gesta, či vzorce jazyka architektury s jejich uživateli neustále komunikují na jakési nevědomé, instinktivní úrovni, která tady byla před vznikem jazyka nebo kulturních preferencí.

Vývoj architektonického jazyka dvacátého století značí oddělení jazyka vzorců od jazyka forem. Východiska pro tvorbu prostředí a zároveň přidaná hodnota architektonického díla dnes spočívají v intelektuálních konceptech, celková kultura stavění se odvíjí od způsobu plánování, regulativů a potřeb trhu. Jazyk vzorců v této situaci směřuje k jednomu univerzálnímu prostoru pro efemérní aktivity a jazyk forem inklinuje k potlačení strukturálního řádu pro zvýraznění pouze hlavní koncepce na jedné úrovni měřítka. (viz obr. č.2) Monokultura volného prostoru tak nahrazuje diverzitu míst a jazyk forem se stává nesrozumitelným.



Obr. 2.: MAAT – Muzeum umění v Lisabonu - Amanda Levete (Zdroj: WALTERPEITZ. MAAT Museum Lisbon. In: Wikipedia commons [online]. [cit. 2019-07-21]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MAAT_Museum_Lisbon.jpg)

Norberg-Schulz ve své knize *Genius loci* (1980) konstatuje, že absence architektonického obrazu je příčinou ztráty místa, „ztráty života“, a tím zapříčiněná krize prostředí, se kterým se člověk přestává umět identifikovat. Schulzova „identifikace“ je existenciální zkušenost, která nám umožňuje významuplně obývat prostředí, tedy bydlet. (Norberg-Schulz, 2010). O třicet let později píše: „V minulosti byl význam záležitostí jazyka, slohu a tradice, a tudíž cosi obecně sdíleného. Moderní hnutí se však domnívalo, že se může vynořit spontánně z jedné situace a ‚nová tradice‘ byla zamýšlena spíše jako ‚metoda‘ než jako interpretace architektonického jazyka architektury. Dnes jsme si všichni vědomi, že k vyjádření významu je zapotřebí širší porozumění světu a jazyka forem.“ (Norberg-Schulz, 2015, p. 113)

Další současný představitel fenomenologického přístupu v architektuře Juhani Pallasmaa o obraznosti v architektuře napsal knihu *The embodied image and imagery in architecture* (2011). V jedné z kapitol přirovnává architektonické obrazy k Jungovým archetypům. Mají společné to, že neodkazují na konkrétní význam, ale jsou spíše tendencí, vzorcem či atraktorem, který vyvolává určité emoce a asociace. (Pallasmaa, 2011, p. 58) Když se řekne například archetyp domu, každý si představí něco jiného, ale přece nalezneme společný vzorec, který všechny naše konkrétní a intimní představy podtrhuje jakýmsi společným jmenovatelem. I když se budeme snažit archetyp ze všech sil uchopit, definovat nebo zobrazit, skončíme u toho, že vytvoříme pouze jeho jedinečný obraz z nekonečné řady možných vyobrazení. Tarkovskij nám odhaluje: „Takový Hamlet je bezpochyby charakterový typ, ale jako básnický obraz je jedinečný a neopakovatelný“ (Tarkovskij, Z rozhovoru s Olgou Surkovovou, překl. Miloš Fryš, 2011, p. 42)

Gaston Bachelard nazval nejpodstatnější architektonické obrazy „primárními obrazy“: podlaha, střecha, stěna, dveře a okno. (Pallasmaa, 2011, p. 129) V architektonické tradici do počátku 20. století i pro rané modernisty byly např. dveře důstojným přechodem z vnějšku dovnitř a naopak. Dveře zároveň chránily, zároveň zvaly dovnitř a toto sjednocení protikladů bylo artikulováno v návrhu, v řemeslném a uměleckém zpracování křídla, ostění i rámu. Vzít za kliku a projít takovými dveřmi nám poskytuje onu existenciální smyslovou zkušenost, která nám umožňuje se identifikovat, tedy bydlet. Nabízí se otázka, jakou existenciální zkušenost nám zprostředkovávají dnešní prosklené posuvné stěny, kterých si ani nevšimneme, natož abychom je vůbec dveřmi mohli nazývat.

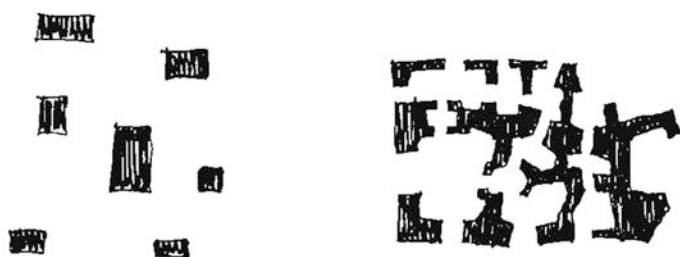
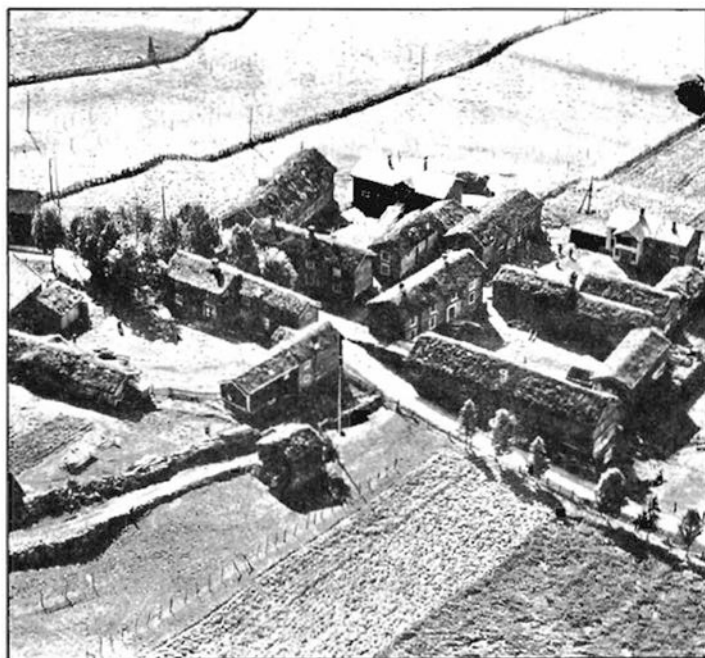


Obr. 3.: NUK – Národní knihovna v Lublani – Jože Plečnik (Zdroj: MREVLJE, Neža. [NUK]. In: Times [online]. [cit. 2019-07-21]. Dostupné z: <http://www.times.si/kultura/narodna-in-univerzitetna-knjiznica-plecnikova-palaca-znanja--d327b557925617995a87ca26101fb2ca294f80f9.html>)

OD TYPOVOSTI K CELISTVOSTI

Od šedesátých let se objevují myšlenkové proudy, které znovu vědomě objevují bohatost obrazů a typů prostorových řešení, které se v našem prostředí vyvinuly za desítky i stovky let. Ty, které bychom mohli nazvat „sekundárními obrazy“, a navázat tím tak na Bachelarda, nalezneme v souboru 253 vzorců, popsaných Christopherem Alexanderem v knize *Pattern language* (1977). Kniha není plná jen typologických schémat, ale pojmenovává jevy, které nám pomáhají se identifikovat s prostředím skrze navazování prostorově-funkčních i emocionálních vztahů. Některé z nich se ani nedají přímo navrhovat, ale jednoduše se v prostředí objevují a jako fenomény jsou zaznamenány. Většina z nich však slouží jako nástroje pro navrhování oblíbené i u laické veřejnosti.

106 POSITIVE OUTDOOR SPACE**



*Buildings that create negative, leftover space . . .
buildings that create positive outdoor space.*

Obr. 4.: *Pattern language* – 180. Window place (Zdroj: © patternlanguage.com. [The Medlock House, Whidbey Island]. In: *Pattern Language* [online]. [cit. 2019-07-21]. Dostupné z: <http://www.kataraxis3.com/Gallery/details/medlocknyt.jpg>)

Obr. 5.: *Pattern language* – 106. Positive outdoor space (Zdroj: ALEXANDER, Christopher, Sara ISHIKAWA, Murray SILEVERSTEIN, Max JACOBSON, Ingrid FIKSDAHL-KING a Shlomo ANGEL. [positive outdoor space]. In: *Pattern Language* [kniha]. Berkeley: Center for Environmental Structure, 1977.)

Fenomenologické výzkumy potvrzují, že přítomnost a diverzita takových vzorců v prostředí stimuluje imaginaci obyvatel a výrazně zlepšuje kvalitu obývaného prostředí. Propůjčují mu totiž významy, obzvláště v historickém prostředí, kde navíc hraje roli hodnota stáří. (Wells, Baldwin, 2012) Neschopnost či neochota taková místa s charakterem dnes vytvářet, pak přirozeně ústí ve snahu památkové péče tato místa chránit před novodobými zásahy, jejichž jazyk forem i jazyk vzorců je v přímém protikladu k existující struktuře.

Mnohem významnější pro naše studium architektonického jazyka je Alexanderova kniha *The Nature of Order*, ve které popisuje onu kvalitu celistvosti, která je esenciální vlastností architektonického obrazu. Zhruba na dvou tisících stranách popisuje pohled na svět, ve kterém je „život“ jako kvalita přítomná v určité míře ve všem, co lze smyslově vnímat, a ve kterém je krása objektivní skutečností. (Salingaros, 2017, p. 309) Vnímaná kvalita „života“ či vitality prostředí vychází spíše z komplexity vzorců, které se vyvinuly v průběhu času, a nejedná se pouze o biologickou formu života.

Patnáct vlastností živých struktur, jenž jsou v knize obšírně popsány, je přítomno v jazycích architektury jako je tradiční vernakulár či klasické slohy. Srozumitelnost takovýchto jazyků je z pohledu sjednocené teorie architektury nepopíratelná. Není zde přesvědčivějšího příkladu než např. historická centra měst. (viz obr. č.6) Přestože budovy i čtvrti jsou postavené v různých stylech a v různých obdobích, prostředí oplývá „životem“, má vysokou míru komplexity a jazyk forem odpovídá jazyku vzorců. (Horáček, 2013)



Obr. 6.: Masarykovo náměstí v Pelhřimově (Zdroj: JUANDEV. Pelhřimov. Okres Pelhřimov, Česká republika. In: Wikipedia commons [online]. [cit. 2019-07-21]. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=39813916d>)

Imago mundi neboli obraz světa, o který by měla podle Norberga-Schulze architektura vědomě usilovat, spočívá ve shromažďování charakteristik z makrokosmu do mikrokosmu. Mikrokosmem může být město nebo dům, ve kterém se shromažďují místní charaktery z krajiny i obecné charaktery kosmického řádu vertikály a horizontály daného gravitací a rozlehlostí. Fraktální hierarchie světa se odráží také v našem myšlení i např. společnosti, kde je jedinec ve své jedinečnosti obrazem rodiny a obce, ze které vzešel, a rodina je zase obrazem národa a tak dále. Respektováním tohoto řádu při navrhování a stavění dosahuje jakákoli struktura postupnou transformací soudržnosti a rozmanitosti za vzniku významuplného místa a přítomnosti *genia loci*.

Mistr obraznosti v architektuře Jože Plečnik ve své tvorbě vytváří nové osobité vzorce, kterými dal tvář hlavnímu městu Slovinska i Pražskému hradu. Antické tvarosloví pro něj není uzavřený systém, nýbrž otevřený slovník. Formy, které vytváří transformací klasických prvků, za dodržení univerzálních pravidel, se v urbánním prostředí vyjímají jako osobnosti, které v sobě ztělesňují sjednocení protikladů.



Obr. 7.: Trojmostí v Lublani – Jože Plečnik (Zdroj: ANARCHITECTURES+A. [The Triple Bridge]. In: *Anarchitectures* [online]. [cit. 2019-07-21]. Dostupné z: <https://anarchitectures.net/post/158434322529/jo%C5%BEE-ple%C4%8Dniks-stairway-to-minos-created>)

POVAHA ŘÁDU

Knih *The Nature of Order* popisuje v přírodě vyzorovaný řád, který člověk vědomě či instinktivně reflektoval napříč celou historií nám známé architektury i umění. Míra vitality, kterou můžeme vnímat i popsat, pro nás dnes může být měřítkem kvality architektury jakožto uměle vytvořeného životního prostředí.

Podstatou geometrické celistvosti struktury u Christophera Alexandra je vztah celku k jeho částem. Ale protože nic na světě nelze dokonale izolovat, popisuje jednotlivé části jako centra. Celek (makrokosmos) neboli centrum je složen z částí, které jsou rovněž centry (mikrokosmos). Život jako tvořivý princip transformuje celek posilováním soudržnosti jednotlivých center v přímém vztahu k centrům sousedícím, což vede k posílení celku. Tímto způsobem se formy živé i neživé přírody adaptují, odrážejí tak informace ze svého okolí a shromažďují ve své vlastní stavbě. Vzniká tzv. živá struktura, která nabývá specifických vlastností a

kteřá je výsledkem transformace zachovávající již existující strukturu.

Naprostým klíčovým příkladem posilování center je vymezení hranic. Protože život se odehrává na rozhraní, kde probíhá výměna mezi dvěma prostředími, je hranice mezi nimi přirozeně také centrem. Živá příroda, jak nazýváme biosféru, se nachází na rozhraní mezi litosférou a atmosférou a také klíčové životní procesy v našem těle, i za přítomnosti miliónů organismů, probíhají na povrchu plic, střev nebo v šedé kůře mozkové. V konečném důsledku není architektura nic jiného než vymezování postoru hranicemi mezi vnitřkem a vnějškem a jako taková je po vzoru přírodního prostředí „oživována“.

V případě domu se přirozeně posilují centra tam, kde se dům dotýká země, nebo v místě, kde se vzpíná k nebi. Tyto nezákladnější vztahy domu vůči svému okolí byly artikulovány různými formami soklů či parterů a střech nebo říms. Trojčlenné rozdělení budovy je zařito pod italskými pojmy *piano rustico*, *piano nobile* a *corona edificii* a to i v případě prvních mrakodrapů. Posilováním těchto center a pomyslných hranic posilujeme dům jako celek a struktura nabývá čitelnosti a významů stejně jako živosti.

Na příkladu (obr. č. 8) můžeme pozorovat, že místo (centrum) rozhraní zdi a střechy je artikulováno přesahem a také je zvýrazněno kontrastem barvy i materiálu. Hřeben střechy je rovněž posílen u vrcholu šítu i každá taška dává najevo svou přítomnost vrženým stínem. Ve výsledku skoro není možno rozlišit, zdali se jedná o ryze funkční nebo estetické řešení. A právě i v této dvojznačnosti se zjevuje krása. I když je pro nás stále tajemstvím, jestli je krása květin nebo peří ptáků reprodukční nutností, z pohledu Christophera Alexandra jsou krása a funkce naprosto neoddelitelné a architektura by měla toto poznání odhalovat a ztělesňovat.

Naproti tomu se dnešní trend architektonické produkce principiálně blíží příkladu na obr. č. 9, tedy zjevné redukce jakéhokoli struktuálního vyjádření vztahu domu s jeho okolím nebo artikulace vztahů ve struktuře samotné. Tato architektura vykazuje nízkou míru vitality i postrádá významy, protože je jazyk forem nesrozumitelný. Slovy Norberga-Schulze bychom mohli říct, že přítomnost této budovy je velice slabá a naznačuje ztrátu místa a absenci architektonického obrazu.

„Obraz má vyjádřit samotný život, a ne autorská pojetí nebo představy o životě. Neoznačuje, nesymbolizuje život, nýbrž ho vyjadřuje. Obraz odráží život, přičemž zaznamenává jeho jedinečnost.“ (Tarkovskij, Z rozhovoru s Olgou Surkovovou, překl. Miloš Fryš, 2011, p. 41)

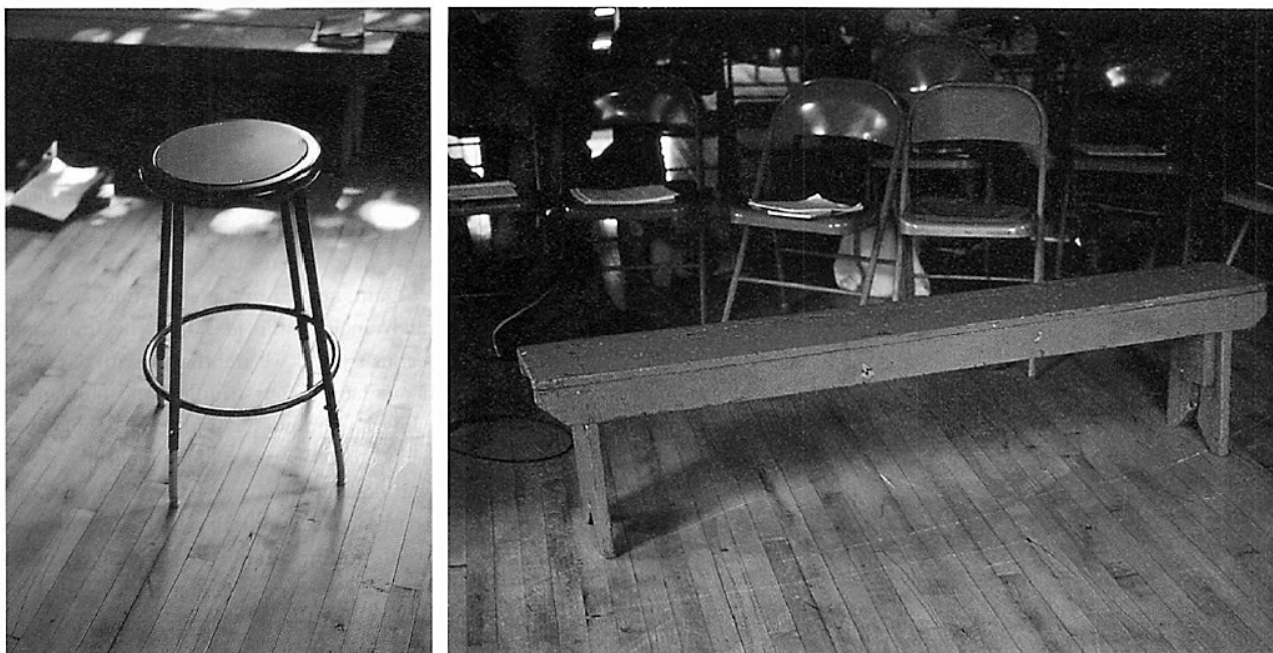


Obr. 8.: Eishin campus – kampus střední a vysoké školy Higashino v Tokyu – Christopher Alexander (Zdroj: KAKEDA, Takeshi. [Eishin Campus]. In: The Norwegian Institute of Permatecture [online]. [cit. 2019-07-21]. Dostupné z: <http://permatecture.blogspot.com/2013/04/eishin-campus.html>)

Obr. 9.: Zollverein škola managementu a designu v Essenu – SANAA (Zdroj: PEREGO, Stefano. [Zollverein School of Management and Design, by architects Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa / SANAA, 2006. Essen, Germany]. In: Jolyday [online]. [cit. 2019-07-21]. Dostupné z: https://jolyday.com/profile/stepegphotography/photo/2013357064819970941_793918013)

V tomto světle je celistvost struktury zaměnitelná s živostí a krásou a v knize *The Nature of Order* jsou často zaměňována jako synonyma. Člověk jako centrum, který je součástí přírodního prostředí, tuto kvalitu života donedávna tvořil ve svém prostředí naprosto samozřejmě, protože s ní na nejzákladnější úrovni rezonuje. Alexander došel k závěru, že tuto kvalitu „života“ člověk cítí bez ohledu na věk, kulturu nebo charakter. Krása je ale v západní civilizaci problematický pojem spojovaný s individuálními preferencemi, a tudíž vnímána jako subjektivní. Celistvost (angl. wholeness) je synonymem pro krásu v arabštině (Erzen, 2011). V češtině by tomuto mohlo nejlépe odpovídat slovo vkus, které je již používáno v souvislosti s módností a individuálním stylem.

Alexander dokazuje, že krása je objektivní skutečnost sdílená většinou populace. (Alexander, 2003, p. 317) Vyvinul proto srovnávací metodu zvanou „mirror of the self“, se kterou se lidé z jakéhokoli koutu země, jakéhokoli věku nebo kulturního zázemí mohou správně položenou otázkou dopátrat vlastního soudu založeného na hlubokém vnitřním pocitu, a vyhnout se tak předsudkům a racionálním relativizacím. Otázka, kterou bychom mohli obejít kulturní konstrukty a arbitrárnost módních trendů se musí dotýkat samotného lidství a toho, co z nás samotných činí celistvou bytost. Alexander dává příklad na jedné konferenci: Která z těchto dvou věcí více vyjadřuje vás samotné jako celek se všemi vašimi přednostmi a nedostatky, se všemi vašimi přáními a zklamáními, se všemi strachy i nadějemi? (Alexander, 2003, p. 317–318)



Obr. 10.: *Mirror of the self test* (Zdroj: ALEXANDER, Christopher. [mirror of the self test]. In: *The Nature of Order* [kniha]. Berkeley: Center for Environmental Structure, 2003.)

Tento test není založen na nejrychlejší odpovědi a prvním dojmu, i když ten bývá zpravidla nejspřávnější. Pointou je zde upřímnost k sobě samému, což někdy vyžaduje více úsilí a času, obzvláště v dnešní době, kdy nás společnost vede k racionálnímu zdůvodnění i v soudech, které jsou mimo kompetence analytického myšlení. Tento test provádí Christopher Alexander v každé kroku procesu navrhování i samotné stavbě, takže ačkoli není zpočátku zřejmá konečná podoba, celek i jeho části jsou ve výsledku soudržné a vykazují vlastnosti živé struktury. (Alexander, 2003, p. 144)

ZÁVĚR

Vývoj dvacátého století nám ušetřil cennou lekci v tom, že roztavením hodnot doby předmoderní (Zygmunt Bauman, 2000) můžeme zvědomit to, co bylo tisíce let intuitivně považováno za samozřejmost. Adaptivní přístup člověka k prostředí, jež byl před průmyslovou revolucí životní nutností, se v průběhu dvacátého století jevil jako svobodná volba. Po tomto relativně krátkém období obrovského materiálního rozmachu a přetrhání vazeb s tradicí i přírodním prostředím pomocí technologií se dostáváme do kritického bodu přehodnocení. Vědomá tvorba ekologicky uvědomělé architektury je v důsledku taková, která se nezabývá pouze materiálními vztahy člověka přetvářejícího své okolí zvenčí, ale ta, která posiluje vnitřní fyziologické vazby člověka na prostředí, ve kterém se miliony let vyvíjel a na které se neurobiologicky i duchovně adaptoval. (Wilson, 1978 a 1984) Nejenže takováto biofilní architektura zlepšuje psychický stav člověka, snižuje stres a pomáhá uzdravovat (Ulrich 1984 a 2000), ale také stimuluje lidský mozek k vytváření nových neurálních spojení a tím pomáhá mozek i ducha vyživovat. (Squire – Kandel 1999, p. 200) Minimalistické prostředí chudobné na komplexní informace člověka naopak izoluje a znemožňuje mu pocítit sounáležitost se světem. Paradigma celistvého světa popsané v knize *The Nature of Order* se zde nabízí jako odpověď teorie architektury na ztrátu místa a architektonického obrazu adresovanou fenomenologií.

Výzvu, které dnešní člověk čelí, Norberg-Schulz shrnuje takto: „**Náš konflikt nespočívá v roztržce mezi přírodou a člověkem uvnitř uzavřeného systému, nýbrž v rozporu mezi myšlením a citěním uvnitř otevřeného světa.**“ (Norberg-Schulz, 2015, p. 38)

PRAMENY/POUŽITÉ ZDROJE

- [1] C. Alexander, *The Nature of Order I–IV*, 1st ed. Berkeley: The Center for Environmental Structure. 2003–2004
- [2] C. Alexander, S. Ishikawa, M. Sileverstein, M. Jacobson, I. Fiksdahl-King, and S. Angel, *A Pattern Language*. Berkeley: Center for Environmental Structure, 1977.
- [3] N. A. Salingaros, *Sjednocená teorie architektury: Forma, jazyk, komplexita*, 1st ed. Brno: VUTIUM ve spolupráci s Barrister & Principal Publishing, 2017.
- [4] M. Eliade, *Obrazy a symboly*, 1st ed. Brno: Computer press, 2004.
- [5] A. A. Tarkovskij, *Kráska je symbolem pravdy: Rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1954–1986*, 2nd ed. Příbram: camera obscura, 2011.
- [6] K. Borjesson, "Affective Sustainability. Is this what Timelessness Really Means?," *Undisciplined! Des. Res. Soc. Conf. 2008*, p. 1–16, 2009.
- [7] J. C. Wells and E. D. Baldwin, "Historic preservation, significance, and age value: A comparative phenomenology of historic Charleston and the nearby new-urbanist community of l'On," *J. Environ. Psychol.*, vol. 32, no. 4, p. 384–400, 2012.
- [8] C. Norberg-Schulz, *Genius loci*, 2nd ed. Praha: Dokořán, 2010.
- [9] C. Norberg-Schulz, *Principy moderní architektury*, 1st ed. Praha: Marlvern, 2015.
- [10] J. Pallasmaa, *The Embodied Image: Imagination and imagery in architecture*. Chichester: Wiley and Sons, 2011.
- [11] Z. Bauman, *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002.
- [12] L. Squire and E. Kandel, "Memory: From Mind to Molecules," *Nature*, 1999.
- [13] R. S. Ulrich, "Evidence based environmental design for improving medical outcomes," in *Proceedings of the Healing by Design: Building for Health Care in the 21st Century Conference, Montreal, Quebec, Canada, 2000*, vol. 20, p. 1–3.
- [14] R. S. Ulrich, "View through a window may influence recovery from surgery," *Science*, vol. 224, no. 4647, p. 420–421, 1984.
- [15] E. Wilson, "Biophilia," *Harvard Univ. Press*, vol. 1, p. 79, 1984.
- [16] E. Wilson, "On human nature," *Harvard Univ. Press*, 1978.
- [17] M. Horáček, "*Za krásnější svět: Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století = Toward a more beautiful world: Traditionalism in architecture of the 20th and 21st centuries*", 1st ed. Brno: Barrister & Principal ve spolupráci s Vysokým učením technickým v Brně - nakl. VUTIUM, 2013.
- [18] J. Erzen, "Reading Mosques: Meaning and Architecture in Islam." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69, no. 1 (February 2011): 125–131. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2010.01453.x>.

Informace o autorovi:

Ing. arch. FILIP KINNERT

VUT Brno, Fakulta architektury, Ústav teorie architektury

Poříčí 273/5, Brno, 639 00

xakinnert@stud.fa.vutbr.cz

Autor se zabývá architektonickým jazykem na Ústavu teorie Fakulty architektury VUT v Brně pod vedením doc. PhDr. Martina Horáčka, Ph.D. Vychází z teoretických východisek Christophera Alexandra a sjednocené teorie architektury Nikose Salingarose. Jeho přední zájem spočívá ve zkoumání Alexanderova pojmu „celistvosti“ ve vztahu k nadčasovosti architektonických forem, biofilnímu designu a fenomenologickému přístupu k architektuře.

¹ Poznámky