

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav filosofie a religionistiky

obor: filosofie

::

Cyril Říha

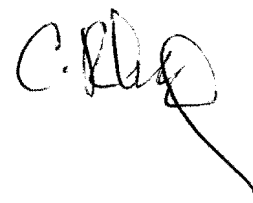
IDEA A FENOMÉN

(Idea and Phenomenon)

vedoucí práce: Doc. Miroslav Petříček, Dr.

2006

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'C. R. D.' with a long, sweeping tail stroke extending downwards and to the right.

Obsah

Motto – Poděkování – Předznamenání 4

Leonardovo teoretické malířství 7

teoretické a praktické malířství – úsudek a dílo – umění a příroda – *imitatio* a *electio* – idea u Albertiho, Vasariho – idea jako ideál a jako představa – *concetto* a *disegno* – schopnost vyjadřování – přesvědčivost, živost obrazu – faktická a bytostná nedokončenost – přesahování ideje (dokonalost, virtualita) – singularita ideje – dvojí pokušení redukce ideje – původ ideje v přírodě – Ježíš a Jidáš – obraz v duchu – odkázanost duše na tělo, teorie na praxi – nekonečnost ideje – experiment – plavba s kormidlem a buzolou

Kahnova Forma a návrh 40

Obrys jednoho života – Poznámka o formě

I. otázka mladého architekta – snění a exprese – dva významy měřitelného a neměřitelného ... 45

II. a) tři druhy utopie podle K. Framptona – 60.-70. léta: věk architektonických utopií – psaní pohádek – rozhovor s H. Klotzem a J. Cookem: utopie a skutečnost

b) architektura a hudba – Mozart (Heidegger) a Beethoven (Nohl) – myšlenky, paměť (písmo a náčrtníky), artikulace (průvodní jevy: bzučení), zaznamenávání – otázka času – kdy je dílo hotovo? – čerpání z přírody (pramen tvorby) ... 51

III. Beethovenova hluchota a Kahnova slepota – vztah k vnějšku – objevení myšlenky – *realization* – čtyři verze příběhu z Mozartovy kuchyně – aristotelismus a platonismus – dvojí nálezení disonance – přisuzování – katalyzátor – obětina ... 79

IV. počátek formy – kompozice, konzistence – imanentní řád – abstrakce – definice formy a návrhu – orientovanost formy děním – příběh o člověku pod stromem – schodiště a dva způsoby jeho vyměřování – neviditelný Johnny – virtualita a aktualita – síly a tvary – pokušení separovat formu – existence a přítomnost – myšlení procesu x substance – provokativní úzus – Kahnův vztah k filosofům (Platón, Aristotelés, Kant) – věčný oheň ... 96

Postscriptum

obousměrnost vztahu formy a návrhu – utváření jako takové (i růže chce být růží) – volba života – zárodečné tendence, vektory – strukturální paralela mezi člověkem a přírodou (*imitatio* a *electio*) – všeobecná exprese ... 139

Jan Patočka: Leonardo, Michelangelo 147

Bibliografie 167

Motto

Jak jistě víte, řekl prý Konrad stavebnímu radovi, o mozku toho bylo napsáno už spousta, ale o sluchu téměř nic, vlastně v žádném případě nic, co by za něco stálo. Sluchem se zabývá už dvacet let (!), řekl prý Konrad stavebnímu radovi. Nejprve jsem se, zpočátku pomalu, později se stále větší intenzitou vysiloval pokusy, pak jsem vytvořil nástin, pak další nástin, nato znovu nástin atd., líčil prý Konrad stavebnímu radovi, a pak jsem znovu začal s pokusy, zase jsem je shrnul a znovu nastínil a pak další nástin a ještě jeden nástin atd. Neustále jsem experimentoval a po řadě experimentů následovala další řada experimentů, řekl prý Konrad stavebnímu radovi, říká Wieser. A pak se mi vždycky všechno rozpadlo, na samém vrcholu maximálního soustředění se mi znovu všechno rozpadlo. Ale teď, prozradil prý Konrad stavebnímu radovi, už nějakou dobu nosí kompletní studii v hlavě, se všemi detaily, ohromné množství materiálu o sluchu, jaké si jen dokážete představit, řekl prý stavebnímu radovi. Ale na vrcholu se mi zase všechno rozpadne, konstatoval prý Konrad. A teď už to mám, pomyslíte si, a přesně v tu chvíli je už zase všechno pryč. Jestliže člověk všechno tak dlouho nosí v hlavě, řekl prý stavebnímu radovi, tolik let se vším všudy v hlavě, pak nadejde okamžik, jak je třeba připustit, kdy musíme to, co máme kompletně uloženo v hlavě, přenést na papír.

Thomas Bernhard, *Vápenka*

Poděkování

Tato práce vznikala několik let. Její hlavní téma jsem nosil po dlouhou dobu v hlavě. Konkrétnější obrysy začala získávat při spolupráci na projektu *Der andere Weg in die Moderne. Jan Patočkas Beitrag für die Genealogie der Neuzeit*, v rámci něhož jsem se dostal k Patočkovu rukopisu o Leonardovi. Ten svou provokativností nastartoval můj zájem o toto téma. Další důležitou událostí pro mě bylo vydání knihy *Ticho a světlo*, sborníku českých překladů přednášek a článků Louise Isadora Kahna. Při jeho četbě jsem si s překvapením uvědomil, jak dobře text rezonuje s tím, co mě zajímalo na Leonardovi. Kahnovi jsem pak věnoval několik jednorázových přednášek na FF UK a o pár let později i semestrální kurs na FHS UK v Praze. Dá se říci, že v té době již byla práce hotova. Existovala však jen v mé hlavě, případně ve stručných skicách a poznámkách. A to jistě vyvolávalo o její „hotovosti“ četné pochyby. Jak přesně říká Zdeněk Svěrák v jednom monologu z filmu *Tatínek, jediné psaním se něco napíše*.¹ Sepisování finálního textu probíhalo od podzimu 2005 do jara příštího roku na půdě a za podpory Centra pro teoretická studia v Praze. Chtěl bych proto této instituci a zejména jejím šéfům Ivanu M. Havlovi a Ivanu Chvatíkovi poděkovat za trpělivou shovívavost.

¹ Srv. Z. Svěrák, in: J. Svěrák a M. Dostál (režie), *Tatínek*, 2004, čas 1:01:10: „Jediné psaním se něco napíše. Ono to vypadá blbě, ale já to objasním. Kolikrát ještě nevím úplně přesně, co tam bude, ale tím, že se rozepíšu, a že tam nějaký slova jsou a něco asociujou, nějaký lidi už tam vytvářím, postavy, tak ono se to hne, a já zjišťuju, vidíš blbče, dobře, že sis k tomu sed, protože to bys nevymyslel, teprve psaním to napíšeš.“

Předznamenání

Už sám název této práce je mnohočetnou citací. Kromě jiného též názvu výstavy amerického architekta Stevena Holla, která se konala v roce 2002 ve vídeňském centru architektury (AZW).² V pozvánce na výstavu, v katalogu z ní a konečně i přímo na ní prostřednictvím velkého textového panelu bylo možno číst slova, která v mnohém předznamenávají téma této práce.

„Architektonický návrh spočívá podle Stevena Holla v kontinuálním procesu dialogu mezi ‚ideou a fenoménem‘. Idea představuje počáteční koncept každého projektu, který se týká esence a jedinečných architektonických možností určitého místa. Klíčovým bodem pro autora je toto analogové začínání, které se projevuje akvarelovými kresbami, nejpřímějším vztahem hlavy a ruky. S velkou znalostí souvislostí psychologie vnímání se již v této první fázi návrhu Steven Holl přibližuje stavbám a jejich prostorovému působení. Pak následuje digitální proces přenesení konceptu do plánu. ‚Spojení ideje a fenoménu se odehraje tehdy, když je stavba realizována,‘ konstatuje úderně Steven Holl. Teprve tehdy totiž, když se rozprostřou skutečná ‚prostorová pole‘, přichází individuální vnímání, které konfrontuje ‚novost‘ prostoru a jeho smyslových složek s konkrétní osobní zkušeností.“

² S. Holl, *Idea and Phenomena*, 11. 4. – 5. 8. 2002, Architekturzentrum Wien – Neue Halle. K výstavě byl vydán katalog Dietmar M. Steiner, Yehuda E. Safran, Wolf D. Prix et al., *Steven Holl. Idee und Phänomen*, Baden 2002.

Leonardovo teoretické malířství³

Dějiny chápeme totiž jako hru, v níž herci nejsou zároveň autory; teprve v druhé řadě nás zajímá provedení, vlastní studium patří obsahu hry. Obsah hry, to jsou však duchovní tendence ve svém rozmanitém křížení, ve svých napětích a problémech, jež pudí dopředu; jsou to často odlehlá snění abstraktních myslitelů, kleslá průběhem doby do bláta každodennosti. Snění každé doby je pro nás eminentně důležité; konkrétní výkony jsou jenom žalony,⁴ kterými frázujeme svou interpretaci.

Jan Patočka, *Filosofie dějin*

Název této části pochází z jednoho Patočkova rukopisu, konkrétně rukopisu se signaturou 3000/331 a názvem „Leonardo, Michelangelo“. Tento manuskript patří do tzv. strahovské pozůstalosti a dosud nebyl – podobně jako téměř všechny⁵ jemu příbuzné – uveřejněn.⁶ Patočka jej

³ Tato část byla v mírně odlišné podobě samostatně přednesena v německém jazyce na mezinárodní konferenci s názvem 'Jan Patočka und die Philosophie der Renaissance', která se konala 18.–20. dubna 2002 ve vile Lanna v Praze. Text přednášky byl pod názvem „Leonardos theoretische Malerei“ publikován ve sborníku L. Hagedorn, H. R. Sepp (vyd.), *Andere Wege in die Moderne – Forschungsbeiträge zu Patočkas Genealogie der Neuzeit*, Würzburg 2006, str. 77–97, který shrnuje příspěvky z konferencí a workshopů konaných v rámci patočkovského projektu *Der andere Weg in die Moderne. Jan Patočkas Beitrag zur Genealogie der Neuzeit*, na kterém se v letech 2000–2003 společně podílely Institut für die Wissenschaften vom Menschen ve Vídni a Centrum fenomenologických bádání v Praze.

⁴ Toto poněkud neobvyklé slovo (patrně proto bylo ve vydání sebraných spisů z rukopisu nesprávně přečteno jako „žalmy“) znamená: vytyčovací kolík, výtyčka, trasírka, vodítko, první krok.

⁵ Výjimku tvoří pouze rukopis se signaturou V/35 nazvaný „Filosofie dějin“ (z něhož pochází zlověstné motto této části textu), úvod k plánované stejnojmenné knize, který byl již

psal někdy v průběhu druhé světové války jako jednu ze součástí své plánované knihy o filosofii dějin. Celý rukopis, obsahující hotové, souvislé úvahy, ale též kusé poznámky a výpisky, se rozkládá na 36 rukou psaných stranách formátu A5. To je však pouze hrubý, často velmi fragmentární text, a proto bude místy nezbytné sáhnout po jeho bezprostředním kontextu, tedy po dílech, na které Patočka v tomto svém rukopise výslovně odkazuje. Jde především o Leonardovu knihu *O malířství*, sbírku jeho zlomků od M. Herzfeldové, Panofského studii *Idea* a Vasariho *Životy*.⁷ Takto rozšířený text bude tvořit rámec pro naši důkladnou četbu. Zajímat nás na něm budou některé jeho zvláštní momenty – „vnější“ překvapení (pro čtenáře přicházejícího k němu z vnějšku) a „vnitřní“ pokušení (obsažená přímo uvnitř tohoto textu). A začněme hned prvním překvapením.

Teoretické malířství je zde postaveno proti malířství výkonnému. Toto dělení má dle Patočky svůj původ v protikladu *vita contemplativa* a *activa*: „...jest aplikací dualismu života kontemplativního a praktického na malbu...“ (rkp., str. 25). Manuskript se, jak už bylo řečeno, jmenuje „Leonardo, Michelangelo“. Na prvních pěti stránkách (srv. 2–6) se probírá Michelangelova zbožnost,⁸ na dalších (cca. 7–18)

samostatně publikován v rámci *Sebraných spisů Jana Patočky* – srv. J. Patočka, *Péče o duši I*, Praha 1996, str. 339–352.

⁶ Proto jej zpřístupňujeme jako přílohu této práce.

⁷ Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, přel. F. Topinka, 2. vyd. Praha 1994 [O mal.]; Leonardo da Vinci, *Der Denker, Forscher und Poet*, ed. M. Herzfeld, Jena 1926 [mh]; E. Panofsky, *Idea*, 5. vyd., Berlin 1985 [Pan.];

G. Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, přel. J. Vladislav, 2. vyd. Praha 1998 [Vas.]. Dále budeme na tato díla odkazovat pomocí uvedených zkratek. Citáty z Patočkova rukopisu 3000/331 budou označeny prostě „rkp.“, čísla stránek vyjadřují stránkování manuskriptu.

⁸ Naproti tomu u Leonarda je proslulý jeho vlažný vztah k náboženství. Srv. Vas., str. 25, kde se říká, že až těsně před smrtí se nechal Leonardo poučit ve věcech náboženství a víry.

Leonardův zájem o techniku, mechaniku.⁹ Zdá se proto být nasnadě ztotožnit Michelangela s prototypem nazírajícího, teoretického-kontemplativního malíře a Leonarda pojmut jako představitele výkonného, praktického malířství. Zdá se to být jasné, jednoduché a hezké a přece je tomu, jak už napovídá název, právě naopak. Teoretickým malířem je Leonardo, praktickým Michelangelo. Jenže, ani toto „právě naopak“ není docela přesné.

Vždyť, je tomu skutečně tak, že prvního zajímá pouze duchovní idea a druhého pouze smyslové dílo a v tom že jeden každý vidí své umění? Tahle dualita by se možná dala držet ve víceméně současném případě umělce konceptuálního a smyslového, ale:

- a) Leonardo není konceptuálním umělcem v dnešním slova smyslu – přestože, jak uvidíme, bude pro něj pojem konceptu klíčový, zůstává stále především malířem obrazů;
- b) i konceptuální umělec se musí nějak vyjadřovat, ztělesňovat své ideje – ať už třeba písmem;
- c) je otázkou, zda umění vůbec není bytostně spjato se smyslovostí, narozdíl třeba od vědy, matematiky, i když i zde to není zcela jisté; a i kdybychom u umění byly stále trochu na pochybách, malbě její vázanost na tělesný výkon upřít nelze.

Proto tedy, drželi-li bychom alternativu teorie – praxe takto výlučně, byl by termín „teoretické malířství“ vlastně protimluvem. Spíše se nám již na počátku ukazuje, že zde s ostrým protikladem ryzí teorie a ryzí praxe nevystačíme, že zde nejde o dvě samostatné, neslučitelné entity, nýbrž že mezi nimi mnohem spíše vládne jakýsi vztah vzájemné odkázanosti. A právě tak tomu bude i u dvou dalších příbuzných dvojic,

⁹ Srv. k tomu mechanické hračky, např. umělý lev pro francouzského krále: „na jeho [královu] žádost, aby udělal něco zvláštního (*bizzarra*), zhotovil Leonardo lva, který udělal několik kroků a pak se mu otevřela prsa, v nichž se objevily lilie.“ (Vas., str. 21)

jejichž vztah vykazuje s první jmenovanou úzkou strukturní podobnost: jde o páry: duše – tělo a idea – dílo.

Je tedy třeba nejprve ujasnit, oč vlastně v onom teoretickém a výkonném malířství jde. A je třeba rovněž říci, že tyto termíny nepocházejí od Leonarda samotného. Jde o Patočkovu nikoli nevinnou interpretaci jednoho Leonardova zlomku. Patočka v něm vidí základ koncepce „dvojího umění“ a jeho klíčovou pasáž parafrázuje takto: „malba, při níž je úsudek nad dílo, a malba, kde dílo jest nad úsudkem“ (rkp., str. 23). Zásadním je zde tedy vztah úsudku, předběžně řekněme ideje, a díla. Záhy se k němu podrobně vrátíme. Nyní však poznamenejme: již zde se ukazuje, že zde proti sobě nestojí teorie a praxe, nýbrž malba proti malbě, tedy praxe proti praxi, jejichž poměr k teorii je odlišný. Zatímco u první, zhruba řečeno, čerpá umělec z předem utvořené, racionální představy, u druhé, jak dodává Patočka, „umělce vede např. tvůrčí entuziasmus nebo vůbec cosi nezplna uvědomělého, ‘intuice’ ve smyslu iracionálním, kde vždy realizace jest nad původní vůlí a ‘uměním’ umělce“ (rkp., str. 23). Proto Patočka jmenuje výkonné malířství rovněž „entuziastickým“.¹⁰ U něho je dílo vždy jistou neznámou, umělec přistupuje k dílu, aniž by věděl, co z něho vzejde, výsledek vždy překonává jeho očekávání. Naproti tomu u malířství teoretického realizace vždy zůstává za původním očekáváním, vždy je zde přítomen moment neuspokojenosti, pochybování, který vyzývá k stále novému a novému realizování. Tak to ostatně stojí v onom Leonardově zlomku: „Malíř, jenž pochybovačně nehlobá, málo¹¹ získá;

¹⁰ Předběžně řekněme, že tyto dva názvy souvisí s dvěma odkazy ideje, dopředu a dozadu – první se vztahuje k ‘účinku’ ideje, druhý k jejímu ‘původu’.

¹¹ Je otázka, jak chápat ono „má z toho málo“. Vždyť takový umělec je vždy výsledkem překvapení, je v něm víc, než očekával, než znal, tedy se jím obohacuje. Naproti tomu druhý umělec nikdy být překvapen nemůže, stále je nespokojen, stále ve výsledku nachází chyby. Možná odkaz k ‘chybami se člověk učí’, tedy zdokonalování skrze neustálé opravy. Srv. k tomu: O mal., 14, str. 6: „Připomínám ti, malíři, že když sám nebo upozorněním druhých

když jeho dílo je nad úsudek svého tvůrce, má z toho tvůrce málo; když však jeho úsudek je nad dílo, tedy to dílo zdokonaluje do nekonečna...“ (O mal., 11, str. 6)

Vraťme se zpět k otázce vztahu ideje a díla. Odpověď začneme hledat ve studii Erwina Panofského s názvem *Idea*. Důvod je prostý. V závěru Patočkova manuskriptu (str. 29–35) nalézáme právě komentované výpisky z této práce, jež se věnují našemu tématu. Panofsky ve své knize sleduje historické proměny pojmu ideje v jeho vztahu k výtvarnému umění. Pro nás je pochopitelně především zajímavá kapitola o renesanci. Panofsky začíná odstíněním renesanční teorie umění od středověkého myšlení. Zatímco ve středověku umělecké dílo nevzniká na základě konfrontace člověka s přírodou, je v renesanci patrný úkol navrátit umění k jeho antickému ideálu, v průběhu času zapomenutému, tedy přivést umění zpět k podobnosti s přírodou. Umění má imitovat přírodní model, má být věrnou reprodukcí tělesné skutečnosti. Slovy Leonardovými: „Ta malba je nejvíce hodna chvály, která vykazuje největší podobnost s reprodukovanou věcí...“ (Pan., str. 24)

Vedle požadavku *imitatio* se však v renesanci souběžně vyskytuje též myšlenka překonávání přírody, její vylepšování, „dodávání“ krásy tam, kde v přírodě nebyla realizována, krátce: myšlenka *electio* – vybírání toho v přírodě nejkrásnějšího a odstraňování deformací a disproporcí. Tato krása pak stručně řečeno spočívá v matematických vztazích, v ‘*concinnitas*’, tedy ladnosti, úměrnosti barev a tvarů. Ta již je v realitě obsažena – tato spřízněnost matematiky s přírodou je pro renesanci charakteristická –, harmonickou krásu stačí tedy z přírodního

objevíš ve svém díle chyby, že je máš opravit... malba nezaniká ve stavu zrodu jako hudba, nýbrž předlohou trvá...“ Takové poučení je prvním umělci zapovězeno, pro něj je obraz ‘bezchybný’ hned napoprvé, nikdy se k němu nevrací. Nemá se tedy na čem učit, zdokonaluje se leda náhodou. Ze svých obrazů tak má málo.

výjevu jaksí vytáhnout. Pokud je však něčím zastřena, je dovoleno jí dodělat. K tomu např. Leon Battista Alberti: „Malíř má nejen ve všech částech dosahovat podobnosti, nýbrž má nadto též připojit krásu.“ (Pan., str. 24) Důležité je nespátřovat v těchto dvou myšlenkách přísné protiklady. Přinejmenším v renesanci se totiž obě vzájemně provázejí. Samostatný požadavek *electio* by byl např. pro Leonarda zcela nepřijatelný. Obojí je výrazem jediného základního úkolu: při vytváření uměleckého díla se stavět tváří v tvář přírodě, tělesné skutečnosti, ať už jako imitátor nebo jako korektor.

Tento úkol je patrný též v bližším určení myšlenky nápodoby. Nejde o nápodobu jako takovou, nýbrž o nápodobu přírody. Napodobování starých mistrů – i sebedokonalejší – je podrobováno kritice, je třeba imitovat přírodu přímo a ne zprostředkovaně přes jiná díla. „...Ti, co studují jen autory a ne díla přírody, jsou v umění vnuky a nikoli syny přírody, učitelky dobrých autorů.“ (mh, str. 138) Přičemž věc jde ještě dále – jak uvidíme při dalším rozvinutí myšlenky *electio*: nejlepší umělci se totiž nespokojují ani s postavením dítěte a vznášejí nárok, být vůči přírodě rovnocenným partnerem, sourozencem.

Renesanční teorie umění poskytuje motivu přírody velmi významné místo. Právě to ji však výrazně vzdaluje od v téže době a v témže místě (tedy v 15. stol. ve Florencii) pěstované novoplatónské filosofie. Již zmíněná Albertiho definice, čerpající z antiky,¹² je přesně tím, proti čemu bojoval již Plotinos. Vyjadřuje podle něj totiž jen vnější zdání krásy, zatímco o jejím základu a podstatě mlčí. Toto mlčení lze samozřejmě interpretovat jako neschopnost naivního umělecko-teoretického myšlení dosáhnout hloubky myšlení novoplatónského. Stejně tak ovšem, a to nám připadá o mnoho zajímavější, jako záměrné

¹² „Krása je jistá shoda a soulad částí vzhledem k celku na základě určitého čísla, proporcionality a řádu, tak jak to žádá *Concinnitas*, tj. absolutní a nejvyšší přírodní zákon.“ (Pan., str. 28)

odmítnutí a alternativu metafyzického esencialismu, která se pokouší myslet pouze esence fyzické, imanentní přírodě.

Tak či onak, renesanční uvažování o umění se ukazuje být novoplatonismem nedotčeno. S jedinou výjimkou. S jediným styčným bodem. A tím je pojem ideje, který u obou hraje klíčovou roli. Je však otázkou, do jaké míry jde stále ještě o jedno a totéž. Rozdíl ve významech slova „idea“, tedy ve způsobu, kterým je toto slovo používáno v 15., 16. stol. v teorii umění na jedné straně a v novoplatónské filosofii na straně druhé, se zdá být téměř propastný.

U Ficina jsou ideje metafyzickými realitami, pravými, o sobě jstoucími substancemi, jejichž jsou pozemské věci pouhými obrazy, „imagines“. Tyto ideje existují předem, tedy před vším tělesným, v božském (a někdy andělském) duchu: „exempla rerum in mente divina“. Člověk o nich ví jen na základě předchozího pobytu duše mimo zemi, z něhož jí zbyly jisté dojmy, otisky idejí: „formulae“. I ideu krásy má lidský duch v sobě vtištěnu v podobě jisté formule a jen na základě této vrozené představy máme schopnost, rozpoznat krásu v tělesném světě, a to tak, že viditelné krásno vztáhneme ke krásnu neviditelnému. Krásná je potom ta přírodní věc, jež projevuje největší shodu se zcela nepřírodní idejí krásy.

U Albertiho je naproti tomu idea krásy už úzce spjata s přírodou. O tom svědčí kupř. jeho výpad proti těm, kteří se domnívají, že mohou dosáhnout krásy i bez studia přírody: „... [Jde o] zvyk několika bláznů, kteří, dovolávajice se svého nadání, se snaží vydobýt si malířskou slávu jen sami ze sebe, zcela bez přírodního vzoru, jehož by svýma očima a svým duchem sledovali. Tito se nikdy nenaučí dobře malovat, nýbrž zvyknou si jen na své vlastní chyby. Nezkušenému duchu uniká idea krásy, kterou i ti nejzběhlejší jsou sotva s to poznat.“ (Pan., str. 31) Pojem ideje se zde již přesouvá zcela na opačnou stranu. Zatímco ještě u Plotina odkazuje k malířovu ingenium, k jeho nezávislosti na veškeré

vnější zkušenosti, podle Albertiho právě tento přístup vlastního sebezpečování, naprosté izolace od přírody, dosažení ideje brání. Panofsky upozorňuje, že idea krásy je zde již sice na zkušenosti závislá, ale stále ještě není řečeno, že přímo ze zkušenosti pochází, že je zkušenost jejím původem. Idea pouze jaksi raději přistupuje k duchu, který je věrný přírodě, než k tomu, který se konkrétnímu pozorování vyhýbá, není však zatím z přírodních věcí přímo čerpána, z nich abstrahována, vyjmuta.

Tento další krok je uskutečněn až později. Panofsky, a prostřednictvím něj i Patočka, se zde opírají o jednu pasáž z Vasariho. Uvedeme zde zatím jen její začátek, ale brzo se k ní vrátíme. Klíčová věta zní: „Kresba, otec našich tří umění, čerpá z mnoha věcí obecný soud (*giudizio universale*), shodný s formou či idejí všech věcí přírody...“ (Pan., str. 33) Zde už má idea ve zkušenosti nejen svůj předpoklad, nýbrž i původ, nepřipojuje se jen z náklonnosti k názoru skutečnosti, nýbrž je tímto názorem, který z jednotlivostí vytváří obecnou představu. Tento pojem ideje je již naprostým převrácením platónské a plotinovské nauky o idejích. Panofsky to dokumentuje razantní změnou slovníku: zatímco do nynějška idea „bydlí“, „preexistuje“, „je vrozena“ v duchu, v renesanci „přichází na mysl“, „vzniká“, je „čerpána“, „získávána“, „formována a utvářena“ z přírody. Idea už není prostřednictvím vrozené formule apriori obsažena v umělcově duchu, nýbrž je tímto duchem aposteriori vytvořena, není to danost lidského poznání, nýbrž jeho produkt. Idea už není praobrazem skutečnosti, nýbrž jejím derivátem, nepředchází přírodě, nýbrž pochází z ní. Jinými slovy, zatímco dříve je idea jak na člověku, tak na přírodě zcela nezávislá, nyní je to obráceně: závisí jak na přírodě, tak na člověku, jejichž konfrontací, souhrou je zkonstruována.¹³ Tolik prozatím schematicky k tomuto momentu ideje.

¹³ „Dokonalost spočívá v tom, přecházet od idejí k přírodnímu vzoru a od přírodního vzoru k idejím.“ (Pan., str. 35)

Citát z Vasariho ovšem obsahuje ještě jeden důležitý bod, který je naznačen již v oné první větě. Vasarimu zde nejde o ideu krásy, krásného předmětu, ale o ideu obecně, ideu všech přírodních věcí; nejde o možnost uskutečnění krásna, ale o možnost uměleckého projevu jako takového (kresba, *disegno*). Ve hře je tedy širší pojem ideje, který je spjat s motivy jako „conchetto“ či „pensiero“. Panofsky poznamenává, že i pozdní středověká filosofie myslela ideou nikoli ideu krásna (tento pojem se znovu objevuje až s florentským novoplatonismem), nýbrž obecně duchovní představu, ať už je její předmět krásný či ošklivý. To Vasari a jemu podobní přebírají, zároveň však, jak již bylo řečeno, toto pojetí ideje reinterpretovaly ve směru jejího původu z přírody.

V teorii umění 16. stol. může tedy výraz „idea“ mít 2 odlišné významy:

1. idea jakožto idea či ideál krásy převyšující běžnou skutečnost,
2. idea jakožto představa přírodní věci sloužící jako námět, předloha díla.

Tyto dva významy však v renesanci (údajně narozdíl od pozdější doby) nestojí ostře proti sobě, právě tak jako požadavky *electio* a *imitatio*, jimž odpovídají. Druhý je sice širší, vztahuje se k bohatství umění jakožto nápodobě rozmanitosti přírody,¹⁴ první ale zase obsahuje ono umělecké povýšení každodenního, výjimečnost, jedinečnou volbu, která činí dílo krásným. Jsou to vlastně jen dva abstraktní momenty téhož, které zdůrazňují vždy jiný ohled. V konkrétní tvorbě, hodné jména umění, však ale vystupují společně, řekněme jako „krásná idea“. Tedy nikoli jako idea či ideál krásy, kde je výběr prováděn už mezi předměty, jsou vybrány jen ty krásné, jež jsou pak nějak sestaveny; u krásné ideje výběr (*electio*) probíhá v duchu, soustřeďuje se na zpracování předmětu, jenž sám může být i ošklivý – i přirozená ošklivost, nebo řekněme

¹⁴ Srv. např. O mal., 5, str. 5: „Není hoden chvály ten malíř, který dobře maluje jen jedinou věc...“

(*disegno*), lze učiniti závěr, že tato kresba není nic jiného než názorné vyjádření (*apparente espressione*) a zjasnění myšlenky (*concetto*), kterou máme na mysli (*nell'animo*) a kterou si v duchu představujeme (*nella mente imaginato*) a v ideji vytváříme (*fabbricato nell'idea*)...“¹⁶

Není pochyb o tom, že tento citát je pro otázku pojetí ideje v renesanci zásadní. O to více lze litovat, že se ani Panofsky ani Patočka nepouštějí do jeho podrobnějšího komentáře, který by snad mohl vyřešit některé obtíže. Tou největší je značná terminologická pohyblivost tohoto úryvku. Tu však naši dva myslitelé nejenže nezmírňují, nýbrž naopak zvětšují. Lze se samozřejmě ptát, proč oba vynechávají na různých místech určitá slova, proč např. překládají *esprimere* jako *gestalten* či utvářet, a rovněž Panofského smysl věty zcela převracející korektura slova *singularissima* na *regolarissima*, i když částečně objasněná, zanechává jisté otazníky. Ale i pomineme-li tyto vnější změny, shledáme, že uvnitř textu samého dochází k zvláštnímu pohybu. U všech tří klíčových termínů tohoto citátu, kterými jsou kresba (*disegno*), idea a soud (*guidizio*), je patrný posun od obecnějšího ke zvláštnímu významu. Kresba je na počátku skoro cosi jako umělcova aktivita vůbec, zahrnujíc i myšlení, na závěr už pak jen vyjádření myšlenky; idea je zprvu cosi jako obecná forma všech přírodních věcí a vztahuje se snad k jejich prostorové proporcionalitě, poté však již je jen myšlenkou, námětem (*concetto*) konkrétního díla (*disegno*); a rovněž soud, úzce spjatý s ideou, je na začátku „universale“, na konci „certe“. Čist toto „certe“, „jistý“ jako jen neurčité označení odkazující výše k „obecný“ se mi zdá být příliš jednoduché: vždyť jak lze o jedinečné předloze, konceptu uměleckého díla, se kterými zde Vasari onen „určitý soud“ výslovně spojuje, říci, že je to obecnina? Jedná se vůbec o jeden a týž soud, nebo o dva, vyznačující dva stupně utváření ideje: první probíhající na rovině

¹⁶ Vasari, I, ed. Milanese, str. 168, in: Pan., str. 33 a pozn. 143, str. 95–96.

obecných matematických zákonů (perspektiva, proporce), druhý jako jejich jedinečné skloubení, jímž vzniká zvláštní námět pro kresbu? Tyto a další otázky jsou bohužel z textu samotného nezodpověditelné, jednoznačné rozluštění se zde zdá být nemožné. Přesto však si lze z tohoto citátu odnést přinejmenším tři velmi důležité věci: 1) *disegno*, kresba je smyslovým vyjádřením *concetta*, ideje; 2) sama tato idea je čerpána, má svůj původ v přírodních věcech; 3) v tomto procesu utváření ideje lze sledovat pohyb od obecného k jedinečnému.

To je tedy to, co lze pro náš problém vztahu duchovní ideje a smyslového díla u Leonarda získat z Panofského. Není to tak málo, přesto jsme se až dosud pohybovali na trochu příliš obecné, abstraktní úrovni. O konkrétnější obrysy tohoto problému bychom se nyní chtěli pokusit při pokračování četby Vasariho. Tentokrát už ovšem nebudeme postupovat prostřednictvím Panofského, nýbrž vstoupíme přímo do jeho Života Leonarda da Vinci. Rovněž styl četby se poněkud obmění, zatímco dosud byla spíše syntetická, nyní bude analytičtější.

Opět se zde setkáme s motivy, které již zhruba známe. Nyní se je však pokusím představit v poněkud diferencovanější podobě. Prvním je ona bytostná spjatost renesančního malíře s přírodou, na kterou lze ovšem nahlížet ze dvou hledisek, jež jsme pojmenovali obecnými termíny *imitatio* a *electio*. „...za své povolání si [Leonardo] zvolil malířství, a proto hodně kreslil podle přírody (*ritrar di naturale*). Občas také modeloval (*medaglie*) z hlíny figury (*figure di terra*); ... a pak podle nich trpělivě kreslil (*ritargli*)...že to byl div.“ (Vas., str. 14) Vazba na tělesnou skutečnost je tu dvojitá. Nejenže umělec hledá v přírodě svou předlohu, tedy již hotový, daný, přírodní předmět, nýbrž může si též vytvářet předmět nový, v přírodě dosud nevidaný. Takový předmět sice už není přísně vzato přírodní, nýbrž umělý,¹⁷ nicméně zůstává tělesným, zemitým, uhněteným ze země. Vasari jej nazývá modelem. Model je zde

¹⁷ Protiklad *fysis* a *techné* zde podobně jako jiné klasické protiklady nehraje významnou roli.

výrazem myšlenky *electio*, uměleckého povýšení přírody, které však stále zůstává na přírodu odkázáno. Umělec může překročit přírodu jakožto danost, nikoli však přírodu jakožto zemi, tělesnost, smyslovost. Dodejme, že model se u Leonarda vyskytuje ve dvou typech: zaprvé jako figura, plastika z vosku či hlíny;¹⁸ zadruhé jako kresba, návrh (*modegli e disegni*).¹⁹ V obou případech v sobě model zvláštním způsobem spojuje motiv vzoru a obrazu. Vždy je to již hotové dílo, obraz nějaké myšlenky, ale zároveň slouží jako vzor pro další realizaci, ať už obrazu, sochy či stavby. Jednoho takového modelu se týká i následující citát, který zní jakoby povědomě:

„Leonardo byl od Boha nadán takovou milostí a tak úžasnou schopností projevu (*demonstrazione*), spojenou s rozmyslem (*intelletto*) a neselhávající pamětí (*memoria*), tj. dovedl vyjádřit (*esprimere*) svými rukama v kresbě (*disegno*) tak dobře svou představu (*concetto*), že svými úvahami přemohl a svými důvody (*ragioni*) zmátl i sebesilnějšího ducha.“ (Vas., str. 14)

K malbě třeba toto trojí: rozmysl a paměť, pomocí nichž lze z přírody čerpat a podržet určité rysy, tj. zachytit je, a vytvořit z nich ideu jakožto koncept, námět, myšlenku a schopnost projevit, předvést tuto ideu ve smyslovém světě; jinými slovy schopnost vyjádřit *concetto* v *disegno*. Pokud se podaří dosáhnou souhry všech těchto schopností, je výsledek přesvědčivý. Zde se jedná, jak už bylo řečeno, o technické návrhy, proto je řeč o boji mezi duchy. Nákresem se zde demonstruje

¹⁸ Vas., str. 14 – hliněné figurky; Vas., str. 20 – velký a malý bronzové sochy.

¹⁹ „Dělal denně modely a návrhy (*modegli e disegni*), jak snadno srovnávat a podkopávat hory, ... jak ... zvedat a přenášet těžká břemena, jak čistit přístavy ..., protože jeho mozek (*cervello*) neustále něco vymýšlel (*ghiribizzare*). Z těchto myšlenek (*pensieri*) a snah zůstalo pro nás množství kreseb (*molti disegni*)...“ (Vas., str. 14)

plán, jak cosi zkonstruovat, nicméně vposled opět nejde o něj, ale o výsledné dílo, o tělesnou konstrukci.²⁰

Opustíme-li složitou oblast modelů, jakýchsi mezi-obrazů, jež jsou vzorem pro jiné obrazy, a zaměříme-li se na obrazy tzv. jednoduché, tedy na ty, jež přímo vyjadřují představu nějakého přírodního předmětu, nebo jinými slovy, přesuneme-li akcent z požadavku *electio* na *imitatio*, vystoupí zde přesvědčivost obrazu v podobě jeho „živosti“.²¹

„Potom namaloval Leonardo výtečný obraz Madony, který vlastnil papež Klement VII.; mezi jinými znázornil na tom obraze karafu s vodou a několika květy, které byly zázrakem životnosti (*maraviglia della vivezza*), a navíc na nich napodobil (*imitato*) rosu tak, že vypadala životnější než sám život (*piu viva che la vivezza*). Svému blízkému příteli Antoniovu Segnimu nakreslil (*disegno*) na list papíru Neptuna s takovou péčí, že bůh vypadal úplně jako živý (*vivo*).“ (Vas., str. 16–17)

²⁰ Přesvědčivé byly i ty z Leonardových návrhů, které nebylo možné v té době realizovat: „Jeho důvody (*ragioni*) byly tak přesvědčivé (*persuadeva*), že to všem připadalo možné (*possibile*), i když potom, sotva Leonardo odešel, pochopil každý sám od sebe, že je to neproveditelné.“ (Vas., str. 15). Neproveditelné je nutno chápat jako neproveditelné v té které chvíli – jde o model, jak nadzvednout kostel a postavit pod něj schody, nikoli principiálně – pokud ano, pak by to znamenalo, že se návrh zcela utrhl své bytostné vázanosti na přírodu, a pak by šlo pouze o technické blouznění.

²¹ Srv. k tomu Vasariho historku o Leonardově deskové malbě nestvůry, která měla „každého, kdo se k ní přiblíží, poděsit stejným způsobem jako kdysi hlava Medúsy (jde zde sice o mytologickou postavu, ale složenou z veskrze přírodních prvků – jeden ze způsobů, jak vytvořit cosi nového, je neobvyklé složení):

„Za tím účelem (*effetto*) si nanosil do jedné místnosti, kam nikdo nesměl, plno cvrčků, hadů, motýlů, kobylek, mūr, netopýrů a jiné takové havěti a ze všech těchto tvorů, různě spojených v jedno, vytvořil hrůznou a děsivou nestvůru, dýšící jedem a sršící ohněm.“ (Vas., str. 16) Zakázku si pak přijde vyzvednout pan Piero, Leonardův otec:

„Nic netušící pan Piero sebou při prvním pohledu škulbl, protože ho nenapadlo (*non credendo*), že to je ta deska a že to je jen malba, co před sebou vidí, a couvl, ale Leonardo ho zadržel a řekl: ‚Obraz (*opera*) vyhovuje účelu, pro který byl namalován. Vezměte si ho a odneste jej, splnil, co jsem od něho očekával (*aspetta*).‘ Pierovi připadala ta věc více než podivuhodná (*miracolosa*) a velice chválil Leonardův nápad (*capriccioso discorso*).“ (Vas., str. 16)

Jiným, ovšem téměř ideálním příkladem Leonardovy schopnosti přesvědčivě napodobovat přírodu je portrét Mony Lisy:

„Leonardo sám se ujal práce na podobizně (*ritratto*) Mony Lisy, manželky Francesca del Giocondo... ale ani po čtyřech letech ji nedokončil (*imperfetto*). Kdo chtěl vidět, do jaké míry může umění napodobit přírodu (*l'arte potesse imitar la natura*), mohl se o tom snadno přesvědčit na této hlavě.“ (Vas., str. 22)

Působivost, živost obrazu je tu dokládána výrazy jako: oči, jak je „vidíme ve skutečnosti (*nel vivo*)“, obočí „nemohlo být přirozenější (*naturali*)“, nos „působil jako živý (*vivo*)“, ústa „připadala ne z barev, ale ze skutečného masa (*carne veramente*)“; úhrnem: „dílo spíš božské (*divina*) než lidské a ... se pro svou životnost (*non essere il vivo altrimenti*) pokládalo za hotový div.“ (Vas., str. 22)

Poslední citát je ovšem zajímavý ještě z jiného hlediska. Hned v začátku totiž obsahuje nenápadný údaj, který je však při bližším pohledu docela zarážející. Víme už, že Leonardo byl nadán úžasnou schopností projevu, že byl sto podivuhodně v díle vyjádřit svou ideu, dát své myšlence tělo, tedy převést svůj vzor v obraz. V Moně Lise se mu navíc podařilo realizovat tuto schopnost tak výjimečným způsobem, že dílo bylo označeno za spíš božské než lidské. A přitom se dozvídáme: „ani po čtyřech letech ji nedokončil...“ Téměř dokonalý obraz, a přesto nedokončený, nehotový? To je přece překvapivé. A čteme-li dále, toto překvapení se stupňuje. Zjišťujeme totiž, že nedokončenost není u Leonarda jevem ojedinělým.

„Jednou si zas Leonardo usmyslil namalovat olejem hlavu Medúsy se spleť hadů místo vlasů; byl to nejzvláštnější a nejpodivnější nápad (*la piu strana e stravagante invenzione*), jaký si člověk dovede představit (*immaginare*), ale protože práce (*opera*) vyžadovala čas, zůstala nedokončena (*imperfetta*) jako málem všechny jeho věci (*in tutte le cose sue*).“ (Vas., str. 17)

Opět tu máme motiv jedinečného, neobvyklého nápadu, ideje, která není definitivně realizována, jejíž realizování není ukončeno, nedosahuje uspokojení, cíle. Navíc s poukazem, že tak je tomu téměř vždy. Jako důvod je uveden nedostatek času k realizaci. Je však otázkou, je-li to jen faktický nedostatek, nebo nedostatek zásadní, neredukovatelný. Zdá se totiž, že nedokončenost obrazu může být dvojí:

a) faktická – na obraze prostě zbývá bílé místo, místo, na které se nedostalo, nejen že na ně nesáhl štětec, ale ani na něj nebylo pomysleno; tu lze časem překonat;

b) bytostná – neustálé přepracovávání obrazu, různé variace, které mohou jít buď „přes sebe“, tedy na 1 obraze, přičemž jedna kryje ostatní (s moderní technikou, která dokáže tyto vrstvy odhalit víme, že tak tomu je velmi často), nebo „vedle sebe“ jako různé obrazy na totéž téma, které jsou však vlastně obrazem jedním, ke kterému se umělec stále vrací: stále je tu jistá nespokojenost, jisté chybní pramenící z touhy po dokonalosti,²² která je konkrétním obrazům provždy zapovězena, která, jak záhy uvidíme, náleží jen ideji. Zde bude vždy nedostatek času, protože vyjádřit ideu se zdá být úkolem nekonečným, který potřebuje nekonečně času, tedy i kdybychom měli k dispozici veškerý faktický čas k realizaci, stále by to nebylo dost. Proto tuto podobu nedokončenosti nikdy překonat nelze.

U předchozího konkrétního příkladu, tedy u obrazu s Medúsou, jde možná skutečně pouze o první, faktickou podobu nedokončenosti, nicméně vsuvka „jako málem všechny jeho věci“ vnukává podezření, zda nejde o problém zásadnějšího rázu. Je tomu skutečně jen tak, že byl

²² Zmínka o obraze s Medúsou je u Vasariho zakončena slovy: „to všechno pramenilo z úsilí ... dosáhnout naprosté dokonalosti umění (*di trovar il fine e la perfezione dell'arte*).“ (Vas., str. 17)

Leonardo natolik fakticky vytížen, zaměstnán, že „málem na všechny své věci“ prostě neměl čas?²³ Sledujme toto podezření dále:

„Jak už jsme viděli, pouštěl se Leonardo ve svém zájmu o umění (*de l'arte*) do řady věcí, ale žádnou nedokončil, protože se mu zdálo, že ruka nemůže dosáhnout té umělecké dokonalosti (*perfezzione dell'arte*), jakou měl na mysli (*imaginava*): dospíval totiž v duchu k tak subtilním, podivuhodným a složitým (*difficulta sottili e tanto maravigliose*) představám (*idea*), že by je nedokázaly vyjádřit (*esprese*) ani sebevýtečnější ruce.“ (Vas., str. 15)

Tato pasáž je skutečně klíčová. Uvedme její nejdůležitější body:

- a) narozdíl od předchozího se zde výslovně mluví o umění – dříve, kdy se o problémech s převodem *concetta* v *disegno* nemluvilo, to mohla být záležitost řemeslná;
- b) umění je bytostně, nikoli jen nahodile spjato s nedokončitelností – nejen v určitém případě, nejen „málem žádnou“, ale „vůbec žádnou“ ze svých uměleckých prací Leonardo nedokončil;
- c) tato nedokončitelnost spočívá v přesahování duchovní ideje nad tělesnou realizací: duchovní dokonalost je nevyjádřitelná, nezobrazitelná, neztělesnitelná; žádná ruka – i ta nejzručnější – není s to být práva ideji;
- d) toto přesahování ideje je dáno její jemností, podivuhodností a složitostí.

Zastavme se chvíli u tohoto posledního bodu. Lze se totiž ptát, v čem jsou ona určení – složitost, podivuhodnost, jemnost – specifická pro duchovní ideu. Na jiných místech nacházíme, že Leonardo dělá neobyčejně složité kresby, srv. splet' provazů, jež je „*difficilissimo*“ (Vas., str. 14), i podivuhodné malby, srv. mj. Večeře Páně, jež je

²³ Už přece víme o Leonardových malbách, jež zůstaly nedokončeny, přestože na nich pracoval dlouho dobu, na Moně Lise přinejmenším v letech 1503–1505, podobně např. na nedokončené Poslední Večeři pracoval 2 roky (1495–1497).

„maravigliosa“, a rovněž oplývající jemností – srv. Mona Lisa, jež je učiněna s veškerou „sottigliezza“ (Vas., str. 22). Všechna tato určení jsou tedy právě tak použitelná pro rukou vytvořené obrazy. V čem tedy spočívá to, co tyto realizace přesahuje? Jediným jiným určením je zde „duchovní dokonalost“. Je samozřejmě otázkou, co tento vznešený pojem vlastně znamená. Zda zde tato dokonalost nestojí jen negativně vůči bytostné nedokonalosti obrazů.²⁴ Zda to není jen způsob, jak označit něco, co se všemu označení vymyká. Jaksi, lze-li se odvážit říci, po způsobu negativní teologie.²⁵ Z vícero důvodů bychom se však rádi těmto teologickým konotacím vyhnuli, a proto si vypůjčíme jiný termín pro onu dokonalost, která se nezdá mít jiné určení než bytostné přesahování každé realizace či lépe řečeno aktualizace:²⁶ je jím virtualita.

První vlastností umělecké ideje, kterou jsme vyzískali z motivu nedokončenosti, je její virtualita (*perfezzione*). Postupujme však v textu dále. Dalším pro nás významným příkladem projektu, jež nedosáhl konečné podoby, je bronzová jezdecká socha otce Lodovica Sforzy, vévody milánského.²⁷

„Někteří soudili ..., že k ní Leonardo jako k jiným svým pracím už přistupoval s myšlenkou, že nebude nikdy dokončena (*finisse*), protože kdyby se měla odlít z jednoho kusu, vyvstaly by při její velikosti (*grandezza*) neuvěřitelné potíže; je také možné, že mnozí došli k tomuto úsudku na základě toho, že mnoho jeho věcí zůstalo nedokončeno (*imperfette*). Podle pravdy je však třeba

²⁴ *Imperfezzione*, nedokončenost, nedokonalost obrazu vůči dokonalosti (*perfezzione*) v duchu – v tomto smyslu jsou ‚imperfette‘ i obrazy, které fakticky vypadají jako hotové.

²⁵ O Bohu lze vypovídat jen negativně. Stvoření jako nedokonalý obraz Boží. Bůh, pramen a původ tohoto obrazu, je dokonalý. Zásadní otázka by pak zněla: potřebuje Bůh stvoření, nebo se bez něj obejde? Paralela Bůh – idea však není udržitelná, srv. níže Kristus.

²⁶ Srv. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris 1968, str. 269: „Virtuální nestojí proti reálnému, nýbrž pouze proti aktuálnímu. *Virtuální vlastní jakožto virtuální plnou realitu*. O virtuálním musí být řečeno právě to, co řekl Proust o stavech rezonance: jsou ‚reálné, aniž by byly aktuální, ideální, aniž by byly abstraktní‘...“

²⁷ Francesco Sforza, zakladatel sforzovské moci v Miláně (1404–1466).

řící, že mu v tom bránil jeho veliký (*grandissimo*) a vynikající duch (*eccellentissimo animo*), protože chtěl příliš mnoho, a příčinou toho bylo i jeho úsilí o stále větší výjimečnost (*eccellenzia*) a stále větší dokonalost (*perfezzione*)..." (Vas., str. 20)

Důvod nedokončenosti opět třeba hledat nikoli na rovině faktické, nýbrž na rovině ideální. Není to faktická velikost díla, problémy s jejíž realizací by se časem daly odstranit, nýbrž ideální velikost konceptu, jež veškerou definitivní aktualizaci vylučuje. Této velikosti žádné konkrétní dílo, svou povahou neredukovatelně nedokonalé (*imperfetta*), nedosáhne. Proto je toto přesahování ideje specifikováno výrazem 'dokonalost' (*perfezzione*), tedy již známou virtualitou, již žádná aktualizace nevyčerpává. Vedle toho ovšem též pro nás dosud neznámým terminem *eccellenzia*. Idea je nejen *perfetta*, ale též *eccellenta*. Toto slovo lze překládat prostě jako výborný či skvělý, rovněž však s větším důrazem na ono přesahování jako (nad vše ostatní) vynikající, vyčnívající, (nad ním se) vyjímající – tedy výjimečný, neobyčejný, jedinečný. Právě umělecké ideji je vlastní nejen virtualita, nýbrž též singularita: tedy naprostá novost, neočekávanost, cosi, co není v předchozím dosud obsaženo, co je snad dokonce principiálně z předchozího neodvoditelné, zlom v dosavadním. A právě proto jsou se ztělesněním umělecké ideje problémy, koncept je vůči svým aktualizacím silně rezistentní. Poznamenejme zde krátce, že právě toto možná odlišuje umění od řemesla.²⁸ Zatímco pro realizaci řemeslné ideje existuje zpravidla obecný návod, který se lze naučit a v různých

²⁸ A možnost, kterou lze zplna uskutečnit, od virtuality, která nikdy ve svou aktualizaci zcela nepřechází. – Idea řemeslná i umělecká pocházejí z přírody. První ji však jen opakuje, zatímco druhá stupňuje. Možnost je ve službách přenášení přírodního útvaru z místa na místo a z času do času, v ideálním případě přesného, dokonalého, spíše je však ztrátou a rozhodně ne ničím víc, a to je pro malířství málo – *imitatio*, ale též *electio*, nikoli jen příroda, ale druhá příroda, nikoli jen transfer, ale též transformace přes prostředí, které už tak úplně formou není, v níž spočívá ono tvůrčí, výtvarné, umělecké. Těmto požadavkům odpovídá virtualita.

případech znovu a znovu aplikovat, u zcela jedinečné aktualizace umělecké ideje nic podobného k dispozici nemáme, tvořící umělec je nevyhnutelně sám.²⁹ Přesto však je, jak Leonardo vícekrát zdůrazňuje, znalost obecných pravidel³⁰ (perspektivy, proporcí, kompozice, volby barev, osvětlení, typologie tvarů a pohybů atd...),³¹ tedy zvládnutí řemesla nezbytnou podmínkou umění. Jeho zápasu o artikulaci, vyjádření jedinečné ideje. A pokud je tento zápas alespoň zčásti³² úspěšný, pokud se takové *concetto* aktualizuje v *disegno*, vzniká jedinečné dílo. Jako v následujícím případě:³³

„Leonardo se tedy dal do práce a začal v Papežské síni v Santa Maria Novella karton (*cartone*) s příběhem Nicolla Picciniho, vojevůdce vévody Filippa Milánského. Kresba (*disegno*) zobrazovala skupinu jezdců bojujících o prapor a pokládal se za jedinečné (*eccellentissima*) mistrovské dílo vzhledem k podivuhodnému rozmyslu (*considerazioni*), s nímž Leonardo půtku provedl.“ (Vas., str. 22–23)

²⁹ Zde se dotýkáme odpovědi na otázku: co znamená osamělost umělce?, kterou si Patočka v rukopise na str. 22 poznamenává za následující výpisek z Leonardovy knihy O mal., 8, str. 5: „Malíř má být všestranným a osamělým...“ Jde o osamělost bytostnou a neredukovatelnou, pramenící z touhy vyjádřit cosi, co se ještě nikomu nikdy nepodařilo.

³⁰ Srv. výše *giudizio universale*: obecné zákonitosti čerpané z přírody. Úplně jiná otázka je, zda jsou tyto zákonitosti, pravidla věčné; je jen řečeno, že pocházejí z přírody, a možnost, že se příroda v dějinách ukazuje různě, zůstává tedy otevřena.

³¹ Srv. namátkou např. O mal., 1, str. 4 (perspektiva); 43, str. 13 (anatomie); 58, str. 17 (pohyby); 95, str. 30 (kompozice); 118, str. 38 (osvětlení); 134, str. 42 (barvy); 135, str. 43 (optika); 189, str. 60 (typologie tvarů obličejů, zde nádherná oslava rozmanitosti nosu).

³² Zúplna je to nemožné. Dodejme, že i tato práce zůstala nedokončena.

³³ Další příklady jedinečnosti a dokonalosti, které se na rovině obrazu projevují jako životnost a plastičnost: „Pak namaloval Leonardo výtečný (*molto eccellente*) obraz Madony, který vlastnil Klement VII... [byl] zázrakem životnosti...životnější než sám život.“ (Vas., str. 16) a „Obraz [Medúsa s hady] je teď mezi jinými výtečnými (*eccellenti*) díly v paláci vévody Cosima...tento duch, toužící dát věcem, jež maloval, co největší plastičnost...to vše pramenilo s úsilím dát kresbě větší plastičnost, dosáhnout naprosté dokonalosti umění.“ (Vas., str. 17)

Právě tato výjimečnost, schopnost přinést do dějin cosi nového, tedy schopnost skutečné tvorby (*creatio*) činí Leonarda umělcem, a to ne ledajakým. „Dík jedinečnosti (*eccellenzia*) svých děl se Leonardo stal ... slavným...“ (Vas., str. 22) a získal přívlastek „božský umělec (*divinissimo artefice*)“ (tamt.).³⁴ Tento honosný titul se zdá jakoby završovat výklad povahy Leonardova umění. Jenže zároveň právě zde se musíme mít velmi na pozoru, abychom na závěr její kontury hrubě nezdeformovali. Právě zde na konci totiž číhá jedno nenápadné nebezpečí. Obezřetně se tedy zastavme a vraťme se k tomu, o čem již byla řeč na začátku. Umělecká idea je takříkajíc na obou svých stranách obrácena do smyslového světa, do přírody, a to nutně, neredukovatelně, přestože obě tyto strany svým způsobem překračuje. Právě zdůrazňování tohoto „překračování“, navíc posilované paralelou umělec-bůh zavdává pokušení dvojí redukce uvnitř ideje, redukce jejího smyslového původu a redukce její smyslové aktualizace. Pokušení představovat si ideu jako samostatný transcendentní útvar přebývající v umělcově duchu, nezávisle na všem tělesném. Dekonstrukci tohoto, jak uvidíme, vícevrstevnatého pokušení bychom chtěli věnovat zbytek této studie.

Nejprve se vraťme k původu ideje v přírodě. Víme, že umělec Leonardova typu je při své práci veden dvěma základními požadavky: *imitatio* a *electio*. Tedy jednak úkolem co nejvíce se k přírodě přiblížit, napodobit ji, jednak ale též zvolit, vybrat nový pohled na ni a dát jí tak něco navíc; jednak co nejvěrněji reprodukovat danou přírodu, jednak však produkovat dále, prodlužovat dílo přírody a být tak čímsi jako přírodou druhou. „[Malíř] má *pozorovati, co vidá* a má sám se sebou *hovořivati, vybíraje* nejznamenitější ze všech druhů věcí, kteréž vidí...

³⁴ Srv. k tomu: „...pro všechny božské (*divine*) schopnosti jeho jméno a sláva nikdy nezaniknou.“ (Vas., str. 25) nebo: „...ať se jeho mysl, mozek a duch obrátily kamkoli, ve všem prokázal takovou božskost (*divinita*), že se mu v dokonalosti (*perfezzione*) pohotovosti, živosti (*vivacita*), dobroty, spanilosti a půvabu nikdo nikdy nevyrovnal“ (Vas., str. 15 – mírně upraveno).

A bude-li malíř tak činiti, bude se zdáti, že sám je *druhou přírodou*.“ (O mal., 8, str. 5) Souhra či soupeřství³⁵ těchto dvou přírod vytváří jakési širší přírodní pole, v němž – a výhradně v němž – se děje umělecká tvorba. Umění, alespoň tak jak je shledáváme u Leonarda, tento širší rámec přírody nikdy nemůže překročit. Tuto hranici umění přesně dokumentuje jedna pasáž z Vasariho. Týká se dalšího Leonardova nedokončeného obrazu, a sice slavné Večeře Páně, kterou Leonardo maloval pro dominikány v klášteře Santa Maria delle Grazie v Miláně. S konceptem tohoto díla zápasil po několik let (1495–1497). Na naléhání, aby si pospíšil, podal Leonardo následující vysvětlení³⁶ onoho trvání, které je zároveň sice krátkou, ale výstižnou úvahou o charakteru jeho umění:

„...velcí duchové často tím víc tvoří, čím méně pracují, protože v takové chvíli v duchu (*mente*) vynalézají a vytvářejí (*formandosi*) své dokonalé představy (*perfette idee*), a teprve když si je vytvoří (*conceputte*) v mysli (*intelletto*), mohou je vyjádřit (*esprimere*) a zobrazit rukama. Nato dodal, že má udělat ještě dvě hlavy; především Kristovu, kterou nechce hledat na zemi (*terra*) a kterou si netroufá vymyslet (*pensare*), protože se mu nezdá, že by si mohl ve své fantazii (*immaginazione*) představit (*concepere*) krásu a nebeský půvab, který musilo mít vtělené božstvo; a pak prý mu chybí hlava Jidáše, která mu rovněž dělá starosti, protože si nedovede představit (*immaginare*), jakou podobu (*forma*) by měl mít obličej toho, kdo by mohl být po tolikém dobrodinní, jež mu bylo prokázáno, tak ukrutný, že by dokázal zradit svého pána a stvořitele světa. Přesto prý ji bude hledat...“ (Vas., str. 19)

³⁵ Malíř není jen vůči přírodě v postavení podřízeném, chce být druhou přírodou, soupeřit s ní:

mh, str. 137: „Der Maler streitet und wetteifert mit der Natur.“

³⁶ Vysvětlení, jež samozřejmě nemusí být zcela přesvědčivé pro donátory, podezřívající Leonarda z toho, že se vymlouvá na obtíže a ve skutečnosti prostě zahálí... – srv. k tomu Vasariho poznámku, že Leonardo „často jednal spíše slovy (*parole*) než skutky (*fatti*)“ (Vas., str. 25) či jinde: „Leonardo ho [francouzského krále naléhajícího na provedení obrazu sv. Anny] podle svého zvyku dlouho odbýval slovy“ (Vas., str. 25). Nedokončitelnost má však, jak jsme ukázali, hlubší než jen faktickou příčinu.

Výsledek pak zcela odpovídá oné úvaze:

„... pak dokončil se zdarem (*fini bene*) Jidášovu hlavu, takže vypadá jako pravý obraz (*ritratto*) zrady a nelidskosti. Hlava Ježíše, jak už jsme řekli, zůstala nedokončená (*imperfetta*).“ (tamt.)

To téměř nepotřebuje komentář. Některé věci je velmi obtížné si představit, ale přesto se to nakonec může podařit, mají-li oporu v přírodě. Ale to, co principiálně na zemi hledat nelze, si nelze ani představit, tj. není možné si v mysli utvořit jeho ideu, koncept a proto je ani posléze nelze vyjádřit rukou, zobrazit v díle, obraze. Obraz Jidáše je těžko proveditelný, ale obraz Krista je neproveditelný vůbec. Bůh je extrémním případem nedokončitelnosti,³⁷ jeho „dokonalost“ je taková, že přesahuje i dokonalost, virtualitu ideje. Toto přesahování ideje pak vyplývá z přesahování přírody. Boha nelze hledat na zemi, pochází odjinud, je to mimozemšťan. Tento velmi zvláštní příklad nám ukazuje hraniční čáru umění. Mez malby nespočívá jen ve schopnostech ruky, ale již ve schopnostech ducha. Duch není s to zkonstruovat ideu, jež by nečerpala z přírody. Duchovní idea je tedy svým původem neredukovatelně svázána s tělesnou přírodou, zemí.

³⁷ Příklad na Vas., str. 21 se tomu zdá odporovat: „dokončené“ (*finita*) dílo Sv. Anny samotřetí, navíc vyjádřena „veškerá prostota a krása, které jsou příznačné pro půvab Matky boží.“ – jenže ona dokončenost, dokonalost je i v tomto případě problematická. Jedná se o karton (*cartone*) z r. 1498, který měl původně být oltářním obrazem v kostele Santissima Annuziata ve Florencii, existuje mnoho dalších kreseb a kartonu na toto téma, na kterých Leonardo pracoval po mnoho dalších let, a údajně ‚definitivní‘ řešení – ve skutečnosti další varianta, tentokrát barevná, pro francouzského krále srv. Vas., str. 24 – je až z r. 1510, ale již ne pro onen kostel, neboť záhy „práce pro mnichy zanechal“ (Vas., str. 22). Čili původní obraz zůstal nedokončen, ve fázi přípravných skic a kartonu a i tento karton byl znovu v dalších variantách předěláván.

Nyní se zaměříme na druhý směr obrácení ideje do smyslového světa. Zde už nás nebude zajímat původ ideje, ale naopak to, čeho je umělecká idea sama původem. Jinými slovy, idea jakožto virtualita, jež je pramenem svých aktualizací. A je to pramen takříkajíc bezedný, žádná z aktualizací virtualitu nevyčerpává. Je-li tomu tak, přesahuje-li skutečně takto zásadně idea všechna díla, vynořuje se otázka, zda idea vůbec konkrétní obrazy potřebuje, zda by se docela dobře neobešla i bez nich. Objevuje se pokušení myslet koncept díla jako cosi samostatného, již předem hotového, jako to, v čem spočívá vlastní podstata umění, jehož už jen nepodstatným – a v zásadě vynechatelným – doplňkem je tělesné dílo samo. Toto pokušení už není zcela anonymní, neboť se k němu zcela výslovně hlásí sám Patočka. Na straně 21 svého rukopisu totiž píše:

„Není zde vyslovena ta myšlenka, která právě dokonale vystihuje podstatu onoho ‚teoretického umění‘, jehož je Leonardo snad nejvelkolepějším představitelem? Dílo má býti, ideálně vzato, již hotovo v duchu, než umělec přistoupí k prvnímu tahu štětcem...“ (rkp., str. 21)

Jak je to tedy? Může umělec skutečně malovat v duchu? Může být obraz již hotov v ideji? Tedy existuje cosi jako ryzí duševní obraz? Může se duch vyjadřovat sám v sobě, bez těla?³⁸ Právě takové otázky, které nejsou ničím jiným než tázáním po vztahu duše a těla, klade Leonardo sám. Je pravda, že tak činí především v podobě otázky: „zda duch může mluvit či nikoli“ (mh, str. 112), tedy otázky po diskurzivní artikulaci. Ale to by nás nemělo znepokojoovat. Vizualní artikulace je totiž s onou diskurzivní strukturně identická, u obojího jde o vyjádření ideje.³⁹ Ne, že

³⁸ Srv. nezastupitelnou roli náčrtů, skic, „záznamů“ při tzv. ‚vymýšlení‘, ‚představování si‘ díla: např. O mal., 58, str. 17; 90, str. 29; 95, str. 30; 190, str. 61.

³⁹ Ideu lze vyjádřit diskurzivně slovy, vizuálně gesty, pohyby, v sedimentované formě pak písmem či obrazy. Pro malíře je důležitější druhý způsob, jež nejlépe ovládají ti, kterým je

by snad přitom malíř a básník postupovali stejně, jejich výrazy jsou nesmiřitelně odlišné. Malíř a básník jsou konkurenti. Konkurojí si však v obou smyslech tohoto slova. Na rovině těla, smyslů jsou ve sporu, odlišují se, ale na rovině ducha, a ta nás teď zajímá, běží po spolu (*concurrere*), shodují se. V této nesmyslové oblasti, oblasti rozumu, rozdíly smyslů nehrají roli. Každý k ní přistupují ze své vlastní pozice: „Básníku slouží rozum prostřednictvím ucha, malíři prostřednictvím oka...“ (mh, str. 133), nicméně oběma jde o totéž. O vyjádření duchovní, rozumové ideje, ať už slovy či figurami. V této snaze jsou za jedno. Leonardo formuluje tuto shodu v případě negativním, v případě selhání tohoto úsilí. „Když ty malíři, nejsi s to uplatnit své figury v díle, jsi jako řečník, který neumí používat svá slova.“ (mh, str. 137)

Otázka, zda duch může malovat, je tedy úzce spjata s otázkou, zda duch může mluvit. V obojím jde o to, zda se tyto procesy artikulace mohou odehrávat už v samotné ideji, tedy ryze uvnitř ducha, zbaveného všech tělesných stop. Odpověď, tak jako i otázku, nalezneme u Leonarda:

„Zda má duch artikulovaný hlas a zda může být slyšen[?]; a co je vlastně slyšení a vidění[?]... Nemůže být hlas tam, kde není pohyb a chvění vzduchu; chvění vzduchu nemůže být tam, kde není žádný nástroj a žádný nástroj nemůže být netělesný; když je tomu tak, pak duch nemůže mít ani hlas, ani formu...“ (mh, str. 113)

Anebo na jiném místě, zcela lakonicky: „Duch nemá hlas, neboť kde je hlas, tam je tělo...“ (mh, str. 114) Zcela čistý duch, duch sám o sobě, je pouhá abstrakce. Kontaminace tělesným je zcela nezbytná, neboť bez těla by duch přísně vzato nemohl myslet, komunikovat v nejšířším slova

zapovězeno vyjadřovat se slovy: hluchoněmi, srv. Leonardo, O mal., 50, str. 14: „Postavy lidí necht' mají charakteristickou hybnost jejich úkonům vlastní, takže vida je chapeš, co se jimi myslí neb vyjadřuje: čemuž se dobře naučíme, napodobujícíe hluchoněmé, kteří mluví pohyby rukou, očí, brv, obočí, i celou osobou, když chtějí vyjádřit stav své duše.“

smyslu přijímání a vysílání. A to at' už diskurzivně či vizuálně: nemohl by ani slyšet ani vidět, ani malovat ani mluvit.⁴⁰ To vše může duch pouze ve spojení s tělem,⁴¹ jako jeden celek. „Každá část tíhne k tomu, spojit se se svým celkem, aby tak unikla nedokonalosti. Duše si přeje být se svým tělem, protože bez organických nástrojů tohoto těla nemůže nic vyřizovat ani pociťovat.“ (mh, str. 107)

I tato druhá varianta pokusu izolovat ideu je tedy Leonardem odmítnuta. Rovněž idea jako duchovní původ,⁴² koncept díla je neredukovatelně svázána s tělem. Aby byla idea tím, čím je, tedy pramenem, počátkem, musí něco začínat, musí z ní něco pramenit, jinak bude naprosto prázdná. Abychom vůbec o ní mohli vědět, musí idea ze sebe vyjít. A tento krok ven je vždy krokem do tělesného.

Dílo nemůže být hotovo v duchu předtím, než umělec přistoupí k prvnímu tahu štětcem. Idea nemůže být hotovým, zformovaným obrazem, který se pak případně bez námahy přenáší na plátno. Duch sám není schopen artikulace, nemá formu, jak jsme slyšeli. K tomu potřebuje tělo. Virtualita potřebuje své aktualizace, a to přesto, že je všechny jistým způsobem překračuje. Ale právě proto, že virtualita každý faktický, smyslově vnímatelný, vymezený útvar, výraz překračuje, nemůže sama být již předem zcela artikulovaná, vymezená, vyjádřená, krátce již hotová – to by spadala v jedno s aktualitou. Tvary, kontury jsou vždy tělesné, idea proto vždy musí být v jistém smyslu mlhavá, dokud nedostane své tělo, at' už v podobě obrazu či v podobě slova. Na

⁴⁰ A totéž samozřejmě platí i pro ostatní smysly.

⁴¹ Duše žije jen ve svém výrazu, těle, které je zase oživováno jen duší. Rozlučka je smrt. Všechny tyto termíny je třeba vzít v co nejširším smyslu – platí tedy možná i pro zdánlivě neživé, neoduševnělé záležitosti, i ty jsou nějakým vnějším výrazem svého vnitřního stavu, aktualizací své virtuality; i v nich probíhá proces artikulace... Tohle ‚možná‘ zde ponechme jako hypotézu bez dalších rozvíjení, neboť to bychom se příliš vzdálili vyjadřování naší ideje.

⁴² Srv. k tomu mh, str. 107: duše jako příčina tělesného projevu, jako vítr, který rozezvučuje píšťaly varhan (mezi tohoto příkladu je samozřejmě jeho názornost).

závěr rozvíjení motivu ideje tak dospíváme k jejímu třetímu určení vedle virtuality a singularity, s nimiž je samozřejmě provázáno. Je jím její nekonečnost. A to jak v tom smyslu, že je tím, co je třeba donekonečna vyjadřovat v konečných dílech,⁴³ tak ve smyslu řeckého *apeiron*, tedy zbavenosti konkrétních, vnímatelných mezí, konců.⁴⁴ Idea a dílo jsou tak vlastně jen dva póly téže věci či lépe řečeno téhož procesu. Na jedné straně, aktualizace není ničím jiným než výrazem své virtuality, ale současně, na straně druhé, virtualita je – jako cosi vnímatelného a tedy zachytitelného – pouze ve svých aktualizacích.

Nyní už nezbyvá než se vrátit k tomu, z čeho jsme vyšli na samém počátku. Tedy k otázce vztahu mezi teorií a praxí a k otázce, co vlastně znamená „Leonardovo teoretické malířství“.

Téma teorie a praxe je úzce provázáno s výše probíranými, navzájem odkázanými pojmovými dvojicemi duše – tělo a idea – dílo. U obou jsme se setkali s pokusem izolovat první z terminů těchto dvojic a vydávat jej za cosi nezávislého, neznečistěného terminem druhým, který byl označen za méně důležitý, podřadný. Že se podobné pokušení vynoří i u vztahu teorie a praxe, lze nyní jen očekávat. Proto už teď, po tom, co bylo řečeno, tolik nepřekvapí, když na straně 21 Patočkova rukopisu čteme:

„...umělec zvládá dopodrobna jak svůj sujet, tak všechny prostředky svého umění – což je jeho předním cílem, nikoli materiální obraz, který jest již dílem ‚praxe‘, odlišné od vlastního umění, kterým je ‚čistá teorie‘.“ (rkp., str. 21)

⁴³ Neboť idea nikdy zcela nepřechází v dílo, vždy něco zůstává, co zbývá nevyjádřeno, co se vzpírá artikulaci; něco, co zároveň pudí pracovat dále, co vůbec vyzývá ke tvorbě.

⁴⁴ Srv. k tomu Leonardovu hádanku na mh, str. 118: „Co je to, co není, a co, kdyby bylo, neexistovalo by? Je to nekonečno, které, kdyby mohlo být, bylo by omezené a konečné, protože to, co existuje, má hranice ve věci, jež je na jeho vnějšku obklopuje, a to, co neexistuje, je to, co nemá hranice.“

Či o stránku níže:

„[člověk] vidí též, že pro ni [tj. malířskou teorii] nezáleží nikterak na počtu a úplnosti realizací. Realisace jsou pouhé příklady, pouhé doklady teoreticky získaných náhledů, jen příležitosti k teorii.“ (rkp., str. 22)

Nárok je vysloven se vši ostroší. To, co je na malířství u Leonarda podstatné, je čistá teorie (tj., dodejme, vytváření čisté ideje v čistém duchu). Praxe (tedy samotná realizace obrazu) už přísně vzato nemá s uměním nic společného, je to jen jeho nepodstatný suplement, příklad či doklad teorie. Prozkoumejme nyní na samotných Leonardových textech udržitelnost tohoto nároku.

Opět se totiž ukazuje, že Leonardo si tohoto pokušení byl vědom a varuje před ním. Důležité přitom je, že jde o pokušení vnitřní, pokušení přicházející nikoli zvenčí, nýbrž vyrůstající uvnitř jeho vlastního pojetí umění. Proto též Leonardova varování nejsou nějakým laciným výpadem proti jiným školám, nýbrž varováním takříkajíc před sebou samým, před nebezpečími, jimž nutně dávají podnět jeho vlastní myšlenky. I adresát následující připomínky, je tedy Leonardo sám, případně někdo z jeho žáků. „Připomínám ti, abys svá tvrzení doložil příklady, a ne tvrzeními, což by bylo příliš snadné; tomu budeš říkat: *experiment*.“ (mh, str. 7) Už z tohoto pomalu zasvítá, že důležitost příkladu, experimentu⁴⁵ bude pro Leonarda výrazně vyšší, než jakou mu Patočka chtěl připsat. Navíc, dovídáme-li se dále, v pasáži, kterou velmi překvapivě ve svém rukopise jen o pár stránek dříve, než vznese onen přísný nárok čisté teorie, uvádí sám Patočka, že nedbání příkladů a dokladů, tedy zakotvení teorie v praxi, je nejen příliš snadné, nýbrž dokonce pošetilé, neboť takovou teorii vzdaluje skutečnému poznání:

⁴⁵ Srv. mh, str. 7: experiment jako tlumočnick mezi přírodou a lidským rozumem.

„...lidská hloupost, pohrdající matematickými vědami, v nichž obývá pravda a znalost věcí, jež jsou v nich obsaženy, a utíkající se k divům a věcem, jichž lidský duch není schopen a jichž nelze žádným příkladem z přírody doložit...“ (rkp., str. 17)

Jistota vědy, jejíž nejvýznačnějším představitelem a zároveň ručitelem⁴⁶ je matematika, je u Leonarda, jakkoli to snad může znít překvapivě, nezrušitelně spjata nikoli s ryzím duchem, ale s duchem dbalým přírody, ‘příkladů z přírody’,⁴⁷ smyslové zkušenosti,⁴⁸ která funguje jako její původ⁴⁹ a doklad.⁵⁰ Naprosto se odtrhnout od této vazby na přírodu, na zkušenost, na žalony,⁵¹ jež vytyčují hranice oblasti našeho možného poznání, a chtít tak víc než to, co je v silách lidského rozumu, znamená pro Leonarda propadnout pošetilým touhám, bloudění,⁵² blouznění či

⁴⁶ Srv. mh, str. 7: „Žádná jistota tam, kde nelze použít jednu z matematických věd, či v tom, co nemůže být s touto matematikou spojeno.“

⁴⁷ Srv. rkp., str. 17: „Leonardo, duch matematicko-experimentální.“

⁴⁸ Srv. mh, str. 11: „Zkušenost si беру za vůdkyni, a na ni se budu ve všech případech odvolávat.“

⁴⁹ Srv. mh, str. 114: „Každý z našich poznatků má svůj původ v pocitování.“ Nebo mh, str. 7: z experimentu se usuzuje na příčinu (právě tak jako z těla na duši, mh, str. 114).

⁵⁰ Srv. mh, str. 113: „Vyhybej se naukám oněch spekulujících, neboť jejich základy nejsou potvrzeny zkušeností.“

⁵¹ Setkání s úvodním mottem. Konkrétní výkony a jejich analýza jako přípravné kroky pro duchovně-dějinnou práci. Budiž, ale nevyhnutelné; kolíky, jež určují meze pole, v němž se může pátrání po onom snění pohybovat; vodítka, jež mu dávají směr; nezbytné stopy, které filosoficko-historickou interpretaci udržují v kontaktu se skutečností. Jsou-li obejity, nedbány či vytrhány, smazány, zapomenuty stane se z ní samé beztvaré, čiré blouznění. Jen skrze konkrétní výkony lze tušit to, co je přesahuje, ale to je právě to, jehož vlastní funkcí není než být původem, pramenem onoho konkrétního, jedinečnou historickou virtualitou, jakýmsi kolektivním produktivním sněním, z něhož se rodí výkony té které epochy. Samoučelné snění nic neprodukuje, zabývá se jen sebou samým a zapadá tak v dějinách do nicoty zapomnění, nevytvořilo si totiž svědka své existence. Vvolávat je je podezřelým duchařením, či jinak řečeno svévolnou konstrukcí.

⁵² Srv. mh, str. 7–8: „Experiment nikdy neklame, klamou pouze vaše soudy, které si od něho slibují účinek, který není založen v našich zkušenostech... Zkušenost neklamou, klamou pouze naše soudy, když si od ní slibují věci, jež nejsou v její moci.“ „Irre“ ovšem neznamená jen klamný, nýbrž též bloudící či pomatený.

snění ducha:⁵³ „...ty, jenž žiješ v samých snech, tobě se líbí více sofistické důvody a darebáctví nafukovačů ve věcech grandiózních a nejistých, než jisté, přirozené a nikoli tak vysoké.“ (rkp., str. 17)

Duch vědecký, kterému podle Leonarda nejde o velkolepé, leč ve skutečnosti žádné opory nemající argumenty, ale o jistotu a pravdu, se drží možného, či snad lépe řečeno, virtuálního. To je, jak jsme viděli, nezbytně spojeno s aktualizováním, vyjadřováním v tělesné účinky. Krátce, vědění je u Leonarda vždy provázeno činností, praxí.⁵⁴ A to platí i pro tak ‘abstraktní’ oblast, jakou je matematika. Proto je za její nejvznešenější část označena mechanika čili instrumentální věda,⁵⁵ tedy ta část, která se zabývá vyjadřováním duchovního v tělesném.⁵⁶ Patrně nejpůvabněji však tuto výsostnost mechaniky, spočívající v produktivnosti, shrnuje následující formulace: „Mechanika je ráj matematických věd; neboť jí se přichází k plodu matematiky.“ (rkp., str. 16)

⁵³ Od tohoto blouznivého snění je ovšem třeba odlišovat snění produktivní, technické, jehož cílem je vynalézat, přinášet přírodě cosi nového. To sice přírodu překonává, přesto však v ní zůstává zakotveno. Plní tedy na rovině vědecké roli toho, co jsme v případě renesančního umění nazvali ‘electio’. O tomto snění mluví Patočka na straně 12 svého rukopisu: „Technické snění ... opírá se o myšlenku přirozenou, a přece jde o snění, toužení zvláštního druhu, směřující mimo okruh původního života, určeného člověku přírodou.“ Hranice těchto dvou snění je ovšem překerní. Vždy tu bude nebezpečí, že se ono mírné překračování přírody technickým sněním zvrhne v naprosté utržení se přírodě snění blouznivého.

⁵⁴ Jeho opakem je nevědomost, pramenící z přehnaných nároků, již provází negativní rys melancholie, nečinné snění. „[Umět] rozlišovat pravdivé od nepravdivého... způsobuje, že si lidé slibují jen možné věci a s větší střídmostí a že se nezahalší do nevědomosti, což by mělo za následek, že bys nedosáhl žádného účinku a musel by ses se zoufalstvím oddat melancholii.“ (mh, str. 9)

⁵⁵ „Instrumentální či mechanická věda jest nanejvýš vznešená a nad všechny užitečná...“ (rkp., str. 16)

⁵⁶ K tělesnosti nástroje (instrumentum, *mechané*) srv. výše pasáž o vztahu duše a těla.

Ani v matematice tedy nejde o čistou teorii, nýbrž o ‘praktickou aplikaci’ teorie, vypůjčíme-li si slovní spojení, jež používá sám Patočka.⁵⁷ A o to víc je tomu tak v malířství.⁵⁸

Nicméně, přestože k tomuto závěru vedou jak Patočkovy výpisky z Leonarda, tak jeho vlastní poznámky, svody ideálu čisté teorie, oddělené od čisté praxe a stojící vysoko nad ní, jsou zřejmě silnější. A proto na straně 19 rukopisu čteme:

„Malířství Leonardovo je jiného rázu než jiných, i velkých mistrů v tom, že je *zplna vědomé*. Umělec se nedává nésti podvědomým entuziasmem. Proto je jeho umění teorie. Leonardo odlišuje teoretické a výkonné malířství. Jeho nejvlastnější obor je *malířství jakožto teorie*, její pouhou aplikací méně významnou je výkon, obraz. Když se přistupuje k výkonu, je podstatná část díla již vykonána.“ (rkp., str. 19)

Příznačné je, že hned následující příklad, který Patočka částečně cituje z Leonarda, jeho ostrá tvrzení nikterak nedokládá, nýbrž přinejmenším je velmi mírní: „Naproti tomu jsou atechnikové a entuziasté⁵⁹ jako lodivodové, kteří se pouštějí na moře s lodí bez kormidla a busoly, lodivodové nemající jistoty, kam doplují.“ (tam.) Obsazení rolí v tomto obraze je jasné: teorie jakožto buzola a kormidlo dodávající plavbě směřování. Tato plavba však není ničím jiným než malbou samou, zhotovováním obrazu, tedy praxí. Proti čisté praxi – nevědomému bloudění po moři – zde nestojí čistá teorie, která, jak už víme, je pro Leonarda právě tak nevědomým blouděním, nýbrž praxe založená na teorii. Nejde o buzolu a kormidlo jako takové, nýbrž o plavbu

⁵⁷ „Tento ‚plod matematiky‘ je praktická aplikace...“ (rkp., str. 16)

⁵⁸ Srv. mh, str. 134–135, kde je malířství, jakož i spisovatelství, řazeno k mechanickým uměním. „Jestliže nazýváte malířství mechanickým, protože ruce díky zručnosti předvádějí, co malíř nalézá ve své fantazii, pak i vy spisovatelé díky zručnosti zaznamenáváte perem, co se vyskytuje ve vašem duchu.“

⁵⁹ Srv. O mal., 23, str. 8: „Ti, kteří jsou zamilováni do malířské hbitosti bez pečlivosti [= atechnikové], ba bez vědomostí [= entuziasté], jsou jako lodivodové...“

s kormidlem a buzolou.⁶⁰ V bezprostředně navazujících větách, které už Patočka na tomto místě neuvádí, to říká Leonardo jasně.

„Vždy má býti malířství výkonné založeno na dobré teorii,⁶¹ pro kterouž perspektiva je vodítkem a branou. A bez teorie se nic kloudného neudělá, a to jak v malířství, tak v žádném jiném tvůrčím povolání, nebo řemesle.“

Každé malířství je výkonné. Vposled jde vždy v umění o výkon, o to, něco udělat, něco vytvořit.⁶² A Leonardo netvrdí nic většího či menšího než to, že k tomu, aby byl výsledný obraz dobrý, musí vycházet z dobré myšlenky.⁶³ Leonardo neodlišuje teoretické a výkonné malířství jako dvě izolované oblasti, z nichž by první tvořila čistou ideu a praxe by ji nezajímala, zatímco druhá by ignorovala teorii a zabývala by se čistě jen zhotovováním obrazu. Kritizuje-li omezenost entuziastů, pak rozhodně ne ve jménu samoúčelné teorie. Obě tyto varianty jsou jen abstraktními extrémami, které jsou ve své samostatnosti, ve své čistotě, pro Leonarda nepřijatelné. ‘Leonardovo teoretické malířství’ tak nemůže znamenat ‘malířství jako teorii’, které by se vymezovalo vůči malířství jako výkonu, nýbrž výkonné malířství, jež je provázeno či předcházeno teorií.

Postup problematizující dvojice izolovaných, protikladných pojmů, který jsme se zde odvážili nazvat dekonstruktivním, se tedy nezastavil

⁶⁰ Podobně srv. mh, str. 6: „Věda je kapitán, praxe, to jsou vojáci.“ Opět: vojáci bez vedení jsou bezpochyby slabší než ti s velitelem. Jenže nejde o samotného kapitána, co by ten byl bez vojáků?

⁶¹ Srv. k tomu Patočkou uváděnou paralelu u Landina, kde umělec Alberti „vyslovuje myšlenky jako ty, že každá, zvláště i politická praxe, musí se zakládat na teorii.“ (rkp., str. 20)

⁶² Srv. mh, str. 142: „Poté [co učedník zvládl teorii] si má zvyknout sám něco uvádět do praxe (*mettere in practica*) a naučit se tak umění.“

⁶³ Srv. O mal., 7, str. 5: „Napřed si osvoj nauku a pak usiluj o cvik, jenž se z ní rodí.“ Na tomto místě možná zajímavé povšimnout si, že vztah teorie a praxe je označován jako ‘rození’, plození, živení – formování, artikulace.

ani před protikladem teoretického a praktického malířství, z něhož vzešel název této studie. Ta je tak nyní u konce.⁶⁴

⁶⁴ Na úplný závěr učiňme ještě krátkou obecnější poznámku, týkající se možné rezonance Leonardova myšlení, tak jak zde vystoupilo, s patočkovským projektem „Der andere Weg in die Moderne“, čili „Jiná cesta do moderny“, v jehož rámci tento text částečně vzniknul. Víme, že se Patočka snažil o konstrukci jakési alternativní cesty k tradici moderního myšlení, jehož exemplárního představitele spatřoval v kartezianismu (tedy v jisté velmi specifické recepci filosofie René Descarta, čímž zůstává otevřena možnost, myslet samotného Descarta jako filosofa ne-moderního). Právě s tímto myšlením jsou spojeny dualismy jako duše-tělo, idea-příroda či teorie-praxe. Jejich charakter vyjadřují především dva základní rysy. Zaprvé, redukce vzájemné odkázanosti terminů těchto dvojic, snaha myslet každý z nich izolovaně, čistě, bez stop toho druhého. Zadruhé, asymetrie uvnitř těchto vztahů – nejde o vztah dvou rovnocenných odlišných členů, nýbrž o vztah hierarchický, v němž zřetelně vládne strana duchovní, ideální a teoretická. Text, jímž jsme se tu zabývali a jehož centrální část tvoří Patočkův rukopis o Leonardovi, naznačuje směr cesty, na níž již tyto abstraktní protiklady nemají smysl. Proto se lze snad odvážit tvrdit, i když jen formou teze či hypotézy bez dalšího dokládání, že Leonardovo myšlení odkazuje kamsi mimo či za modernu. Zároveň jsme však viděli, že postupování touto ‘jinou cestou’ je poměrně náročné a že na ní vždy hrozí pokušení vrátit se k oné prošlapané cestě moderny. Pak by ovšem Leonardo nebyl nikým jiným, než za koho ho Patočka také ve svém manuskriptu prohlašuje, totiž prvním představitelem moderního ducha (srv. rkp., str. 7).

Kahnova Forma a návrh

Srovnávat si věci v myslí a jednat tím nejčistším způsobem vás může velice izolovat. Přesto je strašně důležité jít až do krajnosti; udělat to ovšem opatrně a s plným vědomím toho, co děláme.

L. I. Kahn, *Miluji počátky*

Obrys jednoho života

Americký židovský architekt estonského původu Louis Isador Kahn (1901–1974) nepochybně patří – a to nejen v úzkých oborových kruzích – k nejvýznamnějším postavám uplynulého století. Přesto by bylo přehnané tvrdit, že jeho známost je všeobecná a proslulost bezmezná. Není ambicí předložit zde jakýsi úplný Kahnův portrét – to učinili jiní a na vhodnější platformě.⁶⁵ Abychom zde na začátku získali přibližný životní obraz tohoto praktikujícího tvůrce a teoretizujícího myslitele a pedagoga, postačí načrtnout několik charakteristických, fragmentárních rysů. Nepůjde však o klasická životopisná data. Jednak proto, že nejsou výsledkem solidního historického ‚popisu‘, udržujícího si nezaujatý, vědecký odstup od svého předmětu, nýbrž pocházejí bezprostředně z Kahnovy vlastní autobiografie.⁶⁶ A neméně tak proto, že

⁶⁵ Srv. např. běžně přístupné české překlady knih K. Frampton, *Moderní architektura. Kritické dějiny*, str. 278–287, L. Ungersová, *O architektech*, str. 255–274 či nedávno v kinech uváděný film *Můj architekt Louis Kahn* od Kahnova „zapomenutého“ syna Nathaniela.

⁶⁶ Č, str. 112–120, srv. W, str. 224–231.

se netýkají pouze Kahnova ‚života‘, nýbrž právě tak jeho díla. Těchto několik porůznu, nikoli však zcela nahodile poskládaných zlomků ze života totiž v mnohém rezonuje s motivy, se kterými se setkáváme v Kahnových textech, jež tvoří základní materiál této práce.

...lidé se mohou naučit pouze to, co v nich už je.

...to, co je, zde vždycky bylo...

...kdybych býval nebyl na určitém místě, byl bych někým úplně jiným.

*

Můj otec pracoval v oboru malovaného skla, nepřicházel však do styku s architekty. ... Neměl takové postavení, aby mohl o malovaném skle diskutovat, a tak si neodnášel žádné architektonické zkušenosti.

Doma mne často posílali na nákup. Cestou jsem musel přecházet přes takovou malou uličku, a tu jsem se vždycky pokoušel naráz přeskočit. Vzdálenost to sice byla značná, ale nic nemožného. Když jsem byl hodně malý, podařilo se mi tak špičkami bot dotknout obrubníku, ale na chodník jsem nikdy nedoskočil. Až jednou se mi to podařilo, ale padl jsem naznak a narazil hlavou o dlažbu. Nějaký člověk mi pomohl sesbírat nákup. Ztratil jsem zrak. Nic jsem okolo sebe neviděl. Věděl jsem však, kde jsem, a vrátil jsem se domů v myšlenkách na to, co by se stalo, kdybych natrvalo ztratil zrak. Byl jsem připraven se tomu okamžitě přizpůsobit. Vystoupal jsem do třetího patra, kde jsme bydleli, a předstíral jsem, že je všechno v pořádku. Sedl jsem si do kouta a zrak se mi vrátil.

V domě, kde jsme bydleli, se několik rodin dělilo o jeden společný sporák umístěný venku na dvoře. Vzpomínám si, jak jsem vyndal z ohně několik uhlíků a dal jsem si je do zástěrky. Okamžitě vzplanuly...

*

Původně jsem se chtěl stát hudebníkem.

...většinu času jsem strávil kreslením. Byla to má radost. Ve škole jsem se nikdy opravdu neučil, jenom jsem kreslil.

Moje první učitelka se jmenovala slečna Applová a tiskla mi na ruku razítkem hvězdičky – to když chtěla mojí mamince vzkázat, že jsem dobrý žák, nikoli ovšem v klasických předmětech, ale v kreslení a všem, co nějak souviselo s vyprávěním příběhů.

*

Není žádná definice, co je to učitel. Je jen otázka: „Jak se stávám učitelem?“

Vyučovat, to znamená vyvolávat podstatu věcí. Když mluvíme o škole, vše se v mysli zastaví. Najednou je škola jako žhavý uhlík; září, má podstatu.

*

Tato zkušenost pramení z vaší intuice, záznamu či odysey vašeho utváření... I když je tato zkušenost malá, není jiná než zkušenost, skrze kterou nalézá velký vědec smysl řádu.

Zkušenost vám otevírá cesty, jež jsou odlišné od cest otevřených jedinečnosti jiných.

*

Když jsem poprvé viděl New York, posadili mne na zavazadlová nosítka – možná to byl i vozík – a já jsem viděl, jak nás míjejí domy. Nemyslel jsem na to, že se vezu; přemýšlel jsem o tom, že se domy pohybují.

*

Italský architekt Sant-Elia vypracoval koncepty na různých úrovních, které nebyly nikdy postaveny.

Smithson mě uklidnil tím, že mi řekl: „Lou, musíš si uvědomit, že to, co jsi řekl, má v architektuře své místo, i když jsi to nepostavil. Je to v té myšlence.“

*

Musí být posuzována jako architektura, kterou vykouzlí naše mysl.

Le Corbusier je; proto je i architektura.

Poznámka o formě

Celý tento text postupuje až úzkostně opatrně (pomalost kroku vpřed ještě stupňují četné odbočky, po nichž se text vydává, aby se v zápětí vrátil zpět a znovu pokračoval – odtud jakési charakteristické zadržávání, koktání), teprve v poslední části nabírá mírnou rychlost. Činí tak proto, aby se nedopustil toho, co se sám snaží problematizovat, totiž určité neopatrnosti a uspěchanosti v zacházení s tím, čemu se říká idea, forma či myšlenka.

K obezřetnosti též vybízí Kahnův svérázný styl projevu. Texty, které máme od něj k dispozici, jsou převážně záznamy jeho často improvizovaných přednášek a proslovů. Snad i proto je v nich takový pohyb, jakoby stále skáčou, přeskakují z motivu na motiv, přičemž švy mezi nimi jsou zde jasně patrné. Mozaika či slátanina – *patchwork*. Tuto zvláštní fragmentárnost ještě podtrhuje fakt, že kousky, z nichž jsou skládány Kahnovy unikátní texty, už samy jedinečné nejsou. Opakují se na různých místech, mnohdy i doslova. Stavebnice, při níž má člověk po ruce množství hotových, prefabrikovaných prvků, aby z nich vytvořil něco neopakovatelného. Různost ze stejnosti. Speciální, ovšem zároveň nejčtetnější případ těchto stavebních kamenů u Kahna představují jeho oblíbené detailně propracované příklady (takříkajíc ‚ze života‘). Jeho texty jsou tak často jakousi kompozicí těchto konkrétních příkladů a krátkých spojení mezi nimi. V této práci se pokoušíme o důkladnou četbu těchto textů, při níž se budeme snažit příklady co možná zobecňovat a spojení rozvádět.

Opakování částí v Kahnových textech však zároveň vytváří vztahy mezi těmito texty. Každá věta jednoho z nich je tak více či méně

výslovným odkazem k mnoha obdobným v jiných textech, které říkají více či jinak. Tím se umožňuje nedořikávat vše, nerozptylovat se tam, kde už to není třeba. Žádný text nejen není, ale ani nemusí být úplný, a přesto nějak zachycuje celek. Každý říká vlastně totéž, jen z jiného úhlu, s jiným akcentem. V Kahnově případě tak má dobrý smysl mluvit o celku jeho díla, o jediném Textu jako o mnohvrstevnatém tkanivu překrývajících se a vzájemně provázaných textů, který sice nikde není přítomný jako takový, ale existuje v mnoha jedinečných exemplářích (a proto též je v tomto případě smysluplné publikovat a číst Kahnovy texty v rámci souborného vydání – viz níže). Tento Text nemá žádný začátek, ani konec, lze do něj vstoupit na libovolném místě. Volbu vstupu řídí pouze zájem na tom kterém akcentu či úhlu pohledu. Náš zájem směřuje k tématu ideje a fenoménu, Kahnovým slovníkem řečeno k tématu formy a návrhu.

*

Kahnovy texty jsou v této práci čteny podle následujících vydání:

R. S. Wurman (ed.), *What Will Be Has Always Been. The Words of Louis I. Kahn*, 2. vyd., New York 1990 [dále „W“].

A. Latour (ed.), *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*, New York 1991 [dále „L“].

S. Kolíbal (vyd.), *Louis I. Kahn: ticho a světlo*, přel. O. Císler a L. Nagy, Praha 1999 [dále „Č“].

I.

Kahnova přednáška *Forma a návrh* z roku 1961⁶⁷ začíná následujícími pozoruhodnými slovy:

„Jednou za mnou přišel jeden mladý architekt a položil mi otázku: ‚Sním o prostorech plných nádhery. O prostorech, které se zvedají a plynule nás obklopují, bez začátku, bez konce, jednotitým, bílým a zlatým materiálem. Když ale nakreslím na papír první čáru, sen se mi okamžitě rozplyne.‘“⁶⁸

Vskutku zajímavá otázka. Už proto, že čistě gramaticky vzato o žádnou otázku nejde. Přinejmenším nás o tom v uvedeném úryvku neinformuje žádné diakritické znaménko. A přesto se tu snad s otázkou setkáváme. S otázkou ve smyslu výpovědi, která si žádá odpověď. Žádost této otázky je dokonce natolik intenzivní a přitom nejednoznačná, až se zdá, že jí žádná odpověď nemůže být zcela práva. Je to otázka krajně palčivá a nesnadná, otázka, která jakýmsi zvláštním způsobem přesahuje své odpovědi.⁶⁹ Bezprostřední Kahnova reakce to ostatně jen potvrzuje: „To

⁶⁷ Citováno podle českého překladu L. I. Kahn, *Forma a návrh*, in: týž, *Ticho a světlo*, Praha 1999, str. 34–48, s přihlédnutím k anglickému originálu L. I. Kahn, *Form and Design*, in: L, str. 112–120.

⁶⁸ Č, str. 34; L, str. 112: V anglickém originále lépe vyznívají některé odkazy, které budou rozvinuty dále, srv. např. „I dream of spaces full of wonder“ a Kahnův vztah k pohádkám či zdůraznění problému zachycování něčeho ve snu: „When I place first line on paper to capture the dream, the dream becomes less“ (proloženo ČR).

⁶⁹ Srv. W, str. 182: „Dobrá otázka se vzpírá i nejlepší odpovědi (A good question defies the greatest answer).“

je dobrá otázka. Kdysi jsem se naučil, že dobrá otázka je důležitější než ta nejlepší odpověď.“⁷⁰

To by však bylo málo. Téma přesahování otázky nad odpovědí, žádajícího nad žadaným není pouze formou této zvláštní výpovědi. Je zároveň jejím obsahem. Nenecháme jej samozřejmě bez komentáře. Dříve než tak učiníme, připojme ještě komentář Kahnův, který téma otázky mladého architekta ještě dále rozvíjí:

„Je to otázka neměřitelného a měřitelného. Příroda, fyzická příroda, ta měřitelná je.

Pocit a sen ale měřítko nemají, nemají jazyk, a sny každého člověka jsou jedinečné.

Nicméně vše, co kdy bylo stvořeno, ctí přírodní zákony.

Člověk je vždy větší než jeho díla, protože své touhy nikdy nedovede plně vyjádřit. Abychom je vyjádřili, používáme v hudbě či v architektuře měřitelné prostředky skladby nebo návrhu. První čára na papíře už je hranicí toho, co nelze plně vyjádřit. První čára na papíře je vždy už méně.“

Takto rozvinutá otázka již navzdory svému malému rozsahu přdestírá velmi hutný, intenzivní text, v němž jsou zavinity četné otázky dílčí. Pokusíme se je obezřetně rozplétat.

První z nich je otázka snění. Snění, které zde vystupuje jako roznětka tvorby, jež však nedochází svého cíle. Snění nenaplněné. Pak je tu ovšem nutkání zeptat se, do jaké míry je legitimní říkat, že o něčem sníme, když to nejsme schopni vyjádřit, převést na papír. Vynořuje se otázka předmětu tohoto utopického snění, jeho statutu. Skutečně ve snu něco zachycujeme? Není snění spojeno právě s tím, co každému zachycení uniká? Snění jako proces, který tvary spíše rozkládá, deformuje, než že by jim nechával povstat. A pokud přece, pak současně

⁷⁰ Č, str. 34; L, str. 112. Téměř identická formulace se opakuje i v jiném textu z roku 1973, srv. W, str. 260: „Naučil jsem se, že dobrá otázka je lepší než nejskvělejší odpověď (I have learned that a good question is greater than the most brilliant answer).“ – Srv. též L, str. 93.

s tím, že jim ihned dá zmizet. Anebo je třeba rozlišovat, zavádět dělení: na jedné straně snění produktivní, vedoucí, směřující k vyjádření, uskutečnění a na straně druhé snění blouznivé, odtržené od skutečnosti, od řetězu procesu exprese? Připustíme-li oprávněnost této distinkce, jak ostrou hranici vymezuje? Jaký je rozdíl mezi tvorbou a blouzněním? Jak dalece jsou na sebe navzájem odkázané? Zatím jsme tedy jen rozevřeli celý vějíř dalších otázek. Bude nutno se k nim vrátit. Nejprve však k druhému vějíři.

Druhou otázku by bylo možné nazvat otázkou exprese. V Kahnově komentáři k otázce mladého architekta jsme slyšeli, že touha, ona původní síla je vždy více než konkrétní dílo. Právě tak, že první čára na papíře je vždy už méně než sen. Co je zde kriteriem onoho více a méně? Porovnávají se tu jakési dvě oblasti: provizorně z toho, co zatím víme, se lze domnívat, že jedna je duchovní, druhá tělesná. A rozdíl mezi nimi je stanoven měřítkem „toho, co nelze plně vyjádřit“.⁷¹ Smyslově vnímatelná, tělesná čára vymezuje hranici toho, kde začíná oblast nikdy zcela vyjádřitelného. Logicky se vznáší otázka, co se děje před touto hranicí. Je „tam“ vše plně vyjádřeno? A pak se – přechodem přes tuto hranici – teprve zatemňuje? Je dílo takřikajíc hotovo již v duchu⁷² a v těle jen zkomoleno? Spočívá pravá povaha umění v onom duchovním snění, jehož tělesná realizace je jen nepodstatným doplňkem? Jeden fragment Kahnova rozhovoru z roku 1973, zdá se, jde tímto směrem: „Da Vinci snil o létání – a to je důležité. Že to nedokázal není podstatné.“⁷³ A přesto je třeba dávat pozor, abychom smysl tohoto zlomku hned na začátku nedeformovali. Na podkladě toho, co již bylo naznačeno, se lze

⁷¹ „...a measure of what cannot be expressed fully“. V českém vydání poněkud volně, třebaže ne zcela chybně přeloženo jako „hranice toho, co nelze vyjádřit“.

⁷² Srv. snění jednoho ‚staršího‘ a slavného architekta – J. Kaplický, *Album* (citováno podle recenze v LN): „Možná budu smět postavit jedno muzeum, dům u moře, jednu zahradu. Už to vidím. Plné ducha, krásy, plasticity a barev. Je to skoro hotovo.“

⁷³ Č, str. 110; W, str. 250.

přece ptát: není Leonardovo snění o létání bytostně sněním technickým, produktivním, směřujícím k uskutečnění?⁷⁴ Není dokladem toho už to, že nakonec uskutečněno bylo, třebaže ne jím samým a ne v jeho době? Nebylo jeho snění nezbytnou podmínkou toho, aby se o mnoho let později létat skutečně začalo? Není toto jeho snění zásadně odlišné od snění, které setrvává v sobě, které si vystačí samo se sebou a které již nepotřebuje žádných doplňků? A není exprese, vyjádření vždy neodlučitelně spojena právě s tímto procesem přechodu od duchovního snění k tělesnému dílu? Abychom však přece něco řekli a nevršili jen otázky, ocitujme na závěr tohoto vějíře část odpovědi mladého architekta na Kahnův komentář: „Žít a neudělat nic je nepřípustné. Sen už v sobě má vůli k bytí, stejně jako touhu tuto vůli vyjádřit.“⁷⁵

Konečně poslední dílčí otázka – však nikoli co do významu, ba právě naopak: jak Kahn uvádí, v ní tkví celkový smysl citované pasáže – je otázka měřitelného a neměřitelného. Opět nikoli otázka jednoduchá. A to už proto, že se v této pojmové dvojici skrývá dvojí vnitřní členění. Na jedné straně tu stojí to, co má konkrétní rozměry, tvar⁷⁶ oproti tomu, čemu tato povaha chybí. Kahn pro tuto dvojici užívá rovněž pozitivní termíny, které stojí v záhlaví této přednášky. Tento úzus je ovšem – obzvláště v oblasti, v němž jej zavádí, tj. oboru teorie architektury – nadmíru provokativní. Měřitelným v prvním slova smyslu, tedy tím, co má rozměry, nazývá Kahn návrh (*design*), čímž se ovšem nemíní předloha, nýbrž právě naopak výsledný, smyslově vnímatelný tvar. Naproti tomu to, co měřitelné není, je podle Kahna forma (*form*). Její pozitivní určení musíme zatím odložit (nanejvýš již víme, že má blízko k onomu původnímu snění), zdůrazněme však ihned, že forma nemá

⁷⁴ Srv. č, str. 88: „Člověk ví moc dobře, že nezačne létat jen proto, že si to bude přát, ale musí své přání naplnit.“

⁷⁵ č, str. 35; L, str. 113.

⁷⁶ Ve dvojí podobě: to, co je vytvořené či stvořené. Rozdíl *techné* x *fysis* zde – a jak uvidíme i dále – nehraje roli.

rozměry a je tedy něčím zcela jiným nežli tvar (*shape*).⁷⁷ A zmiňme zatím bez dostatečné přípravy a zkratkovitě, že Kahn jde v oné terminologické nezvyklosti ještě dál. Událost, při níž člověk dospívá k formě, jmenuje Kahn v originále ‚realization‘. Toto slovo v jeho kahnovském významu tu pro nedostatek kontextu zatím musíme nechat bez překladu, poznamenejme jen, že běžně v architektonických kruzích znamená prostě realizaci, tj. vytvoření stavby, tedy událost, při níž člověk dospívá ke konkrétnímu tvaru, Kahnovými slovy k návrhu (a vůbec ne k beztvaré formě). Kahn tedy oba tyto klíčové termíny – *form*, *realization* – používá v dané oblasti proti jejich běžnému úzu.⁷⁸ A je třeba se ptát proč. Jde skutečně o pouhou provokaci? O osten namířený proti architektonické komunitě a jejímu jazyku? Sleduje touto provokací Kahn nějaký záměr? Anebo je tomu ještě jinak?

Nepospíchejme ovšem. Zbývá ještě určit druhý význam rozlišení měřitelné – neměřitelné, který s prvním úzce souvisí. Měřitelné není jen to, co má určité rozměry, nýbrž též to, co je poslušné nějakého měřítka či jinými slovy, co je poměřovatelné obecnými (přírodními) zákony. Oproti tomu neměřitelné zde stojí jako to, co se jakékoli míře vymyká, jako singularita nezařaditelná do obecného systému. Krátce řečeno Kahnovou terminologií, neměřitelná a jedinečná je v tomto smyslu forma (*sny každého člověka jsou jedinečné*), návrh je naproti tomu měřitelný, obecný prostředek (*vše, co kdy bylo stvořeno,⁷⁹ ctí přírodní zákony*). Jak už snad ale ani nepřekvapí, ani toto přiřazení není tak docela správné. Jak v zápětí uvidíme, návrh, konkrétní smyslově vnímatelný tvar je vždy podmíněn konkrétními, zvláštními okolnostmi svého vzniku a je v tomto

⁷⁷ V Kahnových textech velmi často se opakující formulace. Což jen potvrzuje neobvyklost tohoto použití. Srv. např. č, str. 18, 29, 98; W, str. 90, 136, 258, 260 atd.

⁷⁸ Možná ne zcela šťastný český překlad slova *design* jako návrh pak tento pocit vzájemné nepatřičnosti výrazu a jeho obsahu jen posiluje. Nutno ovšem dodat, že v angličtině v tomto případě problém tak nápadně nevzniká.

⁷⁹ V originále: „Everything that is made...“, srv. pozn. o splývání stvořeného s vytvořeným.

ohledu vždy jedinečný. A mimo jiné právě to jej odlišuje od formy, která je na jedinečných okolnostech té které situace nezávislá, a tudíž v jistém smyslu všeobecná. Statut formy a návrhu tedy prozatím zůstává nejasný.

Ostatně celkově tušíme, že jsme zatím víc zatemnili než objasnili. Definitivní rozjasnění ovšem nebylo ani cílem této úvodní části. Zcela postačí, že byla vznesena původní otázka, že byly naznačeny některé její rysy, včetně problémů, které s sebou nesou a že se rozevřelo Kahnovo základní terminologické pole. Odpovědi zcela v souladu s povahou otázky musely – přinejmenším prozatím – zůstat o krok pozadu. Kráčet kupředu ovšem budeme. Nicméně zprvu tak, že ukročíme zpět k již naznačeným dílčím otázkám.

*

II.

Přerušíme nyní na chvíli četbu přednášky *Forma a návrh*. Je to však přerušení pouze formální, pomocí nových textů totiž v této části nebudeme činit nic jiného než zintenzivňovat interpretaci obsahu úvodní otázky této přednášky. Soustředíme se na dva vnitřně bohaté motivy.

a) První z nich je motiv utopie v architektonické tvorbě. V této souvislosti zmiňme zajímavou pasáž ze slavné knihy anglického teoretika architektury Kenetha Framptona *Moderní architektura, kritické dějiny*.⁸⁰ Jde o začátek 4. kapitoly III. části této knihy s názvem „Místo, produkce a scénografie: mezinárodní teorie a praxe po roce 1962“. Po úvodním mottu, které tvoří citát z Heideggerova textu *Stavět, bydlet, myslet* Frampton konstatuje jakousi zásadní ambivalenci v architektuře na počátku 70. let, tedy v období, které nás s ohledem na Kahnovu přednášku eminentně zajímá. Ta se projevovala nejen v tom, že na scénu vystoupil důraz na levnou sociální výstavbu a současně s tím zájem o nejdražší technologie, ale i v tom – a to je pro naše téma klíčové –, že navzdory faktu, že šlo o neobyčejně kreativní období, zde lze pozorovat zřetelnou tendenci odvratu od tradiční architektonické praxe směrem k čisté teorii. Frampton hovoří o návratu utopických projektů, který ovšem neopakuje pouze to, co tu již bylo, nýbrž posunuje to dál, na kvalitativně jinou úroveň. Přestože se totiž architekti utopickým

⁸⁰ O významu této knihy, jejíž český překlad nedávno vyšel – srv. K. Frampton, *Moderní architektura. Kritické dějiny*, překlad P. Halík a P. Kratochvíl, Praha 2004 – není třeba pochybovat. Dokladem budiž např. tvrzení historika architektury Rostislava Šváchy, který v anketě Lidových novin o nejlepší knihu roku 2004 neváhal prohlásit, že je to „nejzajímavější kniha o architektuře 20. století, jaká kdy byla napsaná“.

projektům čas od času věnovali v průběhu celých dějin,⁸¹ „zřídka kdy své představy navrhovali v tak nedosažitelných formách“.⁸² Zdá se tedy, že utopie definovaná zde výslovně jako „nerealizovatelné projektování“ připouští určité stupňování a že bude možné stanovit jakousi klasifikaci utopií právě s ohledem na její ‚nerealizovatelnost‘ či ‚nedosažitelnost formy‘.

Kriteriem je síla těchto výrazů. Různý význam ‚nerealizovatelnosti‘ v tom kterém případě odpovídá odlišnému vztahu utopického snění ke konkrétnímu uskutečnění, či – slovy názvu probírané kapitoly – odlišnému vztahu (čistě) teorie k praxi. Vystupují zde, zdá se, tři základní možnosti, stručně charakterizované takto:

- 1) nerealizovatelnost bytostná – utopie naprosto přesahující rovinu realizace, záměrně na ní zcela nezávislá, bez vztahu ke konkrétnímu výkonu;
- 2) nerealizovatelnost faktická – snění směřující k realizaci, přesto však překračující (převážně technické) možnosti (přinejmenším v dané době);
- 3) nerealizovanost (případně částečná realizovanost) – snění sice netradiční či provokativní, přesto v zásadě v možnostech doby, jehož naplnění brání konkrétní okolnosti (např. finanční).

Podle Framptona se až doposud většina architektonických utopií pohybovala ve třetí, nanejvýš druhé kategorii. V sedmdesátých letech 20. století se ovšem objevují projekty, které se dostávají až kamsi na práh první a druhé skupiny předložené klasifikace. Nastupují ‚zásadně nedosažitelné formy‘, v praxi neuskutečnitelné. Praktická nerealizovatelnost zde však není pocítována jako ztráta, její význam poklesá ve prospěch jakýchsi čistých vizí, spadajících na jedné straně do

⁸¹ Frampton zde jmenuje významné postavy architektonické utopie, jakými byli např. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), Etienne-Louis Boullé (1728–99), Claude Nicholas Ledoux (1736–1806), Bruno Taut (1880–1938), či v některých svých projektech i Le Corbusier (1887–1965) a Frank Lloyd Wright (1867–1959).

⁸² Srv. K. Frampton, cit. d., str. 327.

sféry umělecké, na druhé do politické či sociální. Do této kategorie bytostně nerealizovatelného projektování řadí Frampton zejména anglickou skupinu Archigram, již se pak věnuje ve zbytku této kapitoly.⁸³ To nás však již zde tolik nezajímá. Vraťme se k tomu, co je pro nás důležité, totiž k souvislosti toho, o čem byla nyní řeč, s Louistem Kahnem a jeho texty.

Souvislost je zřejmá. Projevuje se jednak na rovině faktické, a to již tím, že jde o stejnou dobu, tj. o šedesátá léta 20. století.⁸⁴ Spojitost mezi Archigramem a Kahnem však není pouze takto vnějškově časová, bližším pohledem do architektonické historie zjistíme, že zde měli i jednoho velmi konkrétního prostředníka. Byl jím Richard Buckminster Fuller, slavný konstruktér geodetické kupole,⁸⁵ technický mág a sociální

⁸³ Patří sem např. následující projekty: Ron Herron, *Kráčející město* (1964), Peter Cook, *Plug-in City* (1964) či D. Green, *Living Pod* (1965), dále též práce M. Webba, D. Cromptona a W. Chalka. Do stejné kategorie spadá i ke skupině Archigram paralelně působící Francouz Yona Friedman, např. se svým projektem *Mobilní architektura* (1958). Do tohoto společenství by bylo rovněž vhodné zařadit zde Framptonem nezmiňované představitele rakouské architektonické scény, která na konci 60. let zažívá od meziválečného období nebývalý rozkvět (pro tuto vlnu mladých tvůrců zabývajících se převážně experimentálními projekty prosadí v roce 1970 Peter Cook název „austrian phaenomenon“). Jde zejména o skupiny COOP Himmelblau a Haus-Rucker-Co. K pozoruhodnému osudu těchto experimentátorů původně odmítajících tradiční statickou architekturu, kteří v poslední době realizují po celém světě jednu významnou zakázku za druhou, a o jejich současných následovnicích srv. C. Říha, *Rakouské architektonické skupiny (zpráva z jednoho večera s Janem Taborem)*, in: *Architekt*, 8/2004, str. 52–55. Nutno dodat, že v tomto směru zůstal Peter Cook daleko více věrný východiskům ze svého mládí – srv. např. jeho působení na experimentální škole Barlett School of Architecture, jejíž skutečně netradiční tvorbu bylo možno zakusit od 28. 10. do 12. 12. 2004 na výstavě *Mladá britská architektura* v Galerii Jaroslava Fragnera v Praze, či jeho přednášku *Blue and Green* v rámci cyklu *Crossroads for Ideas*, která se uskutečnila v kině Světozor v Praze 13. prosince 2004, na níž Cook výslovně obhajoval kontinuitu své současné práce s projekty ze 60. let.

⁸⁴ Pripomeňme zde znovu, že Kahnova klíčová přednáška *Forma a návrh* pochází z roku 1961.

⁸⁵ R. Buckminster Fuller (1895–1983), americký architekt, vynálezce a myslitel. Geodetická kupole – tato díky své lehkosti, pevnosti a nenákladnosti revoluční konstrukce bez vnitřních podpor byla patentována již v roce 1954. Světové proslulosti však dosáhla až v podobě amerického pavilonu na výstavě EXPO '67 v Montrealu.

vizionář.⁸⁶ Skupina Archigram na něj výslovně navazovala, Kahn možná méně zjevně, přesto však rovněž nepochybně.⁸⁷ Mnohem důležitější z hlediska našeho záměru je ovšem tematická souvislost s pracemi utopistů 60. a 70. let, která je patrná spíše v Kahnových textech než v jeho stavbách. Témata vztahu snění a realizovatelnosti, teorie a praxe, která Frampton diskutuje vzhledem k práci skupiny Archigram, nás totiž přímo vracejí k motivům, které se vynořily na začátku četby Kahnových přednášek.

Téma utopie v architektuře lze však stopovat nejen v textech s Kahnem souvisejících, nýbrž rovněž přímo v Kahnových přednáškách a rozhovorech. Objevuje se zde opakovaně, a to buď explicitně, nebo prostřednictvím jiných blízkých motivů. Jedno takové pozoruhodné prostřednictví představuje pojem pohádky. Na mezinárodním kongresu architektů a inženýrů v Izraeli v roce 1973 Kahn prohlásil, že kdyby nebyl architektem, psal by pohádky.⁸⁸ Jak v zápětí uvidíme, tato výpověď není pouze odpovědí na otřepanou magazínovou otázku, co jiného by dělal,

⁸⁶ Po 2. světové válce Fuller např. prosazoval sériovou výrobu domů jako prostředek, jak řešit kritický nedostatek bytů v USA.

⁸⁷ Spojení Kahna s Fullerem ztělesňuje zejména Anne Tyngová, Kahnova nejbližší spolupracovnice a zároveň velká stoupenkyně Fullerovy práce, založené na geometrických strukturách. Nejzřetelnějším příkladem tohoto Fullerova vlivu je Kahnův a Tyngové projekt pro radnici ve Filadelfii (1952–57), tzv. geodetický mrakodrap.

⁸⁸ Srv. č. str. 109, W, str. 246: „If I were to choose another profession and feel elated to be able to enter it, it would be to write the new fairy tales.“ Tato věta byla součástí tzv. „key lecture“, kterou Kahn pronesl 20. prosince 1973 na symposiu věnovaném vzdělávání a školení architektů v Tel Avivu. V poněkud košatější podobě se s ní setkáváme i v jiném textu, v rozhovoru, který v roce 1972 pro časopis absolventů pennsylvánské univerzity *The Pennsylvania Gazette* s Kahnem vedla jeho koeditorka Patricie McLaughlin – srv. Patricia McLaughlin, *How'm I doing, Corbusier?*, in: *Pennsylvania Gazette* 71 (prosinec 1972), str. 18–26; výpisky z tohoto rozhovoru viz W, str. 175–176 –: „Myslím, že pokud bych měl vyměnit své dílo za něco, co mám v sobě a co je podobně silné – či spíše co je podobně nutkavé (řeknu-li *silné*, pak už je to sebehodnocení a to není dobré, o tom se vůbec nemá psát..., ale *nutkavé*, to je něco jiného, to je něco, co vás někam žene) –, pak bych rád psal nové pohádky. Nebo možná alespoň využil tu trochu talentu ke kreslení, který mám, a ilustroval je.“

kdyby si mohl znovu zvolit své životní zaměstnání. Zdá se totiž, že pokud by se tak stalo, nedělal by Kahn něco jiného, nýbrž vlastně totéž. Kahnovo pojetí architektury a pohádky spolu totiž úzce souvisejí. Dokládá to již bezprostředně následující věta, která jmenuje jakýsi inspirační zdroj, společný jak pro psaní pohádek, tak pro tvorbu vůbec. „Neboť to, co nás motivuje, je právě ono fantastické.“⁸⁹ Zabývat se architekturou a zabývat se psaním nových pohádek znamená pro Kahna nořit se do podobné oblasti a nechávat z ní vyvstat určitý tvar. A přestože se tento konkrétní tvar bezpochyby liší, ona pohádková a architektonická oblast do značné míry splývají.⁹⁰

A právě statut toho, co uvádí do pohybu práci architekta i spisovatele a čemu zde Kahn v originále říká „the incredible“, je pak přesně tím, co nás zde zajímá. Byli bychom s tím však příliš rychle hotovi, pokud bychom toto slovo přeložili např. jako „neskutečné“. Vždyť do jaké míry lze říci, že ono fantaskno obsažené v pohádkách je cosi neskutečného? A do jaké míry lze totéž tvrdit o snu, který – jak jsme slyšeli – v architektonické tvorbě hraje analogickou motivační roli? Mezi realitou, skutečností na straně jedné a architektonickým sněním či pohádkovou fantazií na straně druhé nelze vést příkrý rozdíl. Obojí patří nějakým způsobem k sobě. Kahn jde na jiném místě⁹¹ až tak daleko, že

⁸⁹ Tamt. Jinou možností jak interpretovat tuto větu by bylo postavit pohádku nikoli vedle architektury (kde obě vystupují jako dva druhy tvorby), ale proti ní (kde by pohádka byla právě oním zdrojem – nejen architektonické – tvorby). V této souvislosti je ovšem nutno zdůraznit, že Kahn nemluví např. o sbírání či čtení pohádek, nýbrž výslovně o jejich psaní, o vzniku nových pohádek. Pohádka je tu tedy v tomto smyslu tím, co má být vytvořeno, nikoli tím, co tvorbě předchází.

⁹⁰ Celá tato situace je samozřejmě krajně víceznačná. Pohádkou lze nazvat jak obecně živel, v němž se vše odehrává (žánr), tak příběh té které pohádky se všemi zápletkami a vyústěním, ale právě tak též konkrétní, hmatatelnou věc, v níž je příběh nakonec usazen (napsanou knihu). Dodejme, že s podobnou víceznačností se setkáváme i ve slově architektura, které může označovat jednak název oboru, jednak proces vzniku jednotlivého díla, ale stejně tak i toto dílo samo.

⁹¹ Jde o přednášku ve Fort Wayne Art Center v Indianě z roku 1974.

obě strany ztotožňuje, čímž běžný poměr každodenního života a snění či fantazie vzhledem ke skutečnosti zcela převrací. Klíčová pasáž zní takto:

„Věřím v pohádky.

Věřím v touhu či přání, které je obsaženo v pohádkách a které je počátkem vědění.

Člověk touží létat, zejména tehdy, když ho napadnou nějakí surovci. V určitém věku už to není možné, protože věci už tak nefungují, ale ono přání tu je pořád. Je tady, protože vše, o čem člověk může přemýšlet, utváří oblast skutečnosti.

Skutečnost je sen. Realita je pohádka.

Opravdovou realitou je pohádka, a ne každodenní běh věcí, což je pouze okolnostmi podmíněná, žijící pohádka, plná zklamání, kde je toho vždy méně, než jsme očekávali. V tom vůbec nespočívá lidský život. Běžná zkušenost je naprosto vedlejší. Člověka motivuje to, co je nedosažitelné,⁹² ještě nezhotovené, nevyřčené.⁹³

V tomto hutném úryvku je obsaženo mnoho důležitého z toho, co již řečeno bylo, ale též leccos nového. Obojí by nemělo v toku textu zapadnout a proto se nyní pokusíme tyto věci rekapitulovat v několika stručných, navzájem navazujících bodech, které dohromady utvářejí jakýsi kruh:

a) na počátku každé činnosti, která vede ke stvoření, k objevení čehosi nového je touha (*wish of fairy tale*);

⁹² K „the unattainable“ – nedosažitelné srv. Kahnovu větu z rozhovoru v Indickém institutu managementu v Ahmedabádu z května 1974: „A realization is like a fairy tale. It is what man desires and reaches out to but cannot get.“ Pro překlad této věty zatím ještě stále není vystavěn kontext, takže zatím provizorně a bez dalšího objasnění: „Ono zajiskření, podnět je jako pohádka. To, po čem člověk touží, po čem natahuje ruku, ale čeho se mu nemůže dostat.“

⁹³ W, str. 250–251.

- b) s touto pohádkovou touhou, nespoutanou fantazií, se setkáváme též v odvěkém lidském snu o létání – viz Leonardo;
- c) touhy, snění, pohádkové fantazie jsou přemýšlením a jako takové jsou skutečné (*is the realm of reality*);
- d) a jsou skutečné dokonce ve významnějším smyslu než každodenní realita;
- e) v té je totiž obsaženo vždy méně než v počáteční myšlence – původní očekávání přesahuje všechny výsledky, z čehož plyne nutný pocit zklamání a nespokojenosti (*full of disappointments, full of less than what you'd expect*) – viz opět Leonardo;
- f) mezi pohádkou a každodenní realitou je pevný vztah; tradiční hierarchie, která je v něm obsažená, se ovšem převrací: ne že pohádka je méně skutečný život, nýbrž každodenní běh věcí je omezená pohádka;
- g) z pohádky a skutečnosti jakožto jednoduchých entit se stávají jakési škály: vztah mezi pohádkou a skutečností se mění na vztah opravdové a podmíněné skutečnosti či pohádky a žijící pohádky (*the true reality – everyday course of things; the fairy tale – circumstantially living fairy tale*);
- h) opravdová skutečnost či pohádka je jmenována jako to motivující, tedy uvádějící do pohybu;
- i) tento pohyb je procesem, kdy se z nevyřčeného stává vyřčené, z nezhotoveného hotové, krátce jde o proces artikulace či exprese;
- j) pohyb směřující k něčemu a vyvolávaný tím, že se toho ještě nedostává (*yet not made, yet not said*), se tradičně nazývá touhou.

Jak ale již bylo předběžně řečeno, téma utopie vystupuje v Kahnových textech rovněž přímo, bezprostředně. Příkladem budiž rozhovor, který s Kahnem vedli historici architektury Heinrich Klotz a John W. Cook.⁹⁴ Text rozhovoru rozhodně není manifestací nějakého

⁹⁴ Interview vyšlo původně ve sborníku John W. Cook, Heinrich Klotz (eds.), *Conversation with architects*, London 1973, spolu s rozhovory s jinými slavnými architekty, mj. Philipem

výrazného vzájemného porozumění, občas zde dokonce povážlivě zajiskří. Právě na těchto místech se ovšem i leccos odhaluje. V následujícím se pokusíme sledovat průběh rozhovoru.⁹⁵ Vstupujeme do něj ve chvíli, kdy Kahn v souvislosti s jedním svým vlastním projektem činí obecnou poznámku o důležitosti svobodného, nespoutaného přemýšlení a vzdává zde jakýsi hold architektonické tvorbě, která není svázána konkrétními reáliemi, tedy tvorbě tradičně nesoucí přízvisko utopická.

„LK: Existují kresby, které člověk dělá, aniž má klienta. Jsou to nádherné kresby, projevy ryzího srdce. Pomyslete na Boullého či Ledoux, kteří dělali kresby, jejichž účelem nebylo nic jiného než sloužit duchu architektury. Co je v mysli velmi velké, musí prostě vyjít najevo.“

Poslední věta je velmi důležitá. Je-li zde řeč o jakési volné tvorbě, nezakotvené v určitém čase a místě, neznamená to zároveň, že jde o pouhé nenaplněné snění zbavené jakékoli realizace, jakéhokoli tělesného vyjádření. Setkáváme-li se zde na jedné straně s výrazy jako „mysl“ (*mind*) „ryzí srdce“ (*sheer heart*) či „duch architektury“ (*spirit of architecture*), je třeba dodat, že tu nestojí samy o sobě, jako to, v čem by se mělo setrvat, nýbrž jsou vždy provázeny druhou stranou, totiž potřebou vykročit ven, do oblasti smyslově vnímatelného: Kahn mluví o projevech (*manifestations*) čistého srdce, o nutnosti nechat vystoupit, vyjevit (*come out*) to, co je v mysli a konečně nelze zapomínat na to, že hlavním tématem tohoto úryvku je kresba, tedy cosi jasně tělesného. Je ovšem pravda, že povaha či statut této kresby zatím příliš zřetelné

Johnsonem, Paulem Rudolphem či dvojicí Robert Venturi a Denis Scott Brown. Časově tedy spadá do téže doby jako výše zmiňované texty o pohádce. To jen dokládá Kahnovo intenzivní zabývání se tématem utopie zejména na počátku 70. let a logickou návaznost tohoto tématu na jeho koncepci formy, která se rozvíjela především v 60. letech.

⁹⁵ Srv. W, str. 194.

nejsou. Co znamená kresba, která nemá vztah ke konkrétním požadavkům klienta, nýbrž výhradně k duchu architektury? Kahnovými slovy by snad šlo terminologicky zafixovat, aniž bychom tím ovšem příliš vysvětlili, že jde spíše o kresbu formy než návrhu. Pro tuto chvíli však tento problém opusťme. Později, až bude pro jeho diskusi více materiálu, se ho ještě dotkneme. Pozastavme se však nyní u dvojznačnosti, která je spjata s utopickou tvorbou obecně. Skýtá-li její myšlenková nevázanost potenciál překračovat omezenost té které doby či toho kterého místa, obsahuje v sobě i nebezpečí duchovní svévole ústící ve vzdušné zámky zbavené jakéhokoli kontaktu s žitou realitou. Tímto směrem ostatně pokračuje i náš rozhovor. Na Kahnovo velebení utopistů totiž Heinrich Klotz navazuje následující námitkou.

„HK: Je ovšem třeba uznat, že jsou i slabá místa utopické architektury. Existují architekti, kteří chtějí lidem vnucovat své utopické ideje, a architektura, která se snaží zpodobovat spíše vlastní velikost než realitu života (*realness of life*). I Boullého obrovské smělé vize se snaží utvářet neskutečný svět čiré fantazie (*unreal world of pure fantasy*).“

Opájení se sebou samým, svým myšlením, nezájem o dílo, o tělesnost... s něčím podobným jsme se již setkali. Vzpomeňme na provizorní výměr blouznění jakožto utopického snění, které na rozdíl od snění produktivního, nemá za cíl konkrétní výtvar a je zcela zahleděno do sebe. Nebo interpretaci Framptonova dělení utopií podle stupně vzdálenosti od reality. Bytostná nerealizovatelnost tu oproti dvěma zbylým představovala utopii zásadně nevyjádřitelnou, neartikulovatelnou. Otázka ovšem zní, zda ve všech těchto případech jde o totéž členění. Nejsou-li zde jemné posuny, které v celkovém pohledu dovolují mnohem spíše než o zřetelně odlišených a odlišitelných kategoriích mluvit o plynulé škále. Právě sem směřuje druhá, poměrně útočná část Kahnovy repliky na vznesenou námitku. Klasifikace rozhodují

často rychleji, než by bylo třeba, redukuje skutečnost na oddělené oblasti, přičemž v mezerách mezi nimi se leccos ztrácí. “Právě teď jste soudil – příliš rychle jste to zaškatulkoval. To je velmi častý zvyk historiků. Chtějí rozhodovat o tom, co se má zabít a co nechat žít.” Co konkrétně zde Kahnovi vadí? O tom mluví první část jeho odpovědi. Ta se snaží bránit určitou možnost, potenciál utopie, které se do rozvržených škatulek nevešly. Ve zmíněných klasifikacích výslovně a v Klotzově námitce přinejmenším implicitně hraje totiž klíčovou roli vztah utopického myšlení ke konkrétnímu dílu, tj. uskutečněným stavbám. Kahnova obrana utopistů, jakým byl např. Boullé, spočívá v tom, že třebaže jejich vize nebyly realizovány a i kdyby nebyly realizovatelné, nelze jim upřít veškerý dopad na každodenní realitu. Nelze přece pochybovat o jejich vlivu, o tom, že podnítili k práci mnoho dalších tvůrců, a to nejen architektů. Přes či pro svou jedinečnost se stali jakýmsi motorem, který uvedl do chodu celou sérii opakování, transformací či interpretací v reálném světě.⁹⁶

Historici se ovšem – věrni svému zvyku – nevzdávají. Právě v tomto okamžiku zasahuje do úryvku rozhovoru John Wesley Cook a předkládá další ostré členění utopií, tentokrát již výslovně s ohledem na vztah ke skutečnosti:

„JC: Existuje však jeden druh utopické architektury, který se od reality odtrhává (*grows out of reality*), a jiný, který je v ní zakotven (*is imposed on it*).“

Tato distinkce má bezpochyby svůj dobrý smysl. Kahn na ní ovšem příliš nereaguje. Lépe řečeno, reaguje odpovědí, která předkládá poněkud odlišnou koncepci vztahu utopie a reality, než na které je založeno Cookovo členění. Je samozřejmě otázka, zda si Kahn problému

⁹⁶ Srv. W, str. 194, kde Kahn poněkud kryptickým způsobem říká o Boullém: „He’s a man, that means the wonder of singularity revealed can touch another.“

obsaženého v tomto členění byl vůbec vědom. Zda bral v úvahu – byť překerní – rozdíl mezi různými utopiemi. Řekněme zatím bez dokladu, že ano. Ovšem netematizoval jej přímo. Možná už proto, že z jeho hlediska ona škála, spojitost mezi jednotlivými případy utopií odpovídala lépe než příkré difference skutečnosti a byla proto pro něj samostatnou hodnotou. Přijmeme-li toto vysvětlení, které teprve v dalším průběhu získá svou váhu, je nicméně ihned třeba varovat před nebezpečími v něm skrytými: ať už je to nepatřičné směšování toho, co dává smysl držet odděleně, či neproblematické překračování hranic tam, kde ve skutečnosti o žádné plynulé nevinné přechody nejde. Na to je třeba při četbě Kahnových – ale nejen jeho – textů dávat stále pozor. Po této odbočce již ovšem konečně znění oné Kahnovy mimoběžné, z odporu ke škatulkám vycházející odpovědi:

„LK: Pokud vylučujete pohádku z reality, nemohu s vámi souhlasit. Je to ta nejjiskřivější skutečnost, jaká existuje. Utopie je jistým způsobem skutečnost, je součástí reality (*Utopia somehow is reality, it's in reality*). To je to důležité: utopie je skutečná (*Utopia is real*).“

Přestože to možná není tak zcela odpověď na Cookovu otázku, je pro nás velmi důležitá. A to hned z několika důvodů. Zaprvé jasně slovně identifikuje téma utopie s motivem pohádky, o němž byla řeč výše, a dokládá tak jeho zprostředkovatelskou roli. Dále i co do obsahu stvrzuje to, co jsme již slyšeli v souvislosti s pohádkou: utopie nestojí proti skutečnosti, nevytváří jakýsi nereálný svět, nýbrž je v realitě obsažena, je skutečná. Nejpozoruhodnějším a zároveň novým bodem je ovšem jmenování povahy její skutečnosti: *It's the most sparkling reality*. Tento obrat by jistě bylo možné s ohledem na význam, který Kahn utopii přisuzuje, překládat jako „nejoslnivější“ či „nejzářivější“ skutečnost. Třebaže jsme si sice vědomi jistého patosu v Kahnových textech, domníváme se, že zde výraz „sparkling“ má zcela technický význam a je

třeba jej brát nikoli obrazně, nýbrž přesně v tom, co říká. *Sparkle* je přece především jiskra, tedy jakýsi zárodek, roznětka, z nějž vzchází plamen. Utopie je skutečná v tom smyslu, že zažehává, uvádí do chodu proces uskutečňování. Její skutečnost je proto zásadní a nepostradatelná.

Je pochopitelně otázka, zda toto vyústění lze ještě považovat za součást rozhovoru, zda nejde už za jeho rámeček. Jinak řečeno, zda toto rozvinutí Kahnových slov bylo akceptováno jeho partnery. Ba co víc, zda bylo vůbec akceptováno i samotné Kahnovo strohé vyjádření. Zdá se totiž, že zde se téma rozhovoru jaksi vyčerpalo. Historici podle všeho rezignují na další tázání po povaze utopie a na snahu klasifikovat její typy. Závěrem pokládají již jen zcela faktickou otázku po existenci – ať už jakékoli – utopie v dnešní době:

„JC: Je zde dnes podle vás ještě nějaká utopická architektura?

LK: Nikoli. Řekl bych, že utopie inspiruje. Ale utopie jako taková? Ne, utopie tu není.“

Kahnova odpověď je ovšem hlubší, než se na první pohled může zdát. Nekonstatuje jen dnešní faktickou neexistenci utopických projektů, nevyhlašuje pouze absenci jmen, jakými byli Boullé či Ledoux, ve dvacátém století. Z toho, co bylo řečeno dříve, by již mohlo být patrné, že jeho výpověď je třeba posuzovat přísněji. Kahn se narozdíl od svých partnerů nevzdal otázky po povaze utopie. Ve své replice dokonce velmi přesně jmenuje přímo její statut. Celá jeho odpověď se dnešní situace týká jen z části, mnohem spíše totiž vyslovuje cosi obecného. Jen tak zároveň získají smysl zdánlivě protikladná tvrzení o realitě utopie a její neexistenci. Takto vyjádřený protiklad ostatně již není správný. Text vlastně nikde nemluví o neexistenci utopie a předložený překlad se snaží být této přísnosti vyjádření práv (což snad mírně ospravedlňuje jeho

krkolomnost). Vztah utopie ke skutečnosti – jak již víme z předchozího – je dvojnásobný. Utopie je skutečná, ovšem *somehow*, na způsob jiskry či roznětky. Utopie je zdrojem uskutečněného a je tak skutečná v jiném smyslu než to, co stojí takříkajíc na druhém konci řetězu realizace. Proto když se historici ptají na konkrétní skutečnost utopie v čase a prostoru, odpovídá Kahn zcela v souladu s tím, co říkal v předchozím průběhu rozhovoru: utopie inspiruje, uvádí do chodu to, co je, a v tomto smyslu je skutečná, ale jako určitá v čase a prostoru „tu“ – logicky ze své povahy – není (*there's no Utopia*). Jinak řečeno, utopie je vždy skutečná, ale nikdy není přítomná. K tomuto závěru, který je zároveň závěrem našeho úryvku z rozhovoru L. Kahna s historiky architektury H. Klotzem a J. W. Cookem, se budeme mít příležitost ještě vícekrát vrátit.

*

b) Druhým důležitým motivem úvodu přednášky *Forma a návrh*, kterého bychom se nyní chtěli znovu dotknout a rozvinout jej (a který – jak záhy uvidíme – není tak docela bez vazby k prvnímu), je Kahnem často zdůrazňovaná strukturní paralela mezi architekturou a hudbou. Jde o to, že u obou těchto jistě odlišných disciplin zůstává nicméně vztah mezi tím, čemu Kahn říká forma a návrh, bytostně stejný.⁹⁷ Proto se pro doklad detailních rysů tohoto vztahu sám Kahn často obrací k příkladům z hudby. Budeme ho následovat. Rysem, který nás v souvislosti s otázkou

⁹⁷ Srv. kromě úvodní pasáže s otázkou mladého architekta zejména klíčovou větu na č, str. 54: „A právě to je důvod, proč se neustále odvolávám na hudbu, když mluvím o architektuře; není v tom podle mne velký rozdíl – proniknete-li dostatečně hluboko nikoli přímo do sféry vytváření věcí, ale spíše do oblasti uvažování, co byste udělat chtěli, vytanou vám na mysl různé možnosti vyjádření“, dále též např. č, str. 41, 77; W, str. 245, 257. – K souvislosti hudby a architektury srv. též obecně práci Daniela Libeskinda a konkrétně jeho text *Architektura jako hudba*, jehož český překlad vyšel v časopise *Era* 21, 3/2004, str. 60–62.

utopického snění eminentně zajímá, je problém možné existence formy o sobě a její nezávislosti na konkrétních návrzích. Existuje cosi jako Architektura či Hudba o sobě? jakési ryze duchovní architektonické či hudební umění? tvorba v duchu?

Devátá hodina Heideggerových přednášek s titulem *Der Satz vom Grund*⁹⁸ začíná zvláštní samostatnou pasáží,⁹⁹ věnovanou vzpomínce na Mozarta u příležitosti jeho dvoustých narozenin. Martin Heidegger zde uvádí vlastně pouze jediný citát z Mozartových dopisů,¹⁰⁰ který nechce příliš komentovat, přestože naznačuje jistou souvislost s tématem vlastní přednášky. Dovolíme si jej zde znovu v překladu zopakovat.

„Na cestách ve voze, po dobrém obědě, na procházce nebo i v noci, když nemohu spát, mi nejlépe přichází na mysl proud myšlenek. Ty, které si mi líbí, uschovám v hlavě a pak si je pro sebe pobrukuji, jak mi to alespoň řekli ostatní. A když je takto podržím, brzy mi opět vytanou na mysl jedna po druhé – jako je třeba drobků, abychom z nich udělali paštiku –: myšlenky o kontrapunktu, o zvuku různých nástrojů atd. To mi pak rozpálí duši, pokud tedy nejsem rušen; a dále se to stává čím dál větší a já to stále rozšiřuji a zjasňuji. Ta věc je v hlavě opravdu skoro hotova, a to i když je dlouhá, takže si ji pak jedním pohledem mohu v duchu prohlédnout, tak jako nějaký pěkný obraz či nějakého pohledného člověka; ve své představivosti to slyším nikoli postupně, jak se to poté musí provést, nýbrž rovnou všechno naráz. To je hostina! Všechno objevování a práce se ve mně děje pouze v tomto krásném a silném snu. A přeci, když vše slyším takto dohromady, je to to nejlepší.“

⁹⁸ Jde o přednášku poprvé pronesenou v zimním semestru 1955/56 na univerzitě ve Freiburgu i. Br. Spolu s jednorázovou přednáškou téhož jména proslovenou o rok později byl tento semestrální cyklus uveřejněn nejprve samostatně – M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen 1957 a poté v nezměněné podobě v rámci sebraných spisů – M. Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 10 – *Der Satz vom Grund*, Frankfurt am Main 1997. Obě vydání se liší pouze stránkováním. Odkazujeme na paginaci ze sebraných spisů.

⁹⁹ M. Heidegger, cit. d., str. 99–100.

¹⁰⁰ *Auszüge aus Mozartbriefen*, Das Musikleben, roč. I, 1. sešit, Mainz 1948, in: M. Heidegger, cit. d., str. 99.

Dříve než se pustíme alespoň do částečného rozboru tohoto úryvku, připojme pro zintenzivnění zde artikulovaného tématu naprosto analogický odstavec z knihy Waltera Nohla o Ludwigu van Beethovenovi.¹⁰¹ Přestože jde o jiného autora a o jiný „předmět“ – jiného slavného skladatele, je podobnost obou pasáží až zarážející. Nějaký konkrétní, faktický vztah obou textů je ovšem spíše nepravděpodobný. Lépe bude spokojit se s tvrzením, že oba prostě paralelně vyslovují určité palčivé téma, které hrálo důležitou roli u různých autorů. To, že tak činí prakticky týmiž slovy, pak budiž jen upozorněním na to, že tu nemáme co do činění jen s volným, svévolným či dokonce libovolným, proudem umělecké řeči, nýbrž možná spíše s velmi přesným, až technickým popisem procesu uměleckého tvoření. Dodejme jen ještě, že následující odstavec citovaný Nohlem¹⁰² má opět formu přímého svědectví:

„Beethoven sám doslova řekl:

„Nosím své myšlenky dlouho, často velmi dlouho v sobě, nežli je napíši. Přitom mám tak věrnou paměť, že jsem si jist, že thema, jehož jsem se jednou zmocnil, nezapomenu ani po letech. Měním mnohé, zavrhuji a zkouším znovu tak dlouho, až jsem s tím spokojen; pak se mi začne věc v hlavě zpracovávat do šířky, výšky

¹⁰¹ W. Nohl, *Ludwig van Beethoven*, přel. A. Krunclová, Praha 1943. První vydání původního textu vyšlo u příležitosti 150. výročí Beethovenova narození, druhé vydání pak ke 100. výročí Beethovenovy smrti (*Ludwig van Beethoven, als Mensch und Musiker im täglichen Leben*, 1. vyd., Stuttgart 1920, 2. vyd. Stuttgart 1927). Jde bezpochyby z „vědeckého“ hlediska o knihu mírně řečeno zvláštní, spíše o sbírku historek ze skladatelova života a jeho práce, opírající se o bohatá svědectví, u nichž se autor ovšem ne vždy obtěžuje uvádět konkrétní zdroje. Přestože z historické perspektivy tak může tento text vyvolávat určité pochybnosti, z hlediska tématu je pro nás nesporně zajímavým pramenem. Nohlův zájem o Beethovena je navíc evidentně systematický, jak o tom svědčí vedle řady jeho publikací o literatuře a hudbě i konkrétní díla o tomto skladateli: srv. např. *Ludwig van Beethoven und die Frauen*, Stuttgart 1943; *Goethe und Beethoven*, Regensburg 1929; *Ludwig van Beethoven: aus seinem Leben und Wirken*, Berlin 1927 či vícesvazkové *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Mnichov 1924, jejichž byl Nohl editorem.

¹⁰² W. Nohl, cit. d., str. 71.

i hloubky, úží se, a poněvadž jsem si vědom toho, co chci, nikdy se mi základní myšlenka neztratí; stoupá, roste vzhůru, slyším a vidím obraz v jeho celém rozsahu jako ulitý státi před svým duchem a zbývá mi jen práce sepsání, což postupuje rychle podle toho, jak vyšetřím čas; neboť občas беру více věcí najednou do práce, ale jsem si jist, že nespletu jedno s druhým. Zeptáte se mne, odkud беру své myšlenky? To nedokáži s jistotou říci; přicházejí nevolány, nepřímou, bezprostředně, mohl bych je uchopit rukama v přírodě, v lese, na procházkách, v tichu noci, za časného rána, podníceny náladami, které se vtělují u básníka v slova, u mne v tóny, jež znějí, šumí, bouří, až konečně stojí v notách přede mnou.“

Motivy zde obsažené volají po komentáři a zároveň s tím vyvolávají další otázky. Hlavní body tvoří dohromady jakýsi vzorec situace opakující se v obou textech: přemýšlení na procházkách – role paměti – postupné artikulování (včetně průvodních jevů) – samostatný celek (– jeho zaznamenání). Oba příběhy začínají myšlenkami. Hudebními nápady, koncepty, idejemi, které skladatelé po určitou dobu prostě nosí při sobě, uchovávají je a podržují ve své hlavě. Vyrývají si je do paměti jako do určité zásobárny, ze které je pak bude možno kdykoli vyjmout a při vhodné příležitosti použít. Je-li tato nádoba bez děr a nepropadává-li při vkládání do ní a při vyjímání z ní nic mezi prsty, pak lze myšlenky takto skladovat v neporušeném stavu i po dlouhý čas. Ostatně Beethoven vlastní přesvědčení o spolehlivosti tohoto svého nástroje vyjadřuje zcela jasně. Přesto tento obraz není tak docela přesný. A to právě proto, že je obrazem. Že si pohrává s tělesnými, smyslově vnímatelnými předměty a činnostmi. Není však v textu řečeno, že vše se odehrává pouze v hlavě a nejsou tedy všechny nádoby a sklady jen nepřiměřenými metaforami? Ano i ne. Tělesnost z procesu zapamatování si totiž nelze tak jednoduše vytěsnit. Beethoven – navzdory své proklamované výtečné paměti – nenosil své myšlenky zaznamenané pouze v hlavě, jak o tom svědčí Nohlem na mnoha místech zdůrazňovaná klíčová funkce

záznamníků, které skladatel ‚neustále nosil při sobě‘.¹⁰³ Je samozřejmě otázka, jaký je vztah náčrtníků, skicáků, tabulek k oné zásobárně, kterou je paměť, jaký je vztah zapisování a tělesného písma k zapamatování si a řeči duše. Není asi třeba příliš obsírně zdůrazňovat tradiční řešení této otázky – často se odvolávají na Platóna a zejména jeho *Faidra* –,¹⁰⁴ podle něhož je zapisování pouze prostředkem, pomůckou¹⁰⁵ pro upamatování si (která paradoxně nakonec vede k ochabování této schopnosti) a písmo vůbec jen nápodobou a ‚mrtvou‘ odvozeninou živé řeči. Není ovšem na druhé straně možné se na to podívat i obráceně a chápat to, o co jde v mluveném slově i v podržování myšlenek v duchu, tj. artikulaci, formování, získávání obrysů, kontur právě na modelu psaní v širším slova smyslu jakožto *grammé*, tedy ražení, vtiskování, vyrývání, kterýžto výklad by se příznačně mohl opírat rovněž o Platónovy dialogy?¹⁰⁶ Jinak řečeno, není třeba výrazy typu

¹⁰³ Srv. např. tři různá svědectví ze str. 66: „Od Seyfrieda slyšíme: ‚Bez malého náčrtníku, do něhož zaznamenával své okamžité nápady, jej nikdo na ulici nespatriřl‘ ... Sir John Russel, který poznal Beethovena pravděpodobně na podzim r. 1821, vypravuje: ‚Nosí sebou neustále psací tabulku... Sem také zapisuje každou hudební ideu, která ho právě napadne.‘ ... Také pro berlinského knihovníka dr. Spikra, který navštívil Beethovena roku 1826, bylo velmi zajímavé ‚viděti jeho hudební náčrtník, který podle vlastních slov stále nosí u sebe a kam si poznamenává tužkou ihned jakoukoli hudební myšlenku, která jej napadne.‘“ – Taková vyjádření jsou ostatně jakýmsi univerzálním motivem vyskytujícím se v různých dobách a místech u tvůrců z nejrůznějších oborů. Namátkou srv. např. slova českého architekta Zdeňka Fránka v rozhovoru pro časopis *Ad architektura*, 01/2005, str. 38: „Dům nosím v hlavě. Celý si ho projdu, ještě než začnu kreslit. Po ruce mám pořád sešity a do těch neustále kreslím a zaznamenávám.“

¹⁰⁴ Srv. Platón, *Faidros*, 274b–277a.

¹⁰⁵ Srv. příhodu o Gerhardu von Breuningovi, který se jako mladý chlapec setkává s jedním Beethovenovým náčrtníkem, in: W. Nohl, cit. d., str. 67: „Byl to pro chlapce nezvyklý pohled, i ukázal Beethovenovi tuto zvláštní knihu a tázal se, zdali má opravdu zapotřebí zapisovat si své inspirace (a připojuje: ‚Neboť‘ jsem byl tenkrát ještě na pochybách, zda tak velký duch potřebuje stejně jako jiní méně nadaní takových pomůcek pro paměť.)“ Již z výstavby tohoto příběhu je patrné, že role zápisníků u Beethovena je ještě jiná.

¹⁰⁶ Sem by bezpochyby patřily zejména Derridovy interpretace Platónova *Faidra* a *Timaia* – srv. např. *La pharmacie de Platon*, Paris 1968; *Comment ne pas parler. Dénégations*, Paris

1987; *Chora*, Wien 1990 či knihu, jejímž východiskem byl pozoruhodný společný projekt s architektem Peterem Eisenmanem pro pařížský park La Vilette: *Chora L Works*, New York 1997; k tomu srv. též Derridův článek „Proč Peter Eisenman píše tak dobré knihy“, in: *Architekt*, 9/99, str. 55–56, 10/99, str. 67–69. – Dialog *Timaios* je velkou oslavou psaní jakožto modelu artikulace. Jde o text, jehož obsahem je tvorba ve výsostném slova smyslu, tvorba světa. Ta zde vystupuje jako souhra tří hlavních instancí, tzv. rodů (*tritta gené*) či faktorů (*aitiai*) tohoto dialogu. To naznačují již úvodní slova textu, která jsou – jak je známo – při výkladu Platónových dialogů klíčová. Jmenují hlavní téma, nit, která se vine a rozvíjí v celém textu. Dialog *Timaios* začíná slovy: „Jeden, dva, tři.“ Mohou odkazovat ke jménům třech Sókratových partnerů v tomto dialogu, Timaiovi, Kritiovi a Hermokratovi, která zároveň představují názvy trilogie, která výslovně navazuje na další (čtvrtý) Platónův spis, totiž *Ústavu*. V tomto případě úvodní slova dialogu *Timaios* – „jeden, dva, tři (čtyři)“ – odkazují k celku Platónova díla, ke *Corpus platonicum*, a vybízejí k výkladu na základě umístění dialogu v této struktuře. Jinou možností, jak chápat ono „heis, dyo, treis“ je uchýlit se k tomu, čím tato slova jsou, tedy číslovkami. 1, 2, 3... pak odkazují k roli čísel, a obecně matematiky v tomto dialogu. A skutečně, v žádném jiném Platónově díle není matematika ve všech jejích druzích (aritmetika, geometrie, astronomie, harmonie) věnováno tolik místa jako zde, kde hlavním mluvčím je pythagorejec Timaios (otázka ovšem je, jaký je poměr tohoto rozsahu k jeho významu v dialogu; většina detailních matematických rozborů totiž, zdá se, nakonec zůstává nevyužita). Odtud by poté výklad mohl vést k vyjasnění role a statutu (srv. *ta metaxy*) matematických předmětů v rámci platónského rozvrhu světa. Vedle těchto výkladových variant ovšem ještě zbývá třetí možnost rozumět onomu „jeden, dva, tři“ jako předznačení třech hlavních hráčů tohoto dialogu. Tuto tezi dokládá Timaios na straně 52d, kde shrnuje hlavní myšlenku své řeči: „...jest jsoucno, místo a dění (*on kai chóran kai genesin*), tři různé druhy, dříve než vznikl svět.“ V rozvinuté podobě a v přehozeném pořadí řečeno: 1 – inteligibilní jsoucno, věčné a neměnné, vzor (*paradeigma*); 2 – jeho proměnlivý, vznikající a zanikající smyslový obraz (*miméma*); 3 – tzv. „třetí rod“ (*triton genos*), místo (*chóra*), to, v čem jsou obrazy jakožto obrazy vzorů. V tomto vyjmenování rolí vystupují vyčíslené instance zatím pouze staticky. Úkolem Timaiovým (i jeho dvou následovníků) je ovšem přivést do rozvrhu pohyb (např. 19b). Důležité proto je, co se děje mezi těmito činiteli. Jde o vztahy mezi těmito hráči, o to, co se mezi nimi odehrává, o proces. A o něm se v jiné klíčové pasáži mluví takto: „Věci, které do této tvárné hmoty (*ekmageion*) vstupují a z ní vycházejí, jsou nápodoby (*mimémata*) věčných jsoucen, otisky (*typóthenta*), které pocházejí od těchto věčných jsoucen, a to způsobem, který je obtížné popsat a který vzbuzuje údiv“ (50c). Proces odehrávající se mezi instancemi vzor – obraz – místo je popisován jako vtiskování, ražení, vtláčování do tvárné hmoty (*typos*: obrys, charakter, znak, ráz; *typóthenton*: to vyražené, vyznačené, vytištěné; srv. též 50d.), tj. cosi, co je vlastní psaní či kreslení. Tato souvislost je ostatně naznačena již na prvních stranách dialogu, v Kritiově řeči (ta není jen zkratkou, „ochutnávkou“ toho, co přijde – vlastního dialogu *Kritias*, nýbrž rovněž úvodem k *Timaiovi* – nejenže jmenuje klíčové termíny dialogu – *paradeigma*, *démiurgos* –, ale především

„vyryvat si do paměti“ vzít vážně a doslova? A není pak v důsledku toho spíše paměť a zapamatování si metaforou zápisníku a zapisování než

rozehrává jeho hlavní téma, jímž je „psaní“ a písmo nikoli jako podřízené hlasu, ale „původní“ psaní ve smyslu vyrývání, vtiskování..., které je vlastní jak hlasu, tak písmu v běžném slova smyslu – srv. k tomu pasáž 23c: „to všechno vám jest neznámo, protože z těch, kteří zůstali, dlouho vymíralo pokolení za pokolením bez napsaného hlasu“ – nikoli „bez napsaného slova“, ale doslova mlčenliví písmem, *grammasin afonús*, poněvadž nezanechali písemný hlas; hlas a písmo jsou zde spojeny, což budiž dokladem toho, že navzdory rozdílům – životnost x trvanlivost – fungují v zásadě stejně). Kritiás vypráví logos ze starých časů, v němž zásadní význam mají „písma“ (*grammata*), to zapsané (*gegrammena*) jako prostředky zachování paměti civilizací (jen v rozmezí stran 23a–24e se výraz *grammé* v různých tvarech vyskytuje na 8 místech). Sám Kritiás si tento logos zapamatoval, tj. vyryl, vtiskl do paměti v mládí – a říká k tomu: co se v mládí naučíš, zůstane v tobě „jako vypáleno nesmazatelným písmem“, či přesněji: „jako nesmazatelný enkaustický obraz“ (*hoion enkaumata anekplytú grafés*, 26c; enkaustika, antická maliřská technika, při níž se jako např. při tetování rozpáleným železným hrotem, *kauteria* vtiskuje do podkladu a v něm rytím upravuje vosková barevná směs; k vosku srv. na str. 50c popis chóry jako tvárné hmoty, *ekmageion*, jevíci se podle toho, co přijímá, tj. pokaždé jinak; výraz *ekmageion* se u Platóna používá obzvláště pro práci s voskem, srv. Tht. 191c, 196a; srv. též níže 72c: zde jako houba). Tato pasáž z Kritiovy řeči odhaluje všechny motivy klíčové pro stěžejní část Timaiova vypravování: psaní jako trvanlivé (nesmazatelné) vyrývání do tvárné hmoty (tekutého a tuhajícího vosku). Chóra, onen nesnadný a nejasný (*chalepon kai amydrón*, 49a) třetí rod je scénou tohoto „původního“ psaní, vyrývání, vtiskování, díky němuž vznikají – podle určitého vzoru – konkrétní, smyslově vnímatelné tvary (tyto tři rody jsou též označeny jako otec: vzor, matka: místo a dítě: obraz; jde ovšem o zvláštní rodinu, s podivnými vztahy – otec a dítě jsou spjati poutem *methexis*, matka stojí stranou, negativně oddělena od ostatních – srv. např. 52b: chápána nesmyslově, jakýmsi bastardním uvažováním). Toto vtiskování vposled není ničím jiným než artikulací světa. Svět jako souhra oněch tří rodů je neustálým tvořením, artikulací, „původním“ psaním, uspořádáváním tekuté, tvárné směsi. Dodejme ještě, že toto uspořádávání, tato artikulace probíhá v dialogu ve dvou fázích (ty jsou v žargonu Timaiovy řeči označeny jako „dříve než vznikl vesmír“ – „když však se bůh jal pořádati vesmír“). Pozoruhodná je především první z nich: tvoření nikdy ne „z ničeho“, chóra není prázdná rozprostraněnost, je vždy naplněna silami (*dynameis*) a stopami (*ichné*). Ty jsou v neustálém pohybu, jednak díky vlastní povaze, jednak působením samotné chóry. Toto působení je popisováno jako činnost síta (*plokanon*, 52e: obecně pletivo, upletená věc, tkanivo, prvotní text; srv. 78c – zde jako rybářská síť; tato dvě místa jsou mimochodem jediná v celém *Corpus platonicum*, kde se toto slovo vyskytuje), pomocí něhož se uvnitř směsi u sebe hromadí podobné prvky a vznikají tak jakési prvotní agregáty, zárodky. V druhé fázi artikulace jsou pak tyto zárodky opatřeny tvary a čísly (*eidesi kai arithmois*, 53b) a teprve tehdy vyvstávají smyslově vnímatelná tělesa.

naopak? Protože však zde nechceme tyto otázky přednosti a odvozenosti rozhodnout a především protože se nedomníváme, že by bylo vhodné, ať tak či onak, redukovat různost písma a řeči, spokojíme se s konstatováním jisté paralelnosti a strukturní podobnosti těchto typů vyjádření s ohledem na jejich vztah k počáteční myšlence.¹⁰⁷ Tento přístup ostatně není ani sledovanému textu cizí. Dokladem budiž úryvek popisu jiných Beethovenových náčrtníků, který uvádí Nohl a který bezprostředně předchází pasáži, kde se mluví o skladatelově ryzí práci v duchu. Tvoří tak jakýsi její ‚tělesný‘ protějšek.

„Dva ze zachovaných náčrtníků, pravděpodobně z r. 1802 a 1803, prostudoval a popsal známý znalec Beethovena Gustav Nottebohm.

První je tlustý sešit v pevné vazbě s notovými listy. Obsahuje náčrtky a návrhy ke skladbám psané inkoustem, bylo ho tedy používáno doma, nikoli v přírodě. Skizy jsou psány většinou jednohlasně na jednom systému linek. Na pracích lze vidět, jak začal, postupoval, přerušil, změnil, pokračoval. Lze tu najít rozličné varianty, na př. šest k Obětní písni od Matthissona pro zpěv a klavírní doprovod.“¹⁰⁸

Na místo tvoření v duchu, ‚čistým myšlením‘ a za pomoci paměti, zde nastupuje práce ‚v těle‘, myšlením usazeným v písmu za pomoci náčrtníků. Při bližším pohledu ovšem tělesné prvky prosakují i do onoho prvního, nekontaminovaného duchovního skládání.

Jak u Mozarta, tak u Beethovena se na jejich procházkách, kde se čas od času zahloubání do sebe, ryze ve svém duchu, bez zápisníků, oba mistři věnují pouze ryzímu komponování, setkáváme se zvláštním fenoménem. Jde o ono opakující se *summen*: pobrukování či bzučení, které Mozart – jak sám píše – při artikulaci hudební myšlenky vypouští

¹⁰⁷ Za tímto konstatováním ovšem samozřejmě stojí několik zásadních rozhodnutí, např. odmítnutí ztotožňování logu jakožto myšlenky a logu jakožto mluvené řeči. K tomu viz bakalářskou práci autora tohoto textu na ÚFaR UK FF v Praze s názvem *Slovo a obraz* (1998).

¹⁰⁸ W. Nohl, cit. d., str. 70.

z úst. A to nevědomky, zpravují mu o něm jeho přátelé. Podobná svědectví nacházíme u Nohla.¹⁰⁹ Zmiňme například referát Beethovenova žáka, klavíristy a skladatele Ferdinanda Riese, který o procházce se svým učitelem v okolí Vídně říká toto:¹¹⁰

„O jiné procházce sdělil Ries berlinskému hudebnímu kritikovi Ludwigu Rellstabovi: ‚... Záhy jsme byli uprostřed osamělého lesa na krásných horských svazích badenských. Zpozoroval jsem, že je Beethoven vnitřně velmi zaměstnán a že si cosi bzučí pro sebe. Ze zkušenosti jsem věděl, že jest v takových okamžicích nejvíce naložen k tvorbě a střežil jsem se rušití ho.‘“

A o kus dále Riesovo svědectví pokračuje:

„Šel jsem nyní tiše, mlčky a zahloubán do sebe vedle svého velkého učitele, který jako prve, zaměstnán ve svém nitru, pokračoval v bzučení nesrozumitelných vět a tónů a v hlasitém zpěvu. Když jsme se po několika hodinách vrátili, sedl si celý netrpělivý ke klavíru a zvolal: ‚Ted' vám něco zahrají!‘ A se strhujícím a mocným temperamentem hrál Allegro velké Sonáty f-moll.“

Nejde tedy jen o nějaké veselé prozpěvování, nezávazné pohrávání si s tóny. Nejde též o opakování již hotového, obecně známých písniček či vlastních skladeb. To, o čem je zde se vším jistě oprávněným patosem řeč, je ta nejvýsoštnější tvorba, nejvážnější skladatelské umění, v kterém se dere na svět cosi nového, neslýchaného a které se odehrává ‚v nitru‘, v hlavě či v duchu mistra. A přece je tu onen mírně úsměvný tělesný dodatek, jakýsi velmi osobní vnější průvodní jev. Pobrukování,

¹⁰⁹ Srv. zejména str. 61–64, kde se kromě níže uvedených svědectví F. Riese a F. Liszta nacházejí i další doklady, např. anglický hudební nakladatel Smart „zpozoroval na procházce s Beethovenem rovněž, že kráčí vždy napřed a bzučí vždy pro sebe nějakou pasáž“ (str. 64) nebo líčení kreslíře a hudebníka Franze von Pocciho, v němž se tento zvukový projev spojuje s motivem zapisování – Beethoven „vytáhl tabulku z kapsy kabátu a zaznamenal si cosi bedlivě a hbitě za tichého broukání“ (str. 60–61).

¹¹⁰ W. Nohl, cit. d., str. 62 (proložil ČR).

pohybující se od nesrozumitelného bzučení k občasnému propuknutí jasného, hlasitého zpěvu. Toto kolísání je jakoby zrcadlem vnitřního skladatelského zápolení. Rozechvělost zápasící duše se odráží v hlasívkách a pohybech rtů. Není však toto odrážení oboustranné? Nerozněcují ony mimoděk vypouštěné zvuky nazpět niterná hnutí? Kde se vlastně odehrává tvorba, artikulace? Není to na oné zvláštní struně, která spojuje vnitřek a vnějšek, ducha a tělo? Prohlašuje-li mladý Franz Liszt, po návštěvě u Beethovena, že bzučení je mistrův ‚způsob, jak komponuje‘,¹¹¹ říká tím, že jde jen o specifický zvyk tvůrčího genia, který je už ze své povahy nahodilý? A znamená to zároveň, že se lze bez něj obejít? Jinak řečeno, je-li zvyk něčím arbitrárním, je arbitrární samotná jeho přítomnost nebo jen jeho podoba? Podobně mluvíme-li o ‚dodatku‘ či o ‚provázení‘, jak silně je třeba tato slova chápat? Jde o nahodilou, dočasnou, a tudíž odmyslitelnou spolupřítomnost, nebo o nutnou, trvalou a neredukovatelnou provázanost? Všechny tyto otázky z různých stran jmenují jedinou: nepoukazují rozličné textové doklady nakonec k tomu, že nárok vymazat z (hudební) tvorby všechny stopy tělesnosti a pojmout ji jako čistě duchovní záležitost, který je se vši ostrostí vznesen v týchž textech, je od začátku neudržitelný? Věnujme se nyní onomu nároku.

Jak vlastně ona artikulace, postupné formování hudební kompozice probíhá? Oba skladatelé tento proces v uvedených pasážích popisují v detailu, a to pozoruhodně podobnými slovy. Východiskem jsou jednotlivé myšlenky, motivy, na které autoři přišli a které si uchovali buď ve své paměti nebo ve svých náčrtnících. Tyto prvky se potom dále

¹¹¹ Srv. W. Nohl, cit. d., str. 63–64: „Mladý Franz Liszt, který dlel r. 1823 ve Wien, navštívil jednou Beethovena v Badenu; doprovázel jej na procházce krásným a romantickým údolím Heleniným. „Cestou o údolí se často náhle zastavoval, ukazoval mi nejkrásnější místa nebo dělal poznámky o nedostacích nových budov. Potom, jak se zdálo, zahloubal se opět do sebe a bzučel jen nesrozumitelně pro sebe; slyšel jsem však, že je to jeho způsob komponovat a že nikdy nenapíše ani notu, dokud si nerozvrhl plán pro celý kus.““

zpracovávají: kombinují, variují, vyměňují mezi sebou a obměňují o sobě, a vytvářejí tak určité sestavy, skladby. Skladatelství je zde líčeno jako doslovné skládání celku z částí. Mozart zde používá příměru s paštikářstvím: z fragmentů, drobků postupně přidáváním, spojováním, hnětením vzniká výsledné dílo. Tak jednoduché a chtělo by se říci mechanické to ovšem, zdá se, není. V procesu třibení, zjasňování totiž dochází náhle ke zvláštnímu zlomu, po němž se celá situace možná nenápadně, ovšem razantně mění. Na konci řetězu artikulace dochází ke skoku, jímž se dostáváme na zcela jinou úroveň. A to nejen na jinou rovinu artikulace, do jiné její fáze, ale možná vůbec mimo ni. Zatímco až doposud jsme se navzdory zápasům, změnám, návratům zpět atd. stále pohybovali na víceméně plynulé škále postupného rozvíjení počátečních myšlenek, nyní se tato linie zaškrcuje. Tímto skokem se výsledek odtrhává od procesu své geneze a osamostatňuje se. Od celku složeného z částí, které – obzvláště v případě hudební skladby – jdou v čase, jsou uspořádány postupně za sebou, přeskakujeme k celku, který má zcela jinou povahu. *Slyším a vidím obraz v jeho celém rozsahu jako ulitý státi před svým duchem*, říká Beethoven. Tu věc si *pak jedním pohledem mohu v duchu prohlédnout, tak jako nějaký pěkný obraz*, říká Mozart a – aby nebylo sebemenších pochyb – dodává: *ve své představivosti to slyším nikoli postupně, jak se to poté musí provést, nýbrž rovnou všechno naráz*. Zde již žádné paštiky, přichází jiná hostina (*Schmaus*)! Drobky, ingredience, fragmenty – to vše odpadá. Nyní nastupuje celek bez částí, celek, kde je vše ihned naráz, najednou, simul. Právě proto tu oba skladatelé podivuhodně jakoby společným hlasem mluví o obraze, který narozdíl od skladby či textu nemusí být vnímán lineárně, lze jej přehlédnout či přeslechnout jediným aktem ducha. Obraz tu funguje jako znak simultaneity, která je vlastní jeho povaze. Jinak je to ovšem obraz zvláštní. Nejenže je viděn a zároveň slyšen, tudíž jde o jakýsi vizuálně-akustický obraz, ale především toto

vidění i slyšení se odehrává čistě v duchu, není v něm nic smyslového, tělesného. Tedy žádný obraz v běžném slova smyslu. Obrazný význam obrazu. Jeho statut je nejasný. Mozart o něm příznačně mluví jako o „té věci“ (*das Ding*). Beethoven kromě toho používá i výraz myšlenka – je ovšem třeba mít na paměti, že se jedná o jinou myšlenku než tu, ze které se vycházelo a která byla součástí procesu artikulace. Tato myšlenka stojí mimo tento proces. Mimo posloupnost, linearitu. Mimo čas. Záblesk, v němž se čas hroutí, kde se linie smršťuje v bod. Kde vše rozvinuté je naráz zavinuto. V tomto transcendentním okamžiku je tvorba završena, dílo je hotovo. Alespoň tak zní onen nárok.

Je tomu ovšem skutečně tak? Je tento nárok oprávněný? Mozart přesněji vyjádřeno říká: dílo je ‚v hlavě‘ – či jinými a pro nás zajímavými slovy: ‚v tomto krásném a silném snu‘ – *téměř hotovo* (*fast fertig*). O jaké snění zde jde? A jak silně je třeba chápat ono „téměř“? Povšimněme si, že zcela do pozadí ustoupila fáze zaznamenání tohoto snu, zápisu (hudební) myšlenky na papír, do not. Bez ní by dílo přece fakticky nebylo či přinejmenším nezachovalo by se. Je zamlčení této fáze třeba chápat jako potvrzení její nevýznamnosti? Jde skutečně jen o ‚mechanický přepis‘ z hlavy na papír, který je natolik neproblematický, že o něm není třeba ztrácet slova? Zdá se, že v podobném duchu Beethoven konstatuje: *zbývá mi jen práce sepsání, což postupuje podle toho, jak vyšetřím čas*. Po vlastním tvůrčím výkonu následuje jakýsi dodatek. Jeho dodání je ovšem pouze ‚otázkou času‘.¹¹² Po tom, co bylo řečeno výše, je však na místě dát pozor na doslovný, nikoli jen obrazný význam těchto výroků. Učiníme-li tak, nebudeme mít před sebou jen banální tvrzení o nepodstatnosti této fáze tvorby, nýbrž výpověď o její

¹¹² K ‚otázce času‘ a tvoření v mysli srv. pasáž z rozhovoru s názvem *Vadí mi to přílišné dojímaní*, který s V. Havlem vedla J. Machalická (LN, 17. 9. 2005, str. 13): „V jakém stavu je vaše avizovaná hra? – ... Ta hra je v mé mysli hotova, ale neměl jsem zatím čas ji napsat. Až někdy získám měsíc čistého času bez telefonů, audiencí a veřejných povinností, tak snad ji z té mysli přenesu na papír.“

povaze, o jejím statutu. Zápis onoho transcendentního obrazu, který je zde naráz ‚jako ulitý‘, je skutečně nyní opět otázkou času. Skokem z bezčasí do časovosti, do linearity, postupnosti jednotlivých kroků, do různosti nástrojů, do zlomků a drobků, do tělesnosti paštik. Na tomto posledním samozřejmě není nic zvláštního, mluví se přece o záznamu, zápisu, ten je vždy tělesný. Důležité ale je, zda se pojme jako samozřejmé prodloužení duchovního aktu, nevinné pokračování, u něhož je předem zaručen úspěch, anebo jako skok, skok jinam a do neznáma, skok riskantní, u něž se akce může též nezdařit. Jinými slovy, ‚otázka času‘ nám dává najevo, že přechod od celku bez částí k celku složenému, od onoho „naráz“ k posloupnosti či krátce z hlavy na papír může činit zásadní obtíže. Johannu Friedrichu Rochlitzovi, spisovateli životopisů slavných hudebníků, Beethoven jednou řekl: „Od nějaké doby se již takto snadno do psaní nedávám. Sedám a přemýšlím a přemýšlím; mám to již promyšleno dávno, ale nechce to na papír.“¹¹³ Bezpochyby v mnoha případech, díky nimž se Beethoven stal tím, kým je, nebylo pro něj psaní takto nepřekonatelným problémem. Důležité však je, že tu jako byt' sebemenší, přesto však neredukovatelný problém je. Tělesnost projevující se vedle črtání a bzučení v počátcích tvorby též zapisováním na jejím konci tu nevystupuje jako samozřejmě poslušný nástroj ducha, ale jako cosi svébytného, potenciálně rezistentního, s čím je třeba v komponování počítat. Ony tělesné dodatky – ‚průvodní jevy‘ na jedné straně a ‚zbytky‘ na straně druhé – jsou neodlučnou součástí procesu (hudebního) tvoření. A tím se vrací otázka: kdy je dílo vlastně hotovo? Odpovíme-li: *es ist im Kopf fast fertig*, v hlavě, v duchu je dílo téměř hotovo, vyslovíme jistě něco důležitého, co uchovává zkušenost

¹¹³ Srv. W. Nohl, cit. d., str. 82. Jako anekdotu dodejme Nohlovu poznámku uvedenou na téže straně, že Rochlitz, ač Beethovenem výslovně jmenován jako ten, kdo by měl být s to sepsat po skladatelově smrti jeho životopis, nakonec v této práci spatřoval takové obtíže, až se ve svém vrcholném díle *Für Freunde der Tonkunst* „o Beethovenovi ani nezmínil“.

tvůrců.¹¹⁴ Nesmíme však zapomenout ono drobné „téměř“. Jinak totiž tato odpověď vyvolává četné pochybnosti. Franz Grillparzer, vídeňský básník, který roku 1823 napsal pro Beethovena libreto k opeře *Melusina*, o tom patrně ví své.

„Když se jej roku 1823 Grillparzer tázal na operu *Melusinu*, o níž častěji mluvili a shodli se na mnohých podrobnostech, řekl mu Beethoven: ‚Vaše opera jest hotova!‘ – ‚Zda tím myslél: hotova v hlavě, či zda nesčetné notové knihy, do nichž si zaznamenával jednotlivé, pouze jemu srozumitelné myšlenky a figury pro budoucí zpracování, snad obsahovaly zlomkovitě i prvky oné opery, to nemohu říci. Jisté je, že ani po jeho smrti se nenašla ani jediná nota...“¹¹⁵

S těmito pochybami pak zprostředkovaně souvisí též jiná otázka. Sledujeme-li textové prameny pozorně, shledáme, že nejde jen o to, do jaké míry je celý tento tvůrčí proces pouze aktem autorova ducha, ale dokonce o to, zda či v jaké míře je vůbec výlučným aktivním výkonem autora jako celku, tj. spojení jeho ducha a těla. Jinak řečeno, je dílo výhradně produktem vůle jedinečného tvůrce? Všimněme si, že v uvedeném Mozartově dopise se nikde nemluví o jakési autonomní tvorbě, tryskající ze skladatelova nitra navenek. Výrazy, které se zde používají, mají převážně pasivní či mediální formu: *myšlenky mi přicházejí na mysl* (die Gedanken kommen mir), *rozněcuje mi to duši* (erhitzt mir die Seele), *roste to ve mně* (wird es immer grösser) atd. Aktivita Mozartova jen tříbí, usměrňuje tento proces, který se jakoby děje nezávisle na jeho chtění. Úvodní citát z Beethovena zní zprvu aktivněji, nicméně na závěr se objevují zase až překvapivě podobná slova: *Zeptáte se mne, odkud беру své myšlenky? To nedokáži s jistotou říci; přicházejí nevolány*. Je-li vůbec něco takového jako počátek,

¹¹⁴ Srv. např. již výše uvedenou výpověď architekta Jana Kaplického o jeho plánovaných dílech: „Už to vidím... Je to skoro hotovo.“

¹¹⁵ Srv. W. Nohl, cit. d., str. 76–77.

pramen myšlenky, nelze jej identifikovat ani v čistém autorově duchu, ani ryze v autorovi jako takovém. Ve hře je ještě něco jiného. U Beethovena se opakovaně setkáváme s motivem „čerpání myšlenek“ z přírody.¹¹⁶ Příroda tu tedy vystupuje jako původce, jako spoluautor díla.¹¹⁷ Ani zde však pocházení nekončí. I příroda – alespoň ve skladatelově pojetí – má svého tvůrce, svůj výsostný „pramen“.¹¹⁸ Původ se stále odkládá, řetěz autorství pokračuje, myšlenky přicházejí ze stále větší dálky, vynořují se ze stále větší hloubky. Skladatel, jsa člověkem, je jen článkem v tomto řetězu. Přebírá myšlenky odjinud a dovádí je dál. Není samojediným, soběstačným tvůrcem, je odkázán na jiné. Jeho nitro je obráceno ven, spojeno s vnějškem jakoby pupeční šňůrou. Odříznout se od ní, redukovat tento vnějšek, tvořit z ničeho znamená přinejmenším ochuzovat se. Naopak ono vzdání se suverénnosti, ona vazba na něco jiného, neznámého a nevypočitatelného je předpokladem umělcovy velikosti. Díky ní totiž může čas od času zavibrovat onen dlouhý řetěz, s nímž je spojený, a v skladatelově nitru zazní „Boží hlas“,

¹¹⁶ Srv. např. W. Nohl, cit. d, str. 60–61, kde umělec F. von Pozzi referuje o tom, jak jednoho dne znaven po jisté oslavě sdílel hotelový pokoj na okraji Vídně se slavným skladatelem, aniž jej poznal. Ještě za tmy se Beethoven zvedl a chtěl odejít ven. Následovala tato půvabná konverzace:

„Co to děláte, pane?“, zvolal jsem udiven. – „Nenechte se vyrušovat. Již svítá. Což nevidíte růžový pruh na obzoru?“ – „Ovšem, ale my oba přece chceme odpočívat!“ – „Jakýpak odpočinek, když má vycházet slunce.“ – „Nechte je vycházet a zpěme!“ – „Slyšíte akordy na východě? Musím čerpat myšlenky!“ (Proložil ČŘ.)

¹¹⁷ Srv. např. Beethovenovo vyjádření o své *Pastorální symfonii*, kterou skládal v inspirujícím prostředí Helenina údolí u Badenu, in: W. Nohl, cit. d., str. 72: „Zde u potoka jsem tu scénu komponoval a strnadi zde nahoře, křepelky, slavíci a kukačky kolem *skládali se mnou*.“ (Proložil ČŘ.)

¹¹⁸ Srv. tamt., kde Beethoven na jedné ze svých procházek v okolí Badenu říká výrobci harf Stumpffovi: „Zde sedám často celé hodiny a mé smysly se těší z pohledu na přijímající a rodící dítká přírody. Zde mi nezastírá majestátní slunce žádná špinavá střecha vytvořená lidskou rukou, modrá obloha jest mou výsostnou střechou. Když večer zírám na oblohu a na roj světelných těles, věčně v jejich hranicích se kývajících, zvaných slunce či země, pak se povznese můj duch nad tyto tolik milionů mil vzdálené hvězdy až *ku prameni*, z něhož *prýští vše tvorstvo*, a z něhož *na věky budou tryskat nová díla*.“ (Proložil ČŘ.)

jak říká Hans von Bülow o Beethovenovi.¹¹⁹ Anebo se struny jeho srdce rozezní „božskou hrou na loutnu“, jak o Mozartovi pateticky s odvoláním na báseň Angela Silesia prohlašuje Martin Heidegger.¹²⁰

*

¹¹⁹ Srv. Nohlem uváděný citát výroku německého klavíristy, dirigenta, skladatele a kritika Hanse von Bülow, na str. 85: „Beethovenova hluchota, těžký osud, byla přece v jistém ohledu opět požehnáním. Slyšíme-li příliš mnoho hlasů kolem sebe, nemůžeme dosti dbáti *Božího hlasu* v sobě“ či jeho rozvedení německou spisovatelkou Idou Boy-Ed na další straně: „V povznesené osamělosti svého ducha, chráněného mlčením, posunoval dále hranice lidstva. A mohl, jak Hans von Bülow řekl, dbáti *Božího hlasu* ve svém nitru. Ten k němu však mluvil tak nadlidsky mohutnými tóny, že se jistě cítil v nepředstavitelném štěstí zcela blízek Nejvyššímu.“ (Proložil ČR.)

¹²⁰ M. Heidegger, cit. d., str. 118: „‘Das Lautenspiel des Gottes’. Das ist Mozart.“

III.

Beethovenova hluchota, již jsme se pod čarou dotkli na konci předchozí části, nás po všech exkursech a odbočkách vrací zpět ke Kahnovi, slepému architektovi. Dříve než se znovu pustíme do jeho textu, učiňme ještě krátkou poznámku k tomuto osobnímu životnímu údělu. Především, týká se spíše našeho skladatele než architekta. Kahnův zrak jistě nebyl bezvadný, na fotografiích obzvláště z pozdější doby jej „zdobí“ velmi silné brýle. Navíc je tu zmínka architekta Stanleyho Tigermanna, který Kahna viděl krátce před jeho smrtí, kdy jej zaujal mimo jiné jeho „nepřítomný pohled“. Přesto Kahn slepý podle všeho nebyl. Přinejmenším tedy ne „aktuálně“ a trvale. V jedné pasáži ze své vlastní autobiografie totiž Kahn přece jen mluví o dočasné a potenciálně celoživotní slepotě. Jde o historku z jeho dětství, kdy poslán rodiči na nákup přeskakoval ulici z obrubníku na obrubník. Dosud se mu to nikdy nepodařilo, až teď. Spadl ovšem naznak na dlažbu a následkem úderu do hlavy ztratil zrak. Jak sám píše, nevyvedlo ho to nijak příliš z míry. Cestou poslepu domů přemýšlel, co bude, pokud mu to již zůstane. *Byl jsem připraven se tomu okamžitě přizpůsobit.* Když přišel zpátky k rodičům, dělal, jako by se nic nestalo (a zrak se mu za chvíli vrátil). Takové vnitřní rozhodnutí o nepodstatnosti této události je bezpochyby působivé. Náhlá zbavenost jednoho z vnějších smyslů jakoby nepředstavovala v životě mladého chlapce žádný zlom. I text autobiografie se zde takříkajíc nad tím nijak nepozastavuje a plynule pokračuje líčením, jak se Kahn nejprve chtěl stát hudebníkem a posléze architektem. Jen čtenář trne v mírném údivu.

S podobnou přesvědčeností o nevýznamnosti ztráty „svého“ vnějšího smyslu, onoho „nástroje“ své tvorby se setkáváme u Beethovena.¹²¹ Skladatelova nastupující hluchota, alespoň jak nás o tom zpravuje Walter Nohl, byla sice fatálním postižením,¹²² nikoli ovšem v negativním, ale mnohem spíše v pozitivním smyslu. Nejde vlastně o zásadní ztrátu a už vůbec ne snad o nějaký trest, nýbrž naopak o projev Boží přízně, který Beethovenovi více dal než odebral. Částečná izolovanost od lomu vnějšího světa poskytuje umělci příležitost většího soustředění se na své nitro a na to, co je při tvorbě „podstatné“.¹²³ Jak tvrdí jeden hudební teoretik oné doby, „Beethoven nikdy předtím tak něžně a jemně netvořil, to znamená vnitřně nevnímal“.¹²⁴ Toto jednostranné hodnocení skladatelovy nahluchlosti je ovšem třeba poněkud vyvážit. Zaprvé, i podle Nohla se názory druhých na tuto skutečnost vždy různily a rozhodně tedy nehovoří jedním hlasem. *Otázka, zda Beethovena přibývající nahluchlost měla vliv na jeho dílo, byla přetřásána velice často již za jeho života.*¹²⁵ Navíc existuje nepřímé svědectví samotného Beethovena, podle kterého skladatel ve své hluchotě spatřoval překážku pro komponování, kvůli níž nebyl schopen dosáhnout kvality svých předchozích děl.¹²⁶ Patrně důležitější

¹²¹ Srv. W. Nohl, cit. d., str. 85: „<Hudební skladatel> nepotřebuje při skládání vůbec nástroj (uchylování se k němu spíše často zdržuje a zavádí), a jestliže ho použije – rozumějme pouze k podnětu – nezáleží tedy mnoho na sluchovém vnímání.“

¹²² Srv. W. Nohl, cit. d., str. 7: „Tu jej stihl hrozný osud: stal se nedoslýchavým a pozvolna takřka zcela ohluchl.“

¹²³ Srv. W. Nohl, cit. d., str. 85: „Hudební skladatel jest od první doby svého vývoje tak cele naplněn *podstatou* hudby, že po pravdě již nepotřebuje pro svou tvorbu vnějšího sluchu; *slyší vnitřně jako vidí niterně výtvarný umělec.*“ (Proložil ČR.)

¹²⁴ W. Nohl, cit. d., tamt.

¹²⁵ W. Nohl, cit. d., str. 83–84.

¹²⁶ Srv. W. Nohl, cit. d., str. 84: „Czerny vypravuje, že se <sám Beethoven> vyjádřil k dr. Bertolonimu v souvislosti s mnohými harmonickými tvrdostmi ve svých klavírních sonátách, že mu hluchota brání dodržovati konsekventní tok a souvislost svých dřívějších děl také ve svých posledních, neboť byl dříve zvyklý skládati vše u klavíru. Jistě by byl mnohé

než poukázat na tuto dvojznačnost srovnání hodnoty děl před událostí Beethovenova ohluchnutí a po ní se však zdá být následující druhé ‚vyvážení‘. Týká se vztahu k vnějšku. Navzdory různému hodnocení faktu hluchoty či slepoty shodovala se jeho základní povahová charakteristika. Zbavenost vnějšího smyslového vnímání vede umělce k uzavření se v sobě, v jeho „vnitřním vnímání“. Takový popis je však nepřesný. Zaslepení či ohluchnutí vnějšího smyslového orgánu neznamena izolaci od exteriority jako takové. A nejde jen o to, že zůstávají k dispozici ostatní vnější smysly. Jak jsme již viděli a slyšeli, i ryze niterné myšlení, čistě duchovní tvorba je odkázána na vnějšek. Hluchota ani slepota neodstraňuje odkaz k vnějšku. Tvoření není autonomní výkon. Myšlenky nevznikají z ničeho. Myšlenky přicházejí nevolány. A přece je tu pak otázka: byly již myšlenkami dříve, než k nám dospěly? A či to byly myšlenky? Možná lze spíše říci, že myšlenky se rodí ze setkání vnitřní aktivity s vnějším podnětem či naléháním, které vůči ní vystupují v podobě čehosi heteronomního, rezistentního či pasivního. Tento aktivně-pasivní charakter vzniku myšlenky ostatně výstižně uchovává výraz „objevování“ či „nalézání“ (*Finden*), s nímž jsme se setkali v úvodním úryvku z Mozartova dopisu.¹²⁷ Tyto termíny jsou jak v češtině, tak v němčině mnohonásobně dvojznačné. Je-li řeč o objevování myšlenky, objevujeme ji my, nebo se ona objevuje nám? A mluví-li se v této souvislosti o nalézání, nalézá se něco již existujícího, něco, co tu již předem bylo a co bylo jen v dané chvíli skryto, ztraceno, anebo nalézáme či vynalézáme (*Erfinden*) něco zcela nového? Tyto otázky, tyto dvojznačnosti, zdá se, musejí zůstat nerozhodnuty, chceme-li být právi

ve svých posledních dílech změnil, kdyby je byl mohl slyšet. Nesrovnalost u Sonát op. 111 a 112 mezi první větou a následujícími pochází odtud, že započal tato díla s lepším sluchem a pak je dokončil, když už byl hluchý.“

¹²⁷ Srv. výše pasáž citovanou Heideggerem, cit. d., str. 99–100: „Všechno objevování a práce se ve mně děje pouze v tomto krásném a silném snu (*Alles, das Finden und Machen geht in mir nun nur in einem schönen starken Traum*).“

oné aktivně-pasivní povaze události příchodu myšlenky v tvorbě, přinejmenším u sledovaných umělců. Tato událost je záležitostí setkání a propletení vnitřku s vnějškem, aktivity a pasivity. Při tomto střetu se takříkajíc zajiskří a z jiskry se roznítí, zažehne plamen. A přes tuto tepelně-světelnou pojmovou metaforiku se konečně opět dostáváme přímo ke Kahnovu textu, neboť jím se vine jako červená nit.

Nejprve několik terminologických přiblížení a propojení. Onu myšlenku stojící na počátku procesu umělecké tvorby, myšlenku, která je na jedné straně výtvorem umělce, ale na straně druhé jej přesahuje, nazývá Kahn formou. Událost vzniku myšlenky, vynoření se formy pak označuje slovem „realization“. Doposud jsme je nechávali bez překladu, pouze s poukazem na dvojznačnost a provokativní Kahnův úzus tohoto slova. Aniž bychom si činili nárok na definitivní rozlousknutí tohoto překladového oříšku, pokusme se o jakousi definici.

Kahnova dcera Alexandra Tyngová ve své knize *Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture* vysvětluje termín „realization“ následovně: „Dramatický okamžik v komiksech symbolizuje často žárovka nad nějakou hlavou, značící ‚už to mám‘. Tento okamžik Kahn nazýval *realization*.“¹²⁸ Stávající české překlady Kahnových textů používají v této souvislosti výrazy uvědomění, pochopení či chápání. To je jistě slovníkově správně, navíc je zde zdůrazněn „duchovní rozměr“ této události, o němž již byla řeč. Naproti tomu se ovšem v těchto českých převodech poněkud ztrácí onen takříkajíc tělesný ohled tohoto okamžiku. Rozsvícení žárovky není jen symbolem ilustrujícím význam jednoho z klíčových termínů, které se vztahují k umělecké tvorbě. Sama tato tvorba, jak jsme již viděli, není nikdy záležitostí ryze duchovní, je vždy v určité míře poznamenána tělesností. Domníváme se proto, že bude docela užitečné vedle „pochopení“ podržet i významy, které

¹²⁸ A. Tyngová, *Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*, New York, 1984, citováno dle českého výboru Kahnových textů, cit. d., str. 18.

sugeruje obraz žárovky. Obraty jako ‚rozsvítilo se mi‘, ‚bliklo mi‘ výstižně charakterizují aktivně-pasivní povahu události vynoření se myšlenky. A výrazy ‚rozsvícení‘, ‚zajiskření‘, ‚zažehnutí‘ apod. zase – a mnohem lépe než třeba ‚pochopení‘ – odkazují k počátku určitého procesu, děje, na jehož jednom konci stojí myšlenka či forma a na druhém dílo či návrh.

Podívejme se znovu na událost vzniku formy a na proces, který se od ní odvíjí. Sledujme přitom nadále vztah k tomu, jak tento problém vystupuje u hudebních skladatelů, ovšem nyní z jiného úhlu. Dosud zde byla souvislost mezi architekturou a hudbou budována převážně jako vnější paralela. Nyní vkročíme dovnitř Kahnova textu, a to do míst, kde hlavní postavou není opět nikdo jiný než Mozart. Nutno předeslat, že tyto pasáže rozhodně nejsou vzácné. Opakuje se v nich ovšem pouze jediný motiv. Exemplární příklad Kahnovy práce s textem, opakování téměř identických pasáží v různých souvislostech, „skládání“ textu z jakýchsi samostatných, „prefabrikovaných“ částí. Jakoby na způsob mozaiky či koláže.

Stavebním kamenem, střípkem textu, o němž je zde řeč, je jedna žánrová scéna z Mozartovy kuchyně. V zásadě jde o stále týž, opakující se lakonický příběh. Služka v domě uklízí nádobí. Najednou padá na zem talíř. V jiných verzích kastrol. Každopádně se ozývá strašlivý rámus. Služka se lekne, vykřikne. Co tomu řekne pán? Něco se stalo a Mozart to jistě nenechá bez povšimnutí. Také, že ne. Ihned to přitáhlo jeho pozornost. Reaguje emotivně, nikoli však na rozbité nádobí. „Á, disonance!“, to jsou jeho jediná slova. Ale od té doby se něco změnilo. Mozart, a po něm pak další, začal v hudbě pracovat s disonancí.

O čem je tento příběh? Bezpochyby nikoli o Mozartovi, přinejmenším nikoli o Mozartovi jako faktické historické osobě. Kahn neopomine zdůraznit, že se jedná o jeho vlastní, fiktivní historku. A nic na tom nemění fakt, že tato historka dobře rezonuje s konkrétními

svědectvími ze skladatelského života, jimž jsme se věnovali výše. Je-li to příběh o Mozartovi, pak o Mozartovi ideálním, o typu tvůrce, který (v oblasti hudby) přišel s něčím novým, s novou myšlenkou, idejí. Oč tedy jde v tomto příběhu? Především o ideji jako takovou. Je to příběh o události vynoření se jedné hudební ideje – disonance.

Klíčová otázka obsažená v tomto příběhu pak směřuje na statut této ideje a její „novost“. Je idea výtvorem umělce, historickým artefaktem, jehož existence je neodlučně svázána s určitým časem a místem, anebo spíše věčnou entitou, která takříkajíc umělce pouze napadla, kterou si umělec uvědomil, přičemž okamžik tohoto nápadu či uvědomění je záležitostí víceméně nahodilou, druhotnou a opominutelnou? Jaké je Kahnovo pojetí ideje?

Formulujme problém ještě jinak. Disonance jakožto idea je považována za obecný hudební motiv, používaný mnoha hudebními skladateli.¹²⁹ Poprvé se ovšem objevuje u Mozarta.¹³⁰ V Mozartově jedinečném díle se setkáváme s prvním případem této ideje. Dá se ovšem tak snadno říci, že obecná idea disonance existovala již před touto svou první zvláštní realizací? Lapidární otázka tedy zní: co tu bylo dřív – duchovní idea disonance, nebo její tělesné provedení u Mozarta?

Stavíme-li otázku takto, dostáváme se do blízkosti jednoho klasického klišé z dějin filosofie. Uvažujeme-li vztah určité jednotlivé

¹²⁹ Srv. heslo disonance in: V. Petráčková, J. Kraus et al., *Akademický slovník cizích slov*, I. díl, Praha 1995, str. 170: „hud. souzvuk dvou nebo více tónů, v němž je vnitřní napětí a který proto směřuje k rozvedení do konsonance.“

¹³⁰ Otázka, do jaké míry je správné tvrzení, že disonance se poprvé „objevila“ u Mozarta, zde bohužel musí zůstat stranou. Jednak kvůli své specifičnosti, která by nás odvedla daleko od tématu této práce, ale především kvůli nedostatečné kompetenci jejího autora v této oblasti. Poznamenejme jen, že Mozartův smyčcový kvartet č. 19 C dur KV 465 z roku 1785 nese přívlastek „Disonantní“ právě pro charakteristickou práci se zvuky, která byla ve své době značně nezvyklá. Srv. k tomu citát z české verze otevřené internetové encyklopedie Wikipedia: „Některé z kvartetů pak představovaly ve své době doslova revoluci v hudbě (např. Smyčcový kvartet č. 19 – Disonantní), jejichž význam v dějinách hudby přesáhl život skladatele o mnoho desítek let dopředu.“

věci a její obecné povahy, její věčnosti, co je zde tím prvotním? Je jednotlivé aplikací obecného, které mu předchází, nebo obecné vzniká jako výtažek z jednotlivin? Tento spor nejde nezávisle teoreticky posoudit a rozřešit. Je to mnohem spíše záležitost jakéhosi základního filosofického životního rozhodnutí, příklonění se na jednu či druhou stranu. Třeba se rozhodnout, zda chceme být platoniky, nebo aristoteliky.¹³¹ Do jakého tábora je v tomto ohledu nutno řadit Kahna? Byl svým pojetím vztahu ideje a její realizace, či – jeho vlastními slovy řečeno – vztahu formy a návrhu spíše platonikem nebo aristotelikem? Tuto otázku zatím necháváme nerozhodnutu, nepouštíme ji však z ruky, naopak, na následujících stránkách nebudeme vlastně dělat nic jiného než kroužit právě kolem ní. Dříve však bez vlastního stanoviska neutrálně poznamenejme, že většina kritiků, historiků a komentátorů zabývajících se Kahnovými texty má v této otázce jasno: Kahn byl platonik.¹³²

¹³¹ Třebaže jsme si vědomi obrovského zjednodušení dotčené problematiky (bylo by bezpochyby přinejmenším třeba vyjasnit poměr platonismu a aristotelismu jakožto školských směrů ke konkrétnímu předvedení tohoto tématu u Platóna a Aristotela, a dále to, v jakém ohledu se zde chápe ona „prvotnost“), považujeme dilema, které staví toto filosofické klíší, za celkem užitečné. Setkáváme se s ním ostatně i u vážených profesorů zabývajících se antickou filosofií – srv. např. J. Barnes, *Aristotelés*, in: R. M. Hare, J. Barnes, H. Chadwick, *Zakladatelé myšlení*, Praha 1994, str. 146: „Podle Aristotela předchází bílé věci bělosti, neboť existence bělosti závisí prostě na tom, že existují bílé věci. Podle Platóna bělost předchází bílým věcem, neboť existence bílých věcí je závislá na jejich účasti na bělosti. Aristotelovy argumenty proti Platónovi si vyžadují bedlivého prozkoumání; mnohé z nich jsou průkazné, musíme ovšem přiznat, že skalní platoniky nepřesvědčily.“

¹³² Srv. např. jednoznačné vyjádření v článku významného norského architekta a teoretika architektury: Ch. Norberg-Schulz, „Kahn, Heidegger and the Language of Architecture“, in: *Oppositions*, 18/1979, str. 35: „Kahnova filosofie má zjevně platónské kořeny. Proto mluví o *formě* ve smyslu platónské *ideje*...“; spojitost Kahnovy a Platónovy „formy“ prochází i celou doktorskou prací S. P. Fleminga obhájenou na Fakultě architektury univerzity v Newcastleu v roce 2003, jejíž samotný název už hovoří za vše: *The Bed Maker's Model: A Thematic Study of Louis I. Kahn's 1961 Article "Form and Design" in Terms of Plato's Theory of Forms as Treated in The Republic*; v českém kontextu zmiňme jako zastávce této teze dvě osoby, které se Kahnem soustavně delší dobu zabývají: historika architektury prof.

Vraťme se však ještě k příběhu odehrávajícímu se v Mozartově kuchyni. Jak bylo řečeno, známe jej z několika verzí, které jsou obsaženy v různých Kahnových textech, časově se rozprostírajících od padesátých až po sedmdesátá léta. Všechny jsou si velmi podobné a často opakují tytéž obraty. Přesto se v detailu liší. Toho bychom si nyní chtěli všimnout. Ne snad proto, že by bylo záměrem sugerovat nějaký historický vývoj Kahnových názorů, nýbrž proto, abychom pomocí jemných terminologických odlišností rozvinuli tento nelehký problém co nejplastičtěji a v co možná největší šíři.

Jakási „standardní“ verze tohoto příběhu, která je obsažena i v českém výboru z Kahnových textů, pochází z přednášky na AIA z roku 1971.¹³³ Velmi stroze líčí událost z Mozartovy domácnosti, kterou již známe: padající talíř, úlek služebné a mistrova reakce: „Á disonance!“.

Důležitý je ovšem Kahnův komentář této události. *A okamžitě patřila disonance k hudbě (immediately dissonance belonged to music). Nicméně způsob, jakým Mozart psal a disonanci interpretoval, ten patřil jen jemu (the way Mozart wrote interpreting it belonged to him).* I komentář je v této verzi velmi lapidární. Přesto již něco říká. Řeč je o vynoření určité hudební ideje u Mozarta a o problému, komu vlastně disonance patří. A vidíme, že odpověď na tuto otázku je dvojí. Je třeba odlišovat dva druhy „patření“, náležení (*belonging*). Zvláštní nápad použít disonanci v hudební skladbě, včetně specifické podoby tohoto užití, ten náleží konkrétnímu skladateli, v tomto případě Mozartovi, a je vždy svázán s určitým časem a místem. Naproti tomu disonance jako taková jednotlivci nepatří, patří pouze hudbě. Poznamenejme, že není tak úplně zřejmé, co se tu míní hudbou. Kahn v této souvislosti mluví

R. Šváchu a architekta L. Kohla (srv. např. L. Kohl, „Louis Kahn“, in: *Era* 21, 5/2005, str. 51–56).

¹³³ Jde o Kahnův proslov z roku 1971 pronesený u příležitosti převzetí Zlaté medaile AIA (*The American Institute of Architects* – Amerického institutu architektů), viz č., str. 85; L, 268–269.

o říši hudby (*realm of Music*) či o Hudbě s velkým H. Jde každopádně o určitou obecnost, která přesahuje jednotlivé výkony. To je však stále dvojznačné (a tato nejednoznačnost se zdá být charakteristická). Na jedné straně to může být suma těchto výkonů, shrnutí jejich dějin, na straně druhé ovšem něco, co mimo historii vystupuje zásadnějším způsobem: jakási věčná esence disciplíny, která existuje v jistém ohledu nezávisle na jednotlivých časoprostorových aktech či je dokonce umožňuje.¹³⁴ Je tu však ještě jeden bod Kahnova komentáře k této verzi mozartovského příběhu, který si zaslouží krátké pozastavení. Dvě odpovědi na otázku, komu patří disonance, nás odkazují k dvěma odlišným instancím skutečnosti a nechávají nás ptát se na jejich vztah. Jednak zde máme disonanci jako takovou, jako obecnou ideu či Kahnovými slovy jako formu, jednak pak její konkrétní hudební použití, čili (opět kahnovskou terminologií) disonanci jako návrh určitého skladatele.¹³⁵ Tyto „instance“ je ovšem také možné chápat jako dva momenty určitého procesu a otázku jejich vztahu se pak pokusit zodpovědět charakterizováním povahy tohoto procesu. A toto, zdá se, činí i Kahnův komentář. Proces odehrávající se mezi disonancí a jejím použitím, tedy mezi obecnou formou a jednotlivým návrhem, zde nazývá interpretací. To nás vrací k problému prvotnosti obecného či jednotlivého. Pojme-li se jejich vztah jako interpretace, pak se zdá být nasnadě, že zde nejprve, napřed musí být to, co je interpretováno, aby tento proces vůbec mohl proběhnout. Jenže, je skutečně možné v tomto případě bez dalšího tvrdit, že disonance předchází své první použití, že tu byla již dříve, než ji Mozart poprvé předvedl ve své hudební skladbě?

¹³⁴ Srv. k tomu poněkud enigmatickou pasáž z přednášky *Nové hranice v architektuře*, č, in: *Stavba*, 6/2000, str. 84: „Rád bych upřesnil, co pod slovem říše míním. Říše architektury je říše, v jejímž rámci jsou všechny ostatní věci. V říši architektury je sochařství, je tu malířství, je tu fyzika, je tu opatrování – v ní je všechno. Ale důraz spočívá na architektuře. Architektura je v této říši královnou. Je to důvod pro její celkovou existenci.“

¹³⁵ Srv. č. str. 14: „Mozartovy skladby jsou návrhy“.

Toto tvrzení další verze mozartovské kuchyňské scény přinejmenším korigují. Nejranější verze tohoto příběhu je zajímavá už tím, že je součástí textu, ve kterém se poprvé u Kahna objevují pojmy forma a návrh.¹³⁶ V námi sledovaném ohledu však zajímavost této pasáže graduje zejména pro poněkud odlišný popis události objevu disonance. Po úvodním konstatování podobnosti mezi hudbou a architekturou přichází již známý příklad s padajícími talíři. Potud nic nového, snad až na výslovné zdůraznění Mozartova citu pro zvuk – kde by jiný slyšel jen rámus, skladatel slyší hudbu. Pak ovšem čteme následující věty: *<Mozart> by řekl: „Ano, disonance se přisuzuje hudbě“ (awards to music). A odhalil by (discovered) tak v říši hudby (realm of music) něco jiného. Skládal by na základě tohoto záblesku v hlavě, tohoto pochopení (from this realization) – tj. že padající talíř má v hudbě určitý význam...*¹³⁷ Setkáváme se zde se třemi klíčovými slovy, která všechna, pokaždé trochu jinak, vyjadřují onen okamžik, kdy se z bezvýznamného hluku stává hudební idea, kdy vyvstává disonance jako forma. První z nich – *realization* – sice již byl obecně komentován výše, nicméně na

¹³⁶ Jde o již zmíněnou přednášku *Nové hranice v architektuře*, kterou Kahn pronesl na kongresu CIAM v Otterlo v roce 1959 – tedy o 2 roky dříve než vznikl text přednášky *Forma a návrh*, kterou se zde přednostně zabýváme; srv. W, str. 81–95, č. překl. R. Švácha, in: *Stavba*, 4/2000, str. 60–63 a *Stavba*, 6/2000, str. 82–85. Pasáž s Mozartem se nachází hned na začátku textu: W, str. 81, č. str. 60. Dodejme, že zkrácenou podobu této verze nacházíme i v textu *On Form and Design* z roku 1960, srv. L, str. 105. Co do motivů zde nenacházíme nic, co by nebylo obsaženo ve verzi z Otterlo, proto tento výskyt nepovažujeme za samostatnou verzi mozartovského příběhu. – K výskytu pojmů forma a návrh srv. úvodní poznámku Rostislava Šváchy k jeho překladu, tamt., str. 60: „Učení Louise Kahna o formě a návrhu, v němž forma vystupuje jako hluboká idea stavby a návrh jako funkcionální korektiv této ideje, se počalo vyhraňovat v improvizované řeči ‚Nové hranice v architektuře‘, kterou americký architekt pronesl v září 1959 v Muzeu Krölller-Müller u holandského městečka Otterlo.“

¹³⁷ Záměrně zde upravujeme a z hlediska výkladu rozšiřujeme český překlad R. Šváchy, který na tomto místě zní: „... a řekl by: ‚Ano, disonance patří k hudbě‘, a mohl by tak objevit v hudební říši něco jiného. Komponoval by s tím vědomím, že popadané nádobí má význam hudby...“

tomto místě jej poprvé přímo identifikujeme v Kahnově textu. Zbývající dva pojmy jsou pro nás zcela nové. Právě „novost“ je však zároveň jejich obsahem. Jak *award* – přisuzovat, přidělovat, tak *discover* – odhalovat, odkrývat v sobě totiž obsahují prvek příchodu čehosi nového. Událostí, o níž je řeč, se v říši hudby odhaluje cosi nového, je jí přisouzeno něco, co vůči tomu, jaká dosud byla, vystupuje jako něco jiného. Ono nové, jiné je zde disonance. Zdá se tedy, že situace je přesně opačná, než jak vypadala na základě dřívější verze příběhu. Ne že disonance jakožto obecná a věčná forma předchází své první konkrétní, časoprostorové užití, nýbrž právě naopak: nejdříve tu byl jedinečný historický Mozartův akt, který posléze dal vzniknout disonanci jako novému univerzálnímu prvku v hudbě. A chtělo by se dodat: Kahn tedy není platonik, nýbrž aristotelik. Situace je ovšem složitější, paradoxně proplétá obě tradičně neslučitelné pozice. Formulováno z hlediska „autorství“ je událost, o níž je zde řeč, spojena s určitým autorem, Mozartem, bez něho by nebyla; zároveň se ale v *témže okamžiku*¹³⁸ od něj odděluje, přestává být dějinnou událostí a stává se momentem ve věčnosti. Tento náhlý „skok do věčnosti“, „záblesk, v němž se hroučí čas“ už však pro nás tak nový není. Narazili jsme na něj výše na konci předchozí části při Mozartových a Beethovenových tvůrčích procházkách.

V této pasáži byla rovněž řeč o zvláštním postavení autora v celé této ‚záležitosti‘ tvorby. Autor zde není tím, kde všechno začíná a končí. Naopak. Autor je součástí procesu, který se rozestírá dál, mimo něj, a to do obou stran. Autor je článek v řetězu vývoje myšlenky, ideje. Myšlenky k autorovi přicházejí a posléze od něj zase odcházejí. Co nás nyní zajímá je, co se stane v onom intervalu mezi příchodem a odchodem. Jinak řečeno, zajímá nás, jaká je role autora v tomto řetězu. I to již bylo

¹³⁸ Tam, kde je v příběhu řeč o tom, že Mozartovým objevem ztělesněným prohlášením „Á, disonance“ přestává být disonance jeho majetkem a stává se součástí hudby, vyskytuje se vždy adverbium „immediately“ – ihned, okamžitě.

naznačeno výše. Myšlenky se v duši autora „rozněcují“, rozšiřují, rozvíjejí. Autor proces podněcuje, uvádí do pohybu, urychluje, vyvolává to, co v něm doposud bylo skryto – a přitom sám zůstává jaksi stranou. Už v tomto okamžiku máme veškerý materiál k tomu, abychom roli autora konečně pojmenovali. Kahn tak činí v již zmíněném rozhovoru pro časopis *Pennsylvania Gazette*.

„Největší přínos (*offering*), největší dílo, největší část, nejzáračnější (*most wonderful*) část umělcova díla mu ve skutečnosti nepatří. Je katalyzátorem (*catalyst*) této věčné kvality a může si nárokovat pouze způsob, jak tuto kvalitu sám interpretuje.“¹³⁹

To, co se zde odehrává, patří umělci jen z části. A to, jak slyšíme, navíc jen z té menší. To však patří k povaze role, kterou zde autor hraje. Katalyzátor není to, oč v procesu jde, nepřevažuje zde významem ani objemem. Stačí ho málo. Přistupuje, přidává se k procesu jako nepatrný suplement. Důležitá není jeho vlastní velikost, nýbrž velikost toho, co „ponoukne“ k existenci.¹⁴⁰ Navzdory své parciálnosti je však jeho úloha nezastupitelná. Bez katalyzační práce autora by se proces nevyvinul, nevyvolal. Bez roznětky by nebylo ohně. Je ovšem třeba se pozastavit nad tím, o jaké nezastupitelnosti je zde vlastně řeč. Je míněna nezastupitelnost autora jako zvláštního individua, anebo autora jako takového, jeho role? Jinými slovy, je prostě třeba roznětky, anebo záležitosti i na tom, kdo konkrétně jí bude ztělesňovat? To je samozřejmě otázka kruciální a jako taková nás přivádí na určitou křižovatku. „Vědecký“ pojem katalyzátoru, zdá se, ukazuje spíše směrem k věčnosti, k obsahu

¹³⁹ W, str. 175.

¹⁴⁰ Jak půvabně říká *Ottův slovník naučný*: „Katalyse (z řec.) slove reakce chemická, přivozená neb jen uspišená přítomností látky cizí, která vůbec anebo jen zdánlivě reakce sama se neúčastní, i může, třeba jen v nepatrném množství jsouc přítomna, nad míru velké množství látek k reakci ponouknouti.“

na úkor „formy“ či v Kahnově – i zde netradičním – úzu: k Formě na úkor interpretace. Je třeba, aby bylo učiněno to a to, ale kým a za jakých okolností – to je již druhotné. Kdyby Mozart „nevymyslel“ disonanci, stalo by se něco? Nevyvolal by ji k věčnému životu někdo jiný, jen třeba o pár let později? A co Pythagoras a „jeho“ věta? A Picasso,¹⁴¹ Leonardo či Kahn? Ve všech těchto případech (i když v některých méně snadno než v jiných) si lze představit, že to, co tito pánové udělali, mohl učinit i někdo jiný, někdy jindy a někde jinde.¹⁴² Důsledky této představy

¹⁴¹ Srv. pokračování Kahnova rozhovoru pro Pennsylvania Gazette: „Picasso otevřel nové cesty. Jeho malby mu náležejí, ale nové cesty nikoli. Věci mu náležejí, ale nové cesty ne. Tímto způsobem lze vysvětlit katalyzátor.“ Výrazy ‚věci‘ a ‚cesty‘ zde možná nejsou úplně nejšťastnější. Přinejmenším na první pohled totiž odporují nejen tomu, co v rozhovoru bezprostředně předcházelo, ale i tomu, co opakovaně nacházíme v jiných Kahnových textech: Forma je „co“, věčnost, esence, naproti tomu návrh, její interpretace je „jak“, tedy konkrétní způsob, cesta, jak je idea ztělesněna. Srv. namátkou např. č. str. 31, 35, 82 či W, str. 89. Obrat „otevírání nových cest“ v souvislosti s odhalováním formy si však zasluhuje pozornosti.

¹⁴² Srv. k tomu (patrně vymyšlenou) historku o Edmundu Husserlovi. Starý, vážený pan profesor přichází v důsledku protižidovských opatření z roku 1933 o své místo na univerzitě, na jejím dvoře se demonstrativně ničí jeho spisy. Vyděšení studenti přibíhají za svým učitelem a křičí: „Pane profesore, katastrofa, pálí vaše rukopisy!“ Husserl ovšem s klidem praví: „Ale vždyť to je jedno, nic se neděje.“ Překvapení mladíci křičí dál: „Jak to, že se nic neděje? Všechno, co jste napsal, bude nenávratně ztraceno!“ A na to starý muž pronáší větu, v níž se pozoruhodně, pro filosofii ovšem možná typicky kombinuje největší skromnost s krajní nabubřelostí: „Pánové, já jsem po celý život psal pravdu. Nezáleží tedy na tom, jestli budou moje spisy zničeny. Na to, co je v nich obsaženo, přijde brzo někdo jiný.“ – Smíme-li to tak říci, což ale právě zde není vůbec jisté, není záležitost, zda se tato historka skutečně odehrála, vůbec důležitá, příběh ilustruje totiž obecný problém... Jiná otázka, která ovšem z časoprostorových důvodů musí zůstat bez definitivní odpovědi, zní, zda je oprávněné klást vedle sebe na stejnou úroveň příklady z filosofie, umění a vědy či zda by bylo přiměřenější rozlišovat. Je totéž vyjadřovat pravdu v matematice, v architektuře, v hudbě a ve výtvarném umění? A je v těchto případech pravdou míněno vždy to samé? Pokud však ne, kam je třeba klást hraniční linie? Uvedená historka by se dala patrně použít k charakteristice Husserlova pojetí filosofie, které má rozhodně bližší k vědě než k umění. Ale kromě toho tu máme klíše o pokroku ve vědě a o nevýznamnosti tohoto motivu v umění a ve filosofii. Přiznáváme, že tyto otázky pouštíme z ruky a že se na tomto místě spokojujeme

jsou ovšem diametrálně odlišné. Záleží na tom, odkud tato představa vychází. Z hlediska věčnosti (což již samo o sobě je oxymoron) je to skutečně takříkajíc jedno. Z hlediska historie ovšem touto lhostejností škrtáme samu její povahu – význam jedinečných událostí, situovaných v určitém čase a prostoru, událostí z tohoto důvodu zásadně neopakovatelných.

Vratme se však ještě ke znění výše uvedené pasáže o katalýze uměleckého díla. Dosud jsme komentovali onu ‚menší část‘, která je nezastupitelně svázána s umělcem, s autorem a kterou Kahn nazývá interpretací. Nyní ještě několik slov k druhé,¹⁴³ větší části, k té, jíž autor sice nalézá, objevuje, která jej ovšem přesahuje a – jak je řečeno – nepatří mu.¹⁴⁴ Kahn ji na tomto místě jmenuje věčnou kvalitou. Důležité jsou ovšem ještě dva jiné výrazy, které zde používá a které nám umožní provázat tento text s tím, co předcházelo a co bude v zápětí následovat. Prvním z nich je adjektivum „wonderful“ – nádherný, doslova plný zázraků, se kterým jsme se setkali na samotném začátku četby přednášky *Forma a návrh*, na místě, kde mladý architekt sní o prostorech

s konstatováním strukturní analogičnosti jmenovaných disciplin vzhledem k danému problému.

¹⁴³ Tímto dělením na části bychom ale nechtěli sugerovat představu, že jde o dva nezávislé děje. Právě naopak, obojí se děje naráz. Členění je čistě záležitostí popisu.

¹⁴⁴ Srv. pasáž z Kahnovy přednášky na University of Cincinnati z 3. května 1969, in: W, str. 77: „Pokud umělec či architekt něco nalezne (*findes*), je to určitá věc, která mu nepatří. / Je společná všem (*common*). / Jediné, co mu patří, je způsob, jakým pravdu vyjadřuje, nikoli pravda sama.“ Na tyto věty bezprostředně navazuje třetí verze příběhu z Mozartovy kuchyně. Není v ní již nic neznámého a uvádíme ji zde již jen pro úplnost. Za zmínku stojí jen to, že v tomto kontextu je explicitně identifikována ona „věc“, kterou umělec nachází a která mu nepatří – je to *Forma*, v tomto případě hudební idea *disonance*. – „Když v Mozartově kuchyni spadl talíř, rozbil se a udělal přitom strašlivý rámus. Služebná vyjekla překvapením, ale Mozart řekl, Á, *disonance*! A *disonance* okamžitě náležela k hudbě, protože Mozart byl schopen svým geniálním mozkiem ve svých skladbách předvést její krásu. *Disonance* však Mozartovi nepatří.“

„plných zázraků“ (full of wonder).¹⁴⁵ Architektův kontakt s věčnou kvalitou se nám tak propojuje s výše diskutovaným motivem psaní pohádek a utopického snění v nejlepší smyslu tohoto slova, tedy činností, které se noří do oblasti toho, co nás motivuje,¹⁴⁶ podněcuje, kde to jiskří, která nám sice převážně uniká a zůstává pouze předmětem naší touhy,¹⁴⁷ z níž se ovšem přece čas od času podaří vytáhnout jakýsi „tvar“. Druhým zajímavým výrazem pasáže o katalyzátoru je substantivum „offering“, které opět z jiného úhlu vyjadřuje přímo událost vynoření se Formy, věčné kvality. Překládáme je zde střízlivě slovem „přínos“. Má označit akt, kdy specifická, v čase a prostoru zasazená umělcova interpretace přinese něco, co má působnost obecnou, neomezenou na geograficko-historické souřadnice. Právě takový akt dělá umělecké dílo uměleckým, jinými slovy, tímto aktem se

¹⁴⁵ Div, zázrak jako něco, co přesahuje a předchází (ve smyslu motivace) běžné lidské vědění – srv. W, str. 218: „Wonder is the forerunner of all knowing. Wonder is the primer. It primes knowing.“

¹⁴⁶ Což je něco zcela jiného než tvorba, která se nechává „inspirovat“ konkrétními tvary, díly jiných umělců. Srv. k tomu Kahnovu často opakovanou filipiku proti napodobovatelům – např. W, str. 175: „Jde o ty kvality, v kterých jiný malíř rozpozná otevřené dveře pro svůj vlastní talent. Právě proto má Picasso tolik následovníků. Pokud jej ale napodobují, pak jsou to nuly, chápete? Psát jako Mozart přece nemá žádný význam. Ale být ovlivněn Mozartovou věčnou kvalitou – věčnou kvalitou – představuje zárodek, který podněcuje pravého umělce.“ Za povšimnutí stojí, že i Kahn zde naznačuje, že ono oddělení Formy od umělce není absolutní, na věčné kvalitě stále zůstává přilepena jeho signatura. – Dále L, str. 94–95: „... člověk, který odhalí (*discovers*) záležitosti, které patří k povaze věcí, nevlastní tyto záležitosti. Návrhy mu náležejí, ale ona objevení (*realizations*) nikoli. Když kopírujete Le Corbusierovy návrhy, počínáte si jako zloději. Pokud ale berete to, co je u něj podstatně architektonické, můžete si to vzít zcela volně, protože to nepatří ani jemu. Patří to říši architektury. Skutečnost, že to odhalil, pokládáme za velmi šťastnou. To ale neznamená, že mu ta věc náleží. Podobně hudba Mozartovi nepatří, zatímco jeho skladby ano.“ Srv. k tomu též W, str. 195, 249; anebo L, 82, kde je řeč o analogickém problému: ztratí-li umělec, jako je Mozart, nějaké své dílo, svůj návrh (*design*), může jej znovu vytvořit v téže podobě, čerpá totiž odjinud, než z oblasti tvarů; naproti tomu napodobovatel je ztracen úplně.

¹⁴⁷ Srv. výše: „Ono zajiskření, podnět je jako pohádka. To, po čem člověk touží, po čem natahuje ruku, ale čeho se mu nemůže dostat.“

z jednotlivého díla stává součást obecné říše umění.¹⁴⁸ Publikovaný český překlad používá poněkud patetičtějšího a vznešenějšího výrazu „obětina“, který z textu často dost tzv. „trčí“.¹⁴⁹ V takto vybudovaném kontextu je ale zcela srozumitelný. Událost obětování přece spočívá právě v tom, že člověk přináší něco svého, aby se toho vzdal ve prospěch čehosi vyššího. Právě tak umělcova tvorba představuje ‚přinášení oběti‘ tím, že to, co umělec vyzískává, svůj výtvar – pokud jde skutečně o umělecké dílo –, ihned ztrácí ve prospěch umění. I tento výraz nám tedy dává najevo, že v procesu umělecké tvorby není umělec centrální figurou, nýbrž jen určitým momentem.

Výraz ‚offering‘ má klíčovou roli ve čtvrté, dosud nejmenované verzi mozartovského příběhu, kterou nacházíme v Kahnových textech.¹⁵⁰ Myslíme, že již nepotřebuje další komentář, a proto ji uvádíme v přímém znění. Uzavírá-li se zde obraz kuchyňské scény a tím i celá tato část, otevírají poslední slova téma, kolem nějž budou kroužit části následující.

„Vynořuje se přirozený smysl pro přinášení oběti (*natural sense of offering*), který člověk má. Když člověk přináší oběť (*offers*), je to skutečně to nejlepší, co může udělat.

Vím, že když jednou v Mozartově kuchyni spadl na zem talíř a roztříštil se, služebná překvapeně vykřikla. Mozart vešel dovnitř a řekl (je to čistě vymyšlená historka): Á, disonance. A disonance vstoupila do hudby jako oběť (*entered music as an offering*). Mozart disonanci nevlastnil. Nebyl to jeho výtvar. Bylo to jistým způsobem jeho objev, záblesk v jeho hlavě (*realization*), v rámci intuice. Jediné, co mohl obětovat (*offer*), byla jeho vlastní verze

¹⁴⁸ Srv. W, str. 218: „Umělecké dílo je příspěvek, přínos (*offering*) k umění vůbec (*art itself*).“

¹⁴⁹ Srv. místa z různých Kahnových textů – *Ticho a světlo*, č, str. 61: „architektonické dílo je zpřítomněno jako obětina architektuře“; *Místnost, ulice a lidská dohoda*, str. 85: „Architektonické dílo je jen obětinou duchu architektury“; *Miluji počátky*, č, str. 97: „architektonické dílo, které lze nejspíše považovat za obětinu architektuře“.

¹⁵⁰ Je obsažena v přednášce, kterou Kahn pronesl v roce 1973 na architektonickém symposiu v Tel Avivu (a kterou už jsme citovali výše v souvislosti s motivem psaní pohádek) – srv. W, str. 249.

IV.

Předchozí část, která představovala jakýsi přechod od Mozarta ke Kahnovi, nám leccos odhalila o procesu umělecké tvorby. Nyní je na čase blíže charakterizovat některé významné momenty tohoto procesu. A konečně tak přistoupit k pokračování četby přednášky, která si tyto klíčové momenty vetkla do svého názvu. Po úvodní rozcvičce s otázkou mladého architekta přistupuje následující pasáž:¹⁵¹

„To je počátek formy. Forma zahrnuje harmonii systémů, smysl řádu (*sense of Order*) a to, co odlišuje jedno bytí od druhého (*and that which characterizes one existence from another*). Forma nemá tvar ani rozměr. Porovnáme-li například jednu lžici s druhou, vidíme, že každá lžice se vyznačuje formou mající dvě neoddělitelné části (*two inseparable parts*), držátko a náběrku. Nicméně určitá lžice se vyznačuje specifickým návrhem (*specific design*) – je buď ze stříbra či ze dřeva, velká nebo malá, mělká nebo hluboká. Forma je ‚co‘ (*,what‘*). Návrh je ‚jak‘ (*,how‘*). Forma je neosobní (*impersonal*), návrh patří návrháři. Návrh je úkon závislý na okolnostech (*circumstantial act*) – rozpočtu, místu, klientu, znalostech. Forma nemá s podmiňujícími okolnostmi (*circumstantial conditions*) nic společného. V architektuře charakterizuje formu harmonie prostorů vhodných pro určitou lidskou aktivitu (*a harmony of spaces good for a certain activity of man*).¹⁵²

¹⁵¹ *Forma a návrh*, č, str. 35–36.; L, str. 113.

¹⁵² Celý tento odstavec, ovšem okleštěný o oba příklady (se lžicí i následný s domem-Domem), se doslova, identickými výrazy, opakuje v textu *Wanting to Be: The Philadelphia School*, který vyšel ve zvláštním vydání časopisu *Progressive Architecture* 1969 – srv. W, str. 89: „It is the beginning of Form ... a harmony of spaces good for a certain activity of man.“ Srv. k tomu rovněž W, 256 nn., kde jsou přetištěny různé Kahnovy poznámky z knihy R. S. Wurman, E. Feldman (eds.), *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*, 2. vyd., Cambridge 1973 – na str. 260 nn. je (aniž by to zde bylo výslovně uvedeno) zjevně část

Přemýšlejme o tom, co abstraktně charakterizuje Dům, určitý dům [...] ¹⁵³ Dům je abstraktní charakteristika prostorů vhodných pro to, ¹⁵⁴ aby se v nich žilo. Dům je forma, a ve snovém přemítání (*in the mind of wonder*) by měla být bez tvaru a rozměru. Určitý dům, ten už je podmíněnou interpretací těchto prostorů (*a conditional interpretation of these spaces*). To je návrh. Podle mého názoru velikost architekta spočívá spíše v jeho schopnosti uvědomit si (*his powers of realization*), co je to Dům, než v návrzích určitých domů, což jsou okolnostmi podmíněné úkony.“

textu přednášky *Forma a návrh*; znění je téměř identické, přesto se některé výrazy liší – viz např. níže o „abstraktní charakteristice“ a „snovém přemítání“.

¹⁵³ V citaci je záměrně vynechána zmínka jakéhosi třetího členu, který v příkladu s Domem a domem představuje domov (*home*). Celá věta v originále zní: „Reflect then on what characterizes abstractly House, a house, home.“ Nutno dodat, že tento třetí člen nemá žádnou obdobu ani v příkladu se lžící, ani nikde jinde v Kahnových textech. A více se zde nedozvídáme ani o domově jako takovém. Po konci uvedené pasáže následují pouze tyto dvě věty: „Dům a jeho obyvatelé je pak domov. Domov se mění s každým obyvatelem.“ Domov není ani forma (Dům), ani návrh (konkrétní dům pro určitého klienta). Jistým způsobem spojuje obojí. Zmínku o domovu tak možná lze číst jako odkaz k širšímu dění, jehož jsou Dům i dům jen dvěma, i když významnými momenty.

¹⁵⁴ Upravujeme zde publikovaný český překlad, který na tomto místě v souladu s předchozí větou zní: „Dům je abstraktně charakterizován jako prostory vhodné pro to, aby se v nich žilo“. V originále je ovšem: „House is *the abstract characteristics* of spaces good to live in“ (proložil ČR; srv. na jiném místě, W, 260: „House stands for abstract concept of spaces good to live in.“). Jedná se jen o drobnou změnu, má však zdůraznit, že v případě Domu jakožto Formy nestojí abstrakce vedle jako cosi vnějšího, co by k Domu pouze někdy přistupovalo jako operace, která se na něm vykonává, nýbrž že abstrakce je s Domem vnitřně neodlučně svázána jako jeho základní charakteristika. – K abstrakci a její spojitosti s Formou coby počátkem procesu tvorby srv. následující: abstrakce, zbavenost či podružnost konkrétních věcí má blízko k tomu, čemu Kahn na různých místech říká zázrak (*wonder*), sen, pohádka – tedy instance, v nichž dochází k objevení Formy. Všechno jsou to zároveň záležitosti, které se nějak týkají otázky počátku a počátečnosti, která bude diskutována níže. V přednášce na Drexel University ve Filadelfii z listopadu roku 1968 – tedy v době, kdy se pomalu blíží naplnění program Apollo, sen amerického Úřadu pro letectví a vesmír (NASA) o první lidské stopě na Měsíci – sděluje Kahn svým posluchačům, jak sledoval každou míli amerických astronautů a zažíval přitom jakýsi zvláštní pocit: „Pocit zázraku. Najednou pro mě Paříž neznamovala nic. Podíval sem se na ni a řekl: ‚Dobře, a co má být?‘ Řím pro mě nic neznamoval (Filadelfie samozřejmě ne). Ale tóny Páté symfonie pro mě byly přesto stále důležité. Byly nanejvýš abstraktní. [...] Byl to zjev počátku, zjev tak blízký zázraku, že jej lze znovu pocítit. Tak je tomu s velkými abstrakcemi, díly, které nemusejí člověku úplně vyhovovat. Nemusejí vyhovovat ničemu, prostě inspirují vašeho ducha.“ (Srv. W, str. 30.)

Pokusme se nyní postupně cizelovat a komentovat jednotlivé body – pojmy a témata, které jsou v této pasáži obsaženy. První věta ještě odkazuje zpět, k části, kterou jsme bohatě rozvíjeli výše, v níž bylo hlavním tématem objevení formy a obecně motiv počátku. Forma, abstraktní idea či koncept, stojí na počátku procesu tvorby, který vede ke konkrétní realizaci, k návrhu. Věta „it is beginning of Form“ nám však dává najevo, že forma a návrh nejsou koncovými póly tohoto procesu, že na škále, kterou toto dění rozestírá, jde jít i dál, a to – jak je třeba dodat – oběma směry.¹⁵⁵ I forma má tedy svůj počátek, jakousi svoji předchozí fázi¹⁵⁶ (o možnosti ‚stupňování‘ formy svědčí ostatně pojmy

¹⁵⁵ V případě návrhu (*design*) je tato věc ostatně zřejmější: kde končí architektova práce – u diagramu či skici, v níž je obsažena hlavní myšlenka projektu a kterou již rozpracovávají jeho asistenti, nebo u všemi náležitostmi opatřeného projektu, který se odevzdává klientovi, příp. soutěžní komisi, či až u tzv. „prováděčky“, tedy dokumentace, která slouží jako základ pro stavební práce? Anebo je třeba jít ještě dál, za projekty na papíře, za „písemnosti“, dokumenty a hledat definitivní architektovo dílo až v postavené podobě, v budově z hmatatelného materiálu, v „monumentu“? A navíc, lze tak neochvějně tvrdit, že proces utváření domu končí okamžikem, kdy architekt takříkajíc předá klíče od budovy majiteli? Nepatří k tomuto procesu též fáze zabydlování domu, jeho uzpůsobování, zžívání se s ním a obecně jeho zrání a stárnutí, materiálové i tzv. „duchovní“? Všechny tyto vyjmenované možnosti je možné označit slovem „design“, všechno jsou to „návrhy“ v Kahnově slova smyslu. Či jinak řečeno, všechno jsou to – z tohoto hlediska – různé fáze návrhu, procesu navrhování (z opačného hlediska pak jsou to různé fáze rozvinutí formy, procesu formování). Kde tento proces končí je nepřipadná otázka, konce zde stanovovat stále další a další, o to ale nejde, důležité je, co se děje mezi těmito konci.

¹⁵⁶ Zdá se, že tomuto tvrzení odporuje pasáž z přednášky *Architektura a lidská dohoda*, kterou Kahn držel na University of Virginia v dubnu roku 1972. Říká se zde: „Počátek je průlom, který nemá precedent“ (W, str. 138). To je jistě – v jistém smyslu – pravda. Počátek je zásadní událost, která uvádí do pohybu řetězec následků. A jako každá událost hodná svého jména musí být něčím, co nevyplývá bezprostředně z předchozího, co naopak do dosavadního běhu dějin zasahuje jako něco radikálně nového, zlom. To ovšem nijak nezmenšuje potíže s lokalizací tohoto počátku, která je vždy jeho zpětnou rekonstrukci. Počátek ze své povahy (minulost) všem přítomným snahám zachytit jej uniká, každá fixace je vždy jen provizorní a vždy je možné jít za ni ještě dál. V tomto ohledu není počátek nic jiného než stálý pohyb odkazování ke svým precedentům. – Srv. k tomu začátek rozhovoru

preforma či protoforma, které Kahn užívá na jiném místě¹⁵⁷). Řečeno určitým filosofickým žargonem, počátek (jakož i konec) se stále posouvá,

Giovanny Borradori s Jacquesem Derridou, in: *Filosofie v době teroru*, Praha 2005, str. 96nn., kde se diskutuje otázka, zda teroristický útok z 11. září je „zásadní událostí“ v historii lidstva, „událostí bez precedentu“ (což je vzápětí problematizováno): „A zvláště, co je událost hodná tohoto jména? A co je ‚zásadní událost‘, to jest událost, která je ve skutečnosti víc než ‚událostí‘, skutečněji událostí než kdy jindy? A co je událost, která exemplárním či hyperbolickým způsobem dosvědčuje samu esenci události, či dokonce událost za esenci? Zásadní událost by měla být tak nepředvídatelná, měla by představovat takový vpád, že rozrušuje dokonce i horizont pojmu či esence, na základě jichž se domníváme rozpoznávat *událost jako takovou*“ (str. 100).

¹⁵⁷ Jde o pasáž z textu *Nové hranice v architektuře*, výše citované přednášky z Otterlo z roku 1959. Zde nacházíme mj. následující větu: „Tím teď nutně nemíním formu, jaká je nakonec (*form as it finally is*); míním ve skutečnosti preformu (*preform*)“ (L, str. 91; č, *Stavba*, 6/2000, str. 83). Je ovšem nutné zdůraznit, že preforma zde nepředstavuje předchozí fázi formy ve výše sledovaném kahnovském smyslu, nýbrž že s ní v tomto úryvku splývá. Naopak to, co se zde nazývá formou, je forma v běžném významu tohoto slova, tj. konkrétní smyslově vnímatelný tvar, kterému jinak Kahn říká návrh, jenž je výsledkem procesu formování (tj. ‚forma, jaká je nakonec‘). Krátce řečeno, na místo dvojice forma – návrh zde nastupuje pár preforma – forma. Teprve smyslově vnímatelná, vymezená forma pak podléhá tradičním estetickým kategoriím, naproti tomu neměřitelná ideální Forma čili preforma určení krásné x ošklivé předchází – srv. k tomu tamt., č. str. 84: „Nuže, preforma může být protoformou (*protoform*). Nemusi to být krásná věc v očích diváka, ale pro umělce to krásná věc je. Je to forma před krásou (*form before beauty*), jak ji známe, forma vznikající (*sets in*).“ Dodejme ještě, že v časopise *Stavba* uveřejněný český překlad poslední věty zní: „krása vznikající“, což je podle všeho omyl. – Navzdory tomuto terminologickému posunu pro nás však zůstává důležitá skutečnost, že pro Kahna forma nepředstavuje jedinou a jednoznačnou instanci, která by spadala v jedno s počátkem procesu tvorby, nýbrž že celý tento proces chápe Kahn v jistém smyslu jako proces formování a jeho jednotlivé fáze jako různé stupně stávání se formy. Přejít od preformy k návrhu neznamena skok, při němž by docházelo ke změně čehosi v něco zcela jiného, nýbrž pouze transformaci prvotní, tzv. archaické formy ve formu výslednou. Tím ovšem na druhé straně není řečeno, že tato transformace je nevinná a že tyto stupně formy nevykazují kvalitativní rozdíly. Srv. k tomu tamt.: „Preforma je archaická forma. V preformě ve skutečnosti existuje (*actually exists*) víc života, víc příběhu, který pak může přijít, víc než může dosáhnout (*attain*) někdo, kdo kolem ní chodí a uštípuje z ní. V preformě – v počátcích, v prvotní formě (*in the beginning, in the first form*) – spočívá víc síly než ve všem, co následuje (*more power than in anything that follows*).“ K obsahu této zásadní pasáže se ještě vrátíme.

odkládá.¹⁵⁸ Touha po nalezení počátku tak zůstává ze své povahy nutně nenaplněnou touhou. Kahn to dokonce v jednom rozhovoru přímo říká, a to výjimečně nedvojznačnými slovy:¹⁵⁹

¹⁵⁸ Žádný velký objev nepředstavuje tvrzení, že téma počátku a jeho nedosažitelnosti se stalo klíčovým pro řadu významných myslitelů 20. století – zmiňme zde alespoň Martina Heideggera, Jacquese Derridu či Michela Serra. Není u nich záležitostí jediné knihy, nýbrž opakuje se v mnoha jejich dílech. Poukaz na Heideggerův *Der Spruch des Anaximander*, Derridovu *La Scène de l'Écriture* či Serrovy *Les Origines de la géométrie* je tedy třeba brát takový, jaký je, tj. jako nevyčerpávající příklad či doklad. A co víc, toto téma dokonce sedimentovalo v několika tzv. filosofických sloganů či hesel, která kolují již samostatně, vytržena ze svých bezprostředních kontextů a odtržena od svých autorů. Pro doplnění celkového obrazu tohoto tématu zmiňme alespoň několik z nich a v nutně zjednodušující zkratce načrtněme i jejich smysl. 1) *Počátek přichází až nakonec*. Určitá posedlost původem, počátkem, pramenem, originálem je neodlučně spjata s filosofickým směrem, z něhož Heidegger vyšel, tj. s fenomenologií (srv. už jen hypertrofii „Ur-“ terminologie u Edmunda Husserla). Heidegger však oproti Husserlovi původ určité věci jakožto to, co dělá věc tím, čím ona je, zásadním způsobem zproblematizoval, ukázal na četné nesamozřejmosti, které jsou s otázkou původu spjaty. Jednou z nich je bezprostřední, jednoduchá zpřítomnitelnost počátku jako takového, z čehož plyne představa původu jako průzračné, bezpečné půdy, ke které se jako k osvětlujícímu základu lze vždy vrátit. Heideggerova koncepce dějin tuto představu komplikuje. Smysl toho, co otevřeli tzv. počáteční myslitelé (*anfängliche Denker*), kteří stáli na prahu filosofie (Anaximandros, Hérakleitos, Parmenidés), byl podle něj ihned zakryt tím, co následovalo, tedy celými dějinami západní metafyziky. Ocitáme-li se dnes na jejím konci, drolí-li se takřikajíc vrstvy, v nichž je zakořeněna, objevuje se nyní poprvé možnost, že by ke slovu přišel onen zasutý původní smysl. K počátku se nelze dostat jinak než přes okliku dějin. – To samé, třebaže jinými slovy říká i Derrida. Počátek není něco, co by bylo samo o sobě, počátek se musí teprve počátkem stát, a to skrze to, co jej následuje (aby byl počátkem, musí být počátkem něčeho). Z pramene, aby byl pramenem, musí něco pramenit, jinak bude prázdný a přísně vzato nebude. Srv. k tomu elementární příklad řady (přirozených) čísel. 1 sama o sobě ještě není žádný počátek. Teprve poté, co se objeví 2, 3, 4..., se dá o 1 mluvit jako o počátku, 1 se stává původem této řady čísel. Jinak řečeno, teprve z rozvinuté řady čísel je zpětně možno rekonstruovat její původ. Teprve až když tu něco je, až na konci, je možné se ohlížet zpět, tj. dělat retrospektivu k začátku. Tato zpětná rekonstrukce má však háček. Věci našeho světa se, na rozdíl od čísel, nikdy nevyskytují v bezčase, nýbrž vždy v dějícím se, ubíhajícím čase. I rozvíjení původu a retrospektivní pohled z toho, co se rozvinulo, zpět k počátku, se tedy také odehrávají v čase. Rekonstrukce počátku není přesouváním se v neutrálním prostoru tam a zpět, je to promítání počátku v nějaké přítomné situaci, v které se nacházíme, zpět do minulosti. Počátek je tak něco, co vždycky už bylo, co

(nenávratně) uplynulo, co už není, co není zde přítomné. S počátkem je tak vždy spojená nepřítomnost. Heidegger požívá v této souvislosti slovo „Abgrund“ – 2) *počátek je propast*. Nejde jen o pateticky romantické pojmenování, nýbrž o přesný technický výraz. Heidegger se jím kriticky vymezuje (*Ab-*) proti tradičnímu pojetí původu, počátku jako po ruce jsoucí půdy, fundamentu, základu (*Grund*), v němž by bylo možné bezpečně spočinout. – Derrida pak jde ještě dál. Pochopí-li se počátek jako zásadně minulý, uplynulý, nepřítomný, pak se ukazuje, že se k němu při zpětném pohybu nikdy nelze zcela dostat, nelze jej lapit, uchopit. Počátek, původ je vždycky takříkajíc o krok dál, uniká, odsouvá se, odkládá. Tento pohyb odsouvání či odkládání se ve francouzštině nazývá *différence* (od slovesa *différer*, které má 2 základní významy: a) lišit se, b) odkládat, odsouvat). Proto může Derrida ve zkratce říci, že 3) *počátek není identita, ale difference*, tj. počátek není nikdy nějaká uchopitelná, přítomná věc, nějaká sebetotožnost (*identita*), nýbrž je mu vlastní pohyb stálého přesouvání, unikání (*difference*). Tento motiv pak rozvíjí Michel Serres trefným přirovnáním. Snaha dosáhnout počátku je jako hledání pramene řeky. Čím víc se blížíme k ‚původu‘ řeky, tím víc se proud rozděluje do malých přítoků, stále více se rozměňuje, rozrůžňuje (to, co na cestě k počátku dostáváme, není nějaká jedinnost, nýbrž mnohost), až nakonec úplně zmizí. Tento exkurs pak zakončíme jednou půvabnou literární paralelou. Nerozhodnutelnost obsaženou v problému identifikace vlastního původu řeky totiž velmi přesně ilustruje začátek knihy *Dunaj* od Claudia Magrise. Líčí se zde prastarý spor dvou německých městeček ve Schwarzwaldu, vzdálených od sebe pouhých 35 km, o to, kde vlastně pramení tento evropský veletok. Úředně (jakož i podle turistických průvodců a všeobecného mínění) je to v Donaueschingenu, což potvrzuje i nápis na tabulce v místním Fürstenberském parku: „Tady pramení Dunaj“. Jenže podobnou tabulku nacházíme i ve Furtwangenu, na pozemku pana Ludwiga Öhrleina: „Zde pramení hlavní tok Dunaje“. Nárok furtwangenských je odůvodněn tím, že jejich pramen je nejdál od ústí řeky do Černého moře (2888 km, o 48,5 km dál než pramen v Donaueschingenu). Záleží ovšem na tom, zda se řeka Breg vytékající z Furtwangenu prohlásí za pouhý přítok Dunaje, či za Dunaj sám. Celou situaci pak komplikuje hypotéza obsažená ve zprávě jistého pana Amedea, „sedimentologa a tajného kronikáře historických omylů“, podle níž Dunaj pramení z kohoutku. Amedeo se pokouší o „fenomenologický“ přístup, uzávorkovává všechny apriorní teorie, tradice, předsudky apod. a vydává se s malou společností na cestu proti proudu řeky ve snaze dobrat se evidence skutečného pramene. V prvním kroku souhlasí s variantou Furtwangen, nezastavuje se však u tabulky na pozemku doktora Öhrleina a navazuje otázkou: „jak vlastně řeka pokračuje od pramene výš“. Tabulkou kodifikovaný pramen prýští v údolí, nad ním je však bažinatý svah, jehož půda je nasáklá vodou, doslova malými říčkami, které zjevně napájejí pramen dole. Ještě výš proti proudu stružek pak Amedeo nachází staré stavení z 18. stol., u jehož dřevníku vyčnívá okap a z něj teče voda... A co napájí okap? Podle tvrzení majitelky stavení do něj vytéká voda z kohoutku, který nikdo nedovede zavřít a který je napojený na prastarou trubku končící kdoví kde... Zde Amedeova zpráva končí. Její styl se náhle posunul od přímých a důkladných evidencí ke zprostředkovanému a neověřenému svědectví. Proč Amedeo opustil svou metodu a nedovedl své pátrání do

„Je třeba se vyvarovat chyb spjatých s otázkou počátku. Dostanete-li se velmi blízko k počátku, počátek se vám bude stále více vzdalovat (*it goes farther and farther away from you*). Je lépe se tedy zastavit uprostřed cesty a připustit existenci toho, co navždy zůstane nedosažitelné (*which will be forever unattainable*). V nejhlubší části lidské mysli je obsaženo směřování k počátku, který nikdy nebude nalezen (*which will never be found*).“

Nesmí nás však překvapit, že se vedle tohoto přímého vyjádření setkáváme u Kahna i s obrazným předvedením tématu počátku, které pak, jak jsme již zvyklí, koluje v mírně obměňovaných verzích v různých Kahnových textech jako exemplum. Jde o příklad s knihami, v nichž jsou líčeny anglické dějiny, kde počátek vystupuje v paradoxní podobě nultého svazku¹⁶⁰ této série. Lakonická pointa celého příběhu zní: popsat počátek je právě tak obtížné jako napsat „nultý díl“ dějin. Jedním z důvodů, proč toto téma takto zdvojujeme, je právě jeho rozvinutí prostřednictvím motivu psaní, který se zde opět vrací na scénu. Má-li

konce (a řeku ke svému začátku)? Odpověď je nasnadě, ale možná, že – jak to navrhuje Magris – ho zde, tak blízko vytouženého vlastního pramene, skutečně jen rozptýlila otázka jedné z jeho půvabných průvodkyň: „A co by se stalo, kdyby ten kohoutek zavřeli?“

¹⁵⁹ Jedná se o rozhovor s Jamine Mehta, který se uskutečnil v říjnu roku 1973 – srv. W, str. 219.

¹⁶⁰ Nultý svazek nelze chápat jako sice skrytý, ale přesto někde existující a potenciálně tedy dosažitelný prapůvodní díl dějin, nýbrž jako odkaz k nemožnosti fixovat začátek této série. To je ostatně výstižně vyjádřeno v jiných verzích tohoto příběhu, kde nultému dílu předcházejí ještě svazek mínus první, mínus druhý A TAK DÁLE. Srv. jasné, mírně ironické úryvky z již několikrát citované Kahnovy přednášky pronesené v roce 1973 na symposiu věnovaném vzdělávání a školení architektů v Tel Avivu – W, str. 245: „Pak jsem pomyslel na to, *co by znamenalo vrátit se zpět, začít od počátku*. Měl bych říct, že jsem tehdy četl dějiny, obzvláště mě zajímala anglická historie, která je úžasná. ... Pokaždé když jsem začal číst první svazek, setrval jsem u první kapitoly, četl jsem jí znovu a znovu a vždycky jsem při ní pocítoval něco jiného. Samozřejmě, že mým úmyslem bylo číst spíš svazek nultý, anebo minus první, a kdybych mohl žít tak dlouho, tak i minus druhý...“ (proložil Kahn) a W, str. 247: *Then thinking again about sources – somehow Volume Zero minus one and so on and so forth...*

forma počátek, je nesnadné ho popsat. Jak totiž popsat, tj. zachytit konkrétními vymezenými slovy, sedimentovanými ve smyslově vnímatelné znaky, něco takového, co předchází nejen měřitelný tvar, návrh (*design*), ale i neměřitelnou formu? Jak popsat něco, co je nepopsatelné, co uniká slovu, znaku (*sign*), označení (*designování*)? Právě tento paradox pak půvabně předvádí onen příklad.¹⁶¹

„Vždy hledám zdroj, počátek (*a source, a beginning*). Touha odhalovat (*discover*) počátky je jaksi v mé povaze. Miluji anglické dějiny, mám jich doma dokonce několik dílů, ale nikdy nedojdu dál než k tomu prvnímu, a z něj navíc čtu asi jen první tři nebo čtyři kapitoly. Samozřejmě, můj jediný a opravdový cíl je ‚díl nultý‘ (*Volume 0*), ten, který ještě nebyl napsán (*has yet not been written*).“¹⁶²

Stále jsme se však v komentáři pokračování četby přednášky *Forma a návrh* nedostali dál než k první větě. To, co následuje, se vzhledem k tomu, co bylo právě řečeno, může zdát jako pošetilé. V dalších větách se totiž setkáváme s prvním pokusem o pojmové vymezení počáteční Formy i jejího koncového protějšku – návrhu. Třebaže nelze doufat v definici definitivní, její přinejmenším provizorní podoba musí být naším ‚opravdovým cílem‘. Jeho naplnění se již nyní budeme snažit uspíšit. Komentář proto na chvíli zrychlí, bude se snažit postupovat v hbitějších, někdy až heslovitých krocích.

Co se tedy z výše uvedeného citátu dozvídáme ohledně bližší specifikace klíčových pojmů obsažených v názvu sledovaného textu? Nejprve o formě, že má jakási tři určení:

a) harmonie systémů,

¹⁶¹ Tento hezký příklad pochází z přednášky z roku 1972, která má příznačný název *Miluji počátky* – srv. Č, str. 95; L, str. 286.

¹⁶² Je zřejmé, že obrat „ještě nebyl napsán“ je potřeba číst silně – nenapsanost nikoli faktická, kterou by bylo možné s časem překonat, ale bytostná a neredukovatelná (což ale nevylučuje touhu se o to donekonečna pokoušet).

- b) smysl řádu,
- c) to, co odlišuje jedno bytí od druhého.

Nicméně, je na místě otázka, kolik těchto určení vlastně je a zda vůbec má takové členění na různá určení nějaký smysl. Podíváme-li se blíže na jejich význam, zjistíme, že jsou těsně provázána. Z příkladů se lžící a domem vysvítá, že harmonií systémů se míní skladba, kompozice jakýchsi základních prvků, součástí, které u lžice představuje držátko a náběrka, u domu pak jeho jednotlivé místnosti. Tyto části nejsou nahodilé a nelze je – jakožto takové, nikoli jejich podobu – měnit.¹⁶³ Kdyby jakákoli z nich byla odstraněna, kompozice by se rozpadla, celková skladba by zmizela. Kahn proto mluví o neoddělitelných, neodlučných (*inseparable*) částech.¹⁶⁴ Forma je to, co se snaží držet pohromadě své prvky, elementární rovina soudržnosti, konzistence. Má-li být tato soudržnost zaručena, musí být skladba prvků – Kahnovými slovy – harmonická. Jinak řečeno, musí se odehrávat podle jistých obecných

¹⁶³ Přestože jejich počet a charakter se může dům od domu měnit, Kahn přichází se základním členěním, které se od té doby stalo standardem, na dvě části domu, dva typy prostoru, které dělají dům domem: prostory „obslužné“ (*servant spaces*, obecně zázemí zajišťující chod domu a spojovací prostory) a „obsluhované“ (*served spaces*, obecně prostory pro pobývání) – srv. např. č, str. 74.

¹⁶⁴ S tímto vymezením se setkáváme na mnoha místech v Kahnových textech – srv. č, str. 29: „Forma je vynořením (realization) neoddělitelných znaků“; str. 98: „forma je objevením neoddělitelných částí“ (publikovaný český text překládá na těchto místech slovo „realization“ jako „vědomí“, což se nám nezdá šťastné, proto upravujeme ve shodě s tím, co bylo řečeno o tomto slově výše), podobně též W, str. 90 či 95; č, str. 77: „skladba [o hudební kompozici] je uspořádání neoddělitelných hudebních prvků“; o trochu méně lakonickou podobu nacházíme na W, str. 96: „Architektura je vytváření smysluplných prostorů. Jde o skládání prvků, které pochází z formy. Forma se vyznačuje (*is the distinction*) neodlučnými částmi. Když jednu z nich odstraníte, nedostanete už tu atmosféru, kterou od architektury očekáváte.“ Už zde je naznačeno to, o čem bude řeč v zápětí, a sice a) forma je cosi jedinečného, kompozice neodlučných částí je vždy singulární, specifická; b) toto složení nemá ještě podobu pevného, „měřitelného“ tvaru či struktury, je to zatím jakási elementární, nevymezená pulzující soupatřičnost – ‚atmosféra‘.

pravidel, zákonů – jejich souhrn nazývá Kahn řádem (*order*).¹⁶⁵ Řád zahrnuje zákony vztahující se jak k předmětům myšlenkovým (pravidla myšlení), tak smyslově vnímatelným¹⁶⁶ (přírodní zákony)¹⁶⁷. Jinak řečeno, řád se netýká jen formy,¹⁶⁸ ale i návrhu¹⁶⁹ a – a to možná především – přechodu mezi nimi.¹⁷⁰ Podle toho, co řád řídí, je pak možné mluvit o různých řádech, či lépe řečeno o různých vrstvách řádu.¹⁷¹ Klíčové však je, že řád zde nestojí vůči předmětu, který řídí, jako cosi vnějšího; není nezávislý na tom, na co se aplikuje. Řád dlí v jedné každé singulární věci a pouze odtud je možné jej uchopit. I zákony přírody nejsou podle Kahna primárně zapsány v umělých, vědeckých knihách existujících vedle přírodních věcí (*techné x fysis*), nýbrž jsou vepsány přímo v přírodě samotné a zde je třeba se snažit je číst. Lze o řádu vzhledem k jeho vnitřní rozrůzněnosti říci něco celkového? Co je řád? Kahn si podle svých slov tuto otázku mnohokrát položil, ale vždy dospěl k jiné odpovědi. Jakýkoli z predikátů, které k řádu připojil, se posléze ukázal jako nedostatečný. A tak se nakonec rozhodl se bez nich obejít a ponechal

¹⁶⁵ Srv. W, str. 244: „It is allways a harmony of the laws, or you might say, order itself.“

¹⁶⁶ A je třeba předběžně říci: a to jak k předmětům živým, tak neživým.

¹⁶⁷ Bezprostředně zmiňovaná pasáž na W, str. 96 (pochází z Kahnovy přednášky na Mezinárodním architektonickém kongresu v íránském Isfahanu z října 1970) pokračuje: „Při dalším zkoumání prvků se dostáváte k řádu, protože když chcete něco vytvořit, musíte se přitom ohlížet na přírodní zákony.“

¹⁶⁸ Srv. např. *Prostorový řád a architektura* (1959), č, str. 29: „Forma musí odpovídat zákonům řádu, jinak není.“

¹⁶⁹ Srv. např. *Miluji počátky* (1972), č, str. 98: „Návrh vyžaduje, aby člověk rozuměl řádu.“

¹⁷⁰ Srv. *Řád je* (1955), č, str. 13: „Návrh je formování v řádu.“ Zde je celá situace výslovně jmenována dynamicky: nejde o návrh (a analogicky ani o formu) jako statickou substanci, návrh je zde proces rozvíjení formy, který má probíhat na základě určitých pravidel.

¹⁷¹ Srv. k tomu např. *Ticho a světlo* (1969), L, str. 245–246, č, str. 73–74: „Návrh se vyvíjí dál a dál; je to přemítání o metodách, kterými byste mohli tu věc udělat tím nejcharakterističtějším fantastickým způsobem, protože rozeznáváte, že struktura má řád; že i materiál má řád; že konstrukce má řád; že prostor má řád ve smyslu obsluhovaných a obslužných prostorů; že světlo má řád, v tom smyslu, jak je dáno strukturou, a vy cítíte, jak si tyto řády uvědomujete.“ Na jiných místech pak Kahn mluví ještě o řádu pohybu – srv. č, str. 13, 25, 79, či řádu větru – č, str. 106, W, str. 2; k řádu v plurálu: č, str. 107.

pouze tvrzení: řád je.¹⁷² Tato věta, navzdory zdání, však přece něco říká. A to nejen to, že konstatuje existenci obecných zákonů a pravidel, nýbrž zároveň charakterizuje řád jako takový. Už bylo řečeno, že podle Kahna je řád součástí bytí věci, ale je třeba být přesnější: řád je to, co ve věci řídí její bytí. Řád je imanentní princip¹⁷³ dění každé věci, který orientuje její existenci, usměrňuje ji, dává jí směr (*sens*). Jinými – třebaže pouze v češtině – slovy, je smyslem (*sens*) této věci.¹⁷⁴ A poněkud konkrétněji, řád je to, co velí rozvinout to, co ve věci takřikajíc je; to, co je jí vlastní, její vlastnosti v silném slova smyslu, její vnitřní povahu či přirozenost.¹⁷⁵ Má-li tvůrce sledovat řád (věci), má-li rozumět (jejímu) řádu, znamená to, že nesmí takřikajíc znásilňovat věc, se kterou pracuje, jít proti její povaze, proti tomu, co je jí vlastní, co ona chce, co si žádá, či – specificky Kahnovými slovy – proti její vůli k určitému způsobu bytí. S věcí je třeba být v souladu, „dohodnout se s ní“. Krásně je to vidět na Kahnově oblíbeném příkladu s cihlou, kterým tuto komprimovanou zkratku jeho roztroušených obecných výkladů o řádu završíme:¹⁷⁶

„Když pracujete s cihlami nebo navrhujete jejich použití, musíte se nejprve cihly otázat, co potřebuje neboli čeho je schopna. A když se takto zeptáte cihly, co chce, řekne vám: ‚Já mám ráda oblouk.‘ A vy řeknete: ‚Ale oblouky se těžko staví. Stojí hodně

¹⁷² Srv. úryvek z rozhovoru s R. Wemischnerem z dubna 1971, č, str. 12: „Když jsem poprvé přemýšlel o tom, co je to řád, udělal jsem si dlouhý seznam pojmů, o nichž jsem si myslel, že řád vystihují. Úplně jsem se vyčerpал, a nakonec jsem si řekl: Ale pokaždé, když napíšu, co to je, tak je to málo. Tak jsem je všechny vyloučil a ponechal pouze slůvko ‚je‘: Řád je.“

¹⁷³ Srv. *Ticho a světlo*, č, str. 54: „Třeba když já mám před sebou plán... stačí, když vím, že jsou zachovány principy, které jsou pro plán nějakým způsobem imanentní.“

¹⁷⁴ Tím se částečně osvětluje význam výrazu „sense of order“, který vystupuje ve vykládaném citátu jako druhé určení formy. Předložku „of“ je zde třeba číst jako genitiv přivlastňovací – smysl jakožto to, co je vlastní řádu: řád je smysl (určité věci).

¹⁷⁵ Srv. konec níže citované pasáže, č, str. 98.

¹⁷⁶ Jde o pasáž z přednášky *Miluji počátky*, L, str. 288, č, str. 98–99 (český překlad mírně upravujeme).

peněz. Myslím, že jako překlad můžete položit stejně dobře beton.' Cihla vám na to ale opáčí: ‚Ó ano, já vím, máš pravdu, ale když už se ptáš, co mám ráda, tak říkám: oblouk.‘ A člověk si řekne, ‚no, tak proč bych měl být tak tvrdohlavý‘, rozumíte? A v tom se ozve oblouk: ‚Mohu udělat jednu malou poznámku? Uvědomuješ si, že mluvíš o bytí? A bytím cihly je přece oblouk!‘ Právě toto je poznání řádu, přirozenosti cihly. Je to poznání toho, co může udělat.“

Nicméně je tu přece ještě jedna věc v souvislosti s řádem, kterou je třeba náš dosavadní výklad upřesnit. Ta nás zároveň dostává k další vlastnosti formy, o níž dosud řeč nebyla. O řádu jsme výše mluvili možná až příliš obecně. Bylo sice zmíněno, že řád je vnitřně rozrůzněný – že se týká jak návrhu, tak formy, ale tato různost nebyla dosud dostatečně specifikována. To je však nyní nezbytné, protože na tomto místě nás zajímá nikoli řád řídící návrh ani řád vůbec, ale řád jako jedno z určení formy. Kahn na jednom místě¹⁷⁷ sám pro toto odlišení zavádí jemnou terminologickou distinkci: řád (*order*) a uspořádanost (*orderliness*). Řád se zde výlučně vztahuje k formě, zatímco uspořádanost má co do činění s návrhem. Uspořádaností se míní pořádek v tvaru, tvarová systematicklost, pravidelnost či čistota (upravenost, uklizenost). Tedy vždy cosi konkrétního, měřitelného, smyslově vnímatelného. Řád však – jak je implicitně zřejmé z jeho vztahu k formě a jak se explicitně dozvídáme v jiném Kahnově textu – hmatatelný není a být nemůže.¹⁷⁸ Nemá povahu specifických zákonů, předpisů či norem, které by říkaly jak má vypadat či jak má být uspořádáno něco, co má zřetelné rozměry. Řád

¹⁷⁷ *Nové hranice v architektuře* (1959), L, str. 82, srv. též český překlad in: *Stavba* 4/2000, str. 60 (který zde mírně upravujeme): „Když někdo mluví o řádu (*order*), míní tím často uspořádanost (*orderliness*), ale tak já to vůbec nechápu. Nemyslím zde na uspořádanost, protože ta má co dělat s návrhem, ale nemá nic společného s řádem.“

¹⁷⁸ *Tato věc architektury* (přednáška na Tulane University z roku 1955), č. překlad in: *Stavba* 2/1999, str. 41: „Kdykoliv mluvím o řádu, vždycky se cítím velmi nejistý. Opravdu nevím, jaká slova použít, abych to lépe vysvětlil, protože lidé čekají na něco velmi hmatatelného. A ono to takové není.“

vede spíše na způsob nepsaných zákonů. Řád vymezuje, ale jinak a na jiné rovině než uspořádanost (Kahn jinde srovnává řád se stylem)¹⁷⁹. Jak se říká v témže textu, řád poskytuje určité pole působnosti, vytyčuje rámec, v němž se teprve může odehrávat utváření tvaru, „vytyčuje atmosféru, v níž je návrh možný“.¹⁸⁰ Řád není nic konkrétního, fixního.¹⁸¹ *Jinými slovy, vy se nemůžete k řádu připevnit (hold on to the order). Řád je filosofická abstrakce (philosophical abstraction).*

Tato Kahnova slova specifikující řád jakožto jedno z určení formy nás vrací k tomu, co již výše zaznělo ve vykládané pasáži o Formě, přesněji u příkladu s Domem. Forma je abstrakce, abstraktní charakteristika. To ovšem na druhé straně neznamena, že je to jakási mlha, v níž vše splývá. Forma není konkrétní tvar, jímž se určitá věc vymezuje vůči ostatním. A přesto, jak jsme slyšeli výše, forma také nějak specificky určuje, pořádá. Forma je zárodečná kompozice, která jedinečným způsobem rozvrhuje to, co z ní může vzejít (smyslově vnímatelný návrh). Jako taková je již ona tím, co vytváří odlišnosti, zvláštnosti, individualitu, třebaže v dosud zavínuté podobě. Tím konečně náš komentář dospěl k poslednímu určení formy a propojil je z předchozími dvěma: forma je *to, co charakterizuje jedno bytí vůči druhému*.

Toto právě provedené propojení nás vrací k otázce počtu různých vlastností formy. Tři na počátku uvedená určení se ukázala být do značné míry spojitá, trojjediná. Přesto jsme však na konci ve formě jakousi vnitřní rozdělenost odhalili. Není však trojí, ale dvojí. Forma v sobě zahrnuje na jedné straně obecné charakteristiky (řád, zákonitost), na

¹⁷⁹ Srv. *Řád je*, č, str. 14.

¹⁸⁰ *Tato věc architektury*, tamt. – *sets up the framework; sets up the atmosphere*; srv. zde též: řád „předjímá návrh“, „je příležitostí“, „semenný prvek návrhu“.

¹⁸¹ Srv. k tomu W, 244: „Order is felt, not known.“

straně druhé jedinečnost (singulární kompozice, zárodek jedinečného tvaru).

Nyní již máme k dispozici všechny prvky k tomu, abychom mohli vyslovit první celkovou definici formy. Zároveň nám nechybí mnoho pro určení druhého klíčového pojmu vykládané přednášky, tedy návrhu. Zatímco forma představuje abstraktní koncept, návrh zde vystupuje jako jeho konkrétní provedení. Jinými slovy, vzatými přímo z výše uvedené pasáže, návrh je jednak vždy „specifický“, „podmíněný“, „závislý na okolnostech“ (kde, kdy, jak...), tj. zasazený do již určitých časoprostorových souřadnic, do zvláštní situace, jednak není ničím samostatným, vůči formě zásadně odlišným, naopak *nějak* k ní náleží. Tento způsob náležení návrhu k formě je pak označován na jiných místech jako její „vyjádření“¹⁸², jako „vyvolávání k bytí toho, co nám forma říká“¹⁸³, „přivádění k bytí toho, co naznačuje forma“¹⁸⁴, anebo krátce, jako v našem příkladu s domem: návrh je interpretací¹⁸⁵ formy. A nyní již předběžné definice¹⁸⁶:

Forma je abstraktní kompozice neodlučitelných částí.

Návrh je konkrétní interpretace formy, tj. abstraktní kompozice neodlučitelných částí.

¹⁸² Srv. *Forma a návrh*, č. str. 34, 37: *to express, to convey*.

¹⁸³ Srv. *Miluji počátky*, č. str. 98.

¹⁸⁴ Srv. *Řád je*, č. str. 18 a též W, str. 136, kde se nadto objevuje motiv artikulace (*pronunciation*): „Design is that what puts into being by making the elements more pronounced for their duty in creating a form“.

¹⁸⁵ Kotázce, zda tomu, co se zde nazývá interpretací, nutně předchází to, co je interpretováno, viz výše příklad s Mozartem a interpretací disonance. Srv. k tomu též č. str. 42 (L, str. 117): navrhování jako „vytváření věcí“ (*making of things*).

¹⁸⁶ Velmi podobnou formulaci té, z níž vycházejí tyto definice, nacházíme též v textu z roku 1960 (tedy o rok starším než přednáška *Forma a návrh*) nazvaném *O „domu“, „nějakém domu“ a „domovu“*. *Poznámka pro nesmělé*, č. str. 31: „‘Dům‘ znamená abstraktní koncept prostorů, ve kterých je dobré žít. / ‚Nějaký dům‘, to je naopak podmíněná interpretace obytného prostoru. To je návrh.“

To, že k sobě forma a návrh patří jako rub a líc, jako dvě strany téže mince, však nesmí zastřít fakt, že jde o dvě navzájem různé strany. Tuto různost formy a návrhu, jejich vzájemné negativní, až zrcadlové vymezování ostatně Kahn v citované pasáži bohatě ilustruje. Protože však již téměř všechny zde uvedené odlišnosti byly obsáhleji diskutovány výše, vyjmenujme je nyní pro úplnost už jen ve stručných bodech:

- a) forma nemá tvar ani rozměr (*no shape or dimension*) x návrh má vymezený tvar, rozměry;¹⁸⁷
- b) forma je neosobní (*impersonal*), anonymní x návrh osobní, autorský;¹⁸⁸
- c) forma je „co“ („*what*“) x návrh „jak“ („*how*“);¹⁸⁹
- d) k formě dospíváme snovým přemítáním (*in the mind of wonder*), abstraktním odhalováním (*realization*) x k návrhu konkrétním, situovaným činem (*circumstantial act*).¹⁹⁰

Všechna tato určení jen blíže specifikují to, co je již obsaženo v předběžných definicích formy a návrhu. Jedna záležitost v nich však stále chybí. Dotkli jsme se jí v souvislosti s otázkou řádu. Jde o vnitřní

¹⁸⁷ Srv. na začátku kahnovské části diskutované rozlišení neměřitelné x měřitelné.

¹⁸⁸ Srv. k tomu výše příklad s disonancí a problémem „patření“, „náležení“.

¹⁸⁹ Ozývá se zde tradiční filosofická dvojice ‘co bytí’ a ‘že bytí’, či jinak esence a existence (ke ztotožnění forma = podstata u Kahna ještě viz níže). K esenci, podstatě srv. výše Kahnovu autobiografii, kde je řeč o vyučování ne jako opakování toho, co je napsáno v konkrétních, existujících knihách, nýbrž jako o vyvolávání podstaty věci (č, str. 118), či diskutované téma utopie, která právě proto, že se zabývá esencí architektury, neexistuje (W, str. 194). V obou případech však již zároveň zaznělo, jak je třeba tuto esenci chápat, ne jako od konkrétních smyslově vnímatelných věcí oddělenou, nezávislou realitu, nýbrž jako „sparkling reality“, jako „žhavý uhlík“ – tedy jako podnět, roznětku, motiv procesu, jež uvádí do pohybu a který směřuje ke smyslově vnímatelnému.

¹⁹⁰ Český publikovaný překlad je zde ohledně zachycování formy hodně aktivní. Doslova je zde „v myšlení na zázrak“ či „nádheru“ (*in the mind of wonder*). Souvislost mezi snem (*dream*) a zázrakem či nádherou (*wonder*) je však již z předchozího zřejmá, srv. např. první větu otázky mladého architekta, kterou se přednáška *Forma a návrh* otevírá: *I dream of spaces full of wonder* (č, str. 34; L, str. 112). – Srv. k tomu též mírně pozměněnou verzi přednášky *Forma a návrh* in: W, str. 260: „‘House’ is thus a form in mind.“

zákonitou orientovanost, imanentní tendenci k vlastnímu rozvíjení oné jedinečné ‚harmonie systémů‘, kterou je forma. Podíváme-li se ale na příklad s Domem, najdeme zde jasnou formulaci. Dům jakožto forma není pouze abstraktní kompozice prostorů, nýbrž drží neodlučitelně pohromadě takové prostory, které jsou „vhodné pro to, aby se v nich žilo“. Analogicky forma lžice je takové harmonické uspořádání jejích neodlučitelných částí (držátko, náběrka), které je vhodné pro to, aby se s ní jedlo. Co však dodatek „vhodné pro to, aby...“ vlastně znamená? Kahn to zde říká velmi přesně: forma je pouze a právě takové abstraktní uspořádání, které je *good for a certain activity of man*, které je vhodné, dobré pro určitou lidskou aktivitu, které je v souladu¹⁹¹ s určitým děním týkajícím se člověka. Ve formě se setkávají statické charakteristiky s dynamickými. Formě není vlastní jen určitá kompozice či konzistence, nýbrž neméně tak je určována, orientována jakýmsi procesem, pohybem. Je však na místě se ptát, o jaký druh pohybu, děje se zde jedná. Jaký je jeho statut? A jaký je způsob, kterým orientuje? Vklouzává sem jisté podezření: není tomu nakonec tak, že chceme-li dospět k formě určité věci, např. lžice – tedy k jistému uspořádání částí, které bude vhodné k tomu, aby se s ní dobře jedlo –, budeme (byť pomyslně) srovnávat různé konkrétní lžice a z tohoto srovnávání postupně vyabstrahovávat cosi jako normu lžice s ohledem na její funkčnost? Budeme-li ale dělat toto, pak onu lidskou aktivitu chápeme jako zacházení s konkrétními, smyslově vnímatelnými tvary a formu tak necháváme zásadně určovat čímsi měřitelným, tedy pocházejícím z oblasti návrhu. Tím však nejen problematizujeme její tzv. neměřitelnost, ale zároveň dosud budovaný vztah formy a návrhu stavíme na hlavu. Už není návrh interpretací formy, nýbrž spíše obráceně forma „interpretací“ návrhu. Jinak řečeno, její kompozice je sestavena na základě zobecnění jednotlivých případů.

¹⁹¹ Srv. přednášku *Nové hranice v architektuře*, L, str. 84, kde se říká o škole: „realm of spaces that you feel is sympathetic to learning“.

Máme však jinou možnost, jak v souvislosti s Kahnovou formou toto orientování kompozice děním chápat?

Pokročíme-li v četbě přednášky *Forma a návrh* dál, narazíme na tento problém znovu a tentokrát o něco příměji. Bezprostředně navazující pasáž se týká sice jiného architektonického prostoru než je obytný dům – a sice školy a její formy, začíná nicméně analogicky následujícími, již povědomými slovy: „Přemýšlím o škole jako o prostředí, kde je dobré se učit.“¹⁹² Opět: jak je však třeba chápat ono „je dobré se učit“? Jak tento dovětek orientuje, ovlivňuje uspořádání prostředí školy, tedy kompozici školních prostor? Co rozhoduje o tom, že se někde dobře učí? A jak něčeho takového dosáhnout? Jednou z možností je procházet jednotlivé existující školy a zkoumat jejich provoz. Na základě tohoto zkoumání pak zobecnit určitá pravidla, normy, ustavit instituce, které tyto normy vtělí do závazných vyhlášek a budou dohlížet na jejich dodržování při stavbě škol. Stanovit například, že ve škole, v níž se má dobře učit, „chodby musejí být nejméně devět stop široké a všechny třídy dobře větrané a musejí mít dobré osvětlení a určitou velikost“, „kolem školy musí jít devět stop vysoký plot“ a dveře školy „musí být z nerezové oceli“.¹⁹³ Všimněme si, že všechna tato pravidla jsou měřitelná, týkají se velikostí a ostatních vlastností smyslově vnímatelných předmětů. Forma je regulována měřitelnými charakteristikami návrhu a je vposled vlastně redukována na tvar. Ne že by to nebylo možné, ne že by neexistovaly takové univerzální normy a instituce, které je stanovují, a ne že by se podle nich nestavělo. Právě naopak. Tak se tomu děje většinou. Jediné, co je třeba dodat, je to, že chápeme-li spolu s Kahnem architekturu jako záležitost toho, co se odehrává mezi formou a návrhem, pak v tomto případě o architekturu nejde, resp. jde o architekturu ochuzenou o problém formy,

¹⁹² Srv. č, str. 36; L, str. 113: „...environment of spaces where it is good to learn.“

¹⁹³ Srv. L, str. 83, č, in: *Stavba* 4/2000, str. 61.

redukovanou na měřitelný tvar, na návrh. Kahn v tomto případě mluví o (pouhém) návrhářství, designérství.¹⁹⁴ Pro práci architekta má rezervovanu bohatší ambici:

„Ale architekt takhle nepracuje. Architekt o škole uvažuje možná tak, jako by byla říší prostorů, ve kterých se dobře učí. Uvažuje například o tom, že školy se dnes vzdálily původní jiskře (*original spark*) či existenční vůli (*existence will*) anebo semenu ‚školy‘ (*seed of school*).“¹⁹⁵

Ve všech těchto výrazech – původní jiskra (roznětka, podnět), existenční vůle (tendence, směřování k určitému bytí), semeno (zárodek, závitek) – se ohlašují nám již známé charakteristiky Formy. Architekt – chce-li být architektem – nesmí problém formy pustit z ruky, nesmí ji nechat redukovat na měřitelnou normu, pevně definovaný vzor, univerzální typ, jehož opakovanou mechanickou aplikací (která by případně zahrnovala i možnost drobných uzpůsobení) by vznikaly další konkrétní smyslově vnímatelné tvary. Znovu tedy otázka: v čem spočívá tato Forma? Zatím víme, že v abstraktní kompozici částí, která je orientována jistým děním. Leč, jakým děním? Zde přichází na řadu Kahnův ‚příběh člověka pod stromem‘.

„Školy začaly pod stromem u člověka, který netušil, že je učitel, a rozmlouval o svých odhaleních s několika lidmi, kteří netušili, že jsou studenti. Studenti přemítali o tom, k jaké výměně tu dochází a jak dobré je být v přítomnosti tohoto člověka. Začali proto usilovat o to, aby i jejich synové mohli takovému člověku

¹⁹⁴ Srv. č. str. 37, L, str. 114: „Instituce je úřad, od kterého dostaneme požadavky na plošné výměry. Očekává od nás nějakou školu, neboli určitý návrh, ale architekt by měl ve svém návrhu vyjádřit Školu, totiž ducha školy, podstatu její vůle k bytí (*essence of the existence will*). A já tvrdím, že to udělat musí, i kdyby návrh neodpovídal rozpočtu. Tím se architekt odlišuje od pouhého designéra.“ – Srv. též W, str. 261.

¹⁹⁵ L, str. 83; č. in: *Stavba*, 4/2000, str. 61.

naslouchat. Záhy vystavěli první prostory, z nichž se staly první školy.“¹⁹⁶

Je to příběh o počátku Školy. Odehrává se zde děj, který posléze vyústí v jakési prvotní uspořádání. Z mnoha možných, navzájem splývajících rozmlouvání pod stromem se vyděluje jedno se zvláštním rázem, určitým způsobem nastavená výměna myšlenek mezi na počátku nerozlišenými lidmi vytváří základní rozvržení situace: učitel a žáci – učení. A z tohoto rozvržení vyplývá též primární rozložení a vztahy míst a prostorů, v níž tito primárně rozlišení lidé budou provozovat onen primárně vydělený proces. O jaký příběh, o jaké dění zde jde? Zjevně ne o běžný sled událostí, na který by člověk takříkajíc narazil na každém kroku. O konkrétní jednání odehrávající se ve specifických časoprostorových podmínkách, které by šlo sledovat, srovnávat, zkoumat, čili krátce měřit.¹⁹⁷ Kahn před nás staví abstraktní příběh, který líčí abstraktní, neměřitelné dění. Dění, které nelze uchopit, zafixovat. Dění, které těmto pokusům uniká. Dění, které je na počátku. Přesto či spíše právě proto není toto pradění bez stop, bez následků. Uvádí do pohybu a tento pohyb má své sedimenty. Neměřitelně orientuje prvotní abstraktní kompozici prostorů tak, aby se v nich dobře učilo. A tak vzniká Forma.

Statut tohoto dění se snad již trochu objasnil. Přesto tušíme, že o způsobu, jakým orientuje prostorovou kompozici určitého architektonického objektu, by mělo být řečeno více, než co se dá vyčíst z Kahnova příběhu o stromu a člověku. Na pomoc si proto bereme jiný

¹⁹⁶ L, str. 113, č, str. 36 (mírně upraven podle originálu).

¹⁹⁷ Nelze si zde myslet konkrétní strom a konkrétní lidi na určitém místě a v určitém čase a na základě těchto podmínek např. vyměřovat vzdálenosti, které by vedly k vytvoření ideje školy. Příběh nehovoří o tom, že by konkrétní situace pod stromem předcházela vzniku abstraktní Školy. To říká Kahn na závěr příběhu zcela jasně (v publikovaném českém překladu ovšem poněkud zatemněně) – srv. L, str. 114: „Lze i říci, že existenční vůle školy [tj. její Forma] zde byla dokonce před konkrétní situací (circumstances) člověka pod stromem.“

jeho příklad. Pochází z konce přednášky *Miluji počátky*.¹⁹⁸ Předchází mu opět úvaha o formě určitého domu doplněná zde osamělou větou o škole, kterou lze chápat jako poukaz na jiné, spřízněné texty, kde se o ní mluví více (např. na naši přednášku *Forma a návrh*): „Forma školy patrně souvisí s rozhovorem různých místností, jejich povahou a s tím, jak se navzájem doplňují a obohacují prostředí dojmem ‚místa, kde je dobré se učit‘ (*with the feeling of a ‚good place to learn‘*).“¹⁹⁹ Jakým způsobem dosáhnout takového obohacení tímto svérázným pocitem či dojmem? To osvětluje následující pasáž, která se věnuje jednomu podle Kahna velmi důležitému prvku domu, a sice schodišti. Na utváření schodiště je třeba vynaložit zvláštní ‚pečlivost a přesnost‘, což je dokládáno tímto podivuhodným příkladem:

„Povšimněme si například schodiště spojujícího dvě úrovně domu, jako kdyby bylo jistým způsobem ‚měřeno‘ živostí mrštného chlapce (*as being in a sense ‚measured‘ by the agility of a boy*) se všemi jeho koordinačními schopnostmi, který chce vyběhnout všechna patra v co nejkratším čase.“²⁰⁰

Co tento zvláštní smysl vyměřování znamená? A v jakém smyslu je pečlivý a přesný? Je potřeba změřit průměrnou délku a výšku kroku malých mrštných chlapců a z toho stanovit jakousi solidní normu na schody? Takto to bezesporu jde, takový ‚empirismus‘ je samozřejmě velmi dobře myslitelný, je to dokonce pravděpodobně nejjednodušší a nejčastěji uplatňovaná cesta, navíc cesta již předpřipravená, standardní. Není tedy nezbytné ji vždy znovu sám absolvovat, stačí jen sáhnout pro její hotové výsledky:

¹⁹⁸ Podobnými slovy se ovšem opakuje i v přednášce *Architektura a lidská dohoda* (Architecture and Human Agreement), která byla pronesena téhož roku (1972) na University of Virginia – srv. W, str. 137.

¹⁹⁹ L, str. 291 – upravujeme zde na několika místech český publikovaný překlad – srv. Č, str. 105.

²⁰⁰ Tamt. – publikovaný čes. překlad je zde opět nepřesný.

„... je tu, jak víte, silná tendence uchýlit se ke grafickým standardům,²⁰¹ kde najdete vše, co chcete vědět. Řeknou vám všechno. Řeknou vám, které schody jsou správné...“

A přesto je tu skutečně řečeno všechno? Nic se tu neztrácí? Tyto ‚normální schody‘ budou sice univerzálně ‚správné‘, ale – vzhledem k tomu, že postup stanovování norem a jejich následné aplikace se svou poslušností měřitelnému, zákonitému cele drží v oblasti, pro kterou má Kahn titul návrh – vůbec se nedotýkají formy. A protože nikoli návrh, nýbrž pouze forma souvisí s oním záhadným citem pro děj, který orientuje kompozici architektonických prostorů, není divu, že norma pro schody nám k němu nic neřekne.

„Řeknou vám všechno. Řeknou vám, které schody jsou správné, ale nikdy vám neřeknou, jak je máte (jakožto architekt) cítit (*It'll tell you what kind of stair is all right, but it'll never tell it as you – as an architect – must feel it*).“²⁰²

Citlivost pro architektonickou tvorbu – hodnou svého jména – je třeba hledat jinde než ve standardních designérských příručkách. Ambice architektury by podle Kahna měla být vyšší než spokojit se s vyměřováním, které se děje na základě norem, tedy s opakováním konkrétních hmatatelných a viditelných tvarů, které byly stanoveny jako závazné. Ve zmínce o vyměřování pohybem mrštného chlapce jde o jiný než běžný smysl „měření“ (jak to ostatně naznačují už uvozovky u tohoto výrazu). Kahn k tomu dodává k tomu trochu tajemný, přesto však půvabný a neobyčejně výstižný doklad.

²⁰¹ Jak uvádí poznámka pod čarou na str. 105 českého překladu, jedná se o název pro „sbírku norem a předloh pro technické kreslení a konstrukce užívanou v USA.“ – Srv. též W, str. 139 o spoutanosti tvorby „grafickými standardy“.

²⁰² Srv. č, str. 105–106; L, str. 292.

„Máme zde nádherný příklad této citlivosti (*sensitivity*), doložený Gertrudou Jekyllovou,²⁰³ slavnou zahradní architektkou, která navrhla mnoho zahrad pro Lutyense v Anglii. Když vysvětlovala citlivost, jíž je zapotřebí při vytváření zahrad, vyprávěla o tom, jak v jedné z nich zrána stoupala po schodech. Když šla nahoru, shora kolem ní proběhl jeden malý chlapec, kterého znala. ‚Johnny, ty jsi ale dneska brzy vzhůru,‘ podivila se, na což se jí dostalo odpovědi: ‚Ale slečno Jekyllová, já mám být přece neviditelný (*Aw, Miss Jekyll, I'm supposed to be invisible*).‘“

Chceme-li pocítit to, co jsou Schody, schody s velkým S, tedy abstraktní formu schodů a nikoli jejich konkrétní návrhy, pak nejde o to pozorovat Johnyho jakožto určitého měřitelného a pojmenovatelného hochy,²⁰⁴ toho je potřeba nevidět. Či lépe řečeno, je třeba ho vidět jen jako výraz jeho mrštného pohybu. Důležité je cítit, či – jak jinde říká Kahn – snít právě pouze tento pohyb, toto singulární dění,²⁰⁵ proces v jeho jedinečnosti, v jeho zvláštním rytmu, ve střídání jeho intenzity, jeho atmosféru. Proces, který – má-li být tím, čím je – nelze nějak fixovat, tj. zastavit a změřit jeho vlastnosti podobně jako u pevných těles. V tomto ohledu je to proces neměřitelný. To ale neznamená, že sám nemůže vyměřovat, dávat míru. Je ovšem nutné stále držet to, že jde o jiné vyměřování než na základě normy, jde o vyměřování prostřednictvím toho, co je samo neměřitelné, co je pramenem míry a měřitelného vůbec. Takové vyměřování ostatně není jen jiné s ohledem na svůj zdroj, ale právě tak vzhledem ke svým výsledkům. Zatímco osvojit si ‚designérské‘ vyměřování měřitelným znamená poznat

²⁰³ Gertrude Jekyllová (1843–1942), britská zahradní architektka (navrhla přes 400 zahrad v Evropě a v USA), spisovatelka (přes 15 knih a 1000 časopiseckých článků) a umělkyně, blízká hnutí *arts and crafts*. Opravujeme zde pravopis publikovaného českého překladu, který její jméno uvádí jako „Jeckyllová“. – Sir Edwin Landseer Lutyens (1869–1944), britský architekt, známý zejména svými realizacemi venkovských domů, na jejichž zahradách spolupracoval s G. Jekyllovou.

²⁰⁴ Srv. začátek přednášky *Forma a návrh*, L, str. 112, č, str. 34: *Feeling and dream has no measure, has no language...*

²⁰⁵ Srv. tamt.: ... *and everyone's dream is singular.*

konkrétní obecnou normu a aplikovat ji na zvláštní případy, které jsou ale nutně z povahy věci jen opakováním téhož, a tudíž i přes možné odchylky vždy vlastně jedny, osvojit se architektonické vyměřování neměřitelným znamená pocítit abstraktní jedinečné dění, které v sobě obsahuje principiálně nekonečné množství vždy již odlišných, specifických rozvinutí v jednotlivých realizacích. Citlivostí pro formu tak získáme daleko víc než jedny schody pro určitého Johnnyho, které by byly přesným uplatněním nějakého standardu, nýbrž kontakt s děním, z něhož lze čerpat ‚míru‘ pro tolik schodišť, jež by se nikdy do žádné sbírky nevešly (pro nekonečně mnoho). To je smysl tohoto příkladu. V hutné shrnující zkratce řečeno: forma není určena konkrétními, měřitelnými vlastnostmi viditelných lidí, ale abstraktními, neměřitelnými pohyby lidí neviditelných, které v sobě nesou jejich zárodek²⁰⁶ (a nejsou ničím jiným než tímto nesením)²⁰⁷.

Tedy závěrem ještě jednou. Je-li forma určena jistým děním, není to dění empirické, konkrétní, smyslově vnímatelné, krátce dění měřitelné. Je-li forma abstraktní, neznamená to, že je vyabstrahována z určitého množství měřitelných věcí, jednotlivých návrhů a že je tak – co do své povahy, své „formy“ – na nich výlučně závislá jako vždy už odvozený a redukovaný výtažek z nich. Rozvinutí příkladu s malým chlapcem Johnnyem nám dává na srozuměnou, že naopak forma neredukovatelně přesahuje veškeré návrhy, které z ní vycházejí či mohou vycházet. Tuto stopu bychom chtěli ještě dále sledovat a doložit přímo u Kahna. S podobnými explicitními vyjádřeními se totiž setkáváme v různých roztroušených pasážích Kahnova textového díla. Z různých

²⁰⁶ Kahn to na jiném místě důsledně formuluje i opačně: konkrétní charakteristiky lidí s sebou nesou stopu původních dění, příběhů – srv. č, str. 97, L, str. 287: „Neseme v sobě záznam (*record*) rozhodnutí, které nás činí jedinečně lidskými. Je tu psychická stopa; a také stopa fyzická, společně s volbou, kterou jsme učinili, abychom uspokojili touhu po bytí, nasměrovanou k tomu, čím jsme nyní.“ – Podobně též W, str. 76.

²⁰⁷ Tuto závorku zde doplňujeme jako předběžné ohlášení toho, co bude vzápětí následovat.

ohledů se dotýkají poslední pojmové charakteristiky formy a návrhu, jakož i uchopení jejich vzájemného vztahu, kterou naše čtení uzavřeme.

Jak je to tedy s oním nekonečným přesahováním formy nad návrhem? V jakém ohledu je ve formě potenciálně obsaženo všechno, co z ní kdy může vzejít? A je toto vůbec Kahnovo stanovisko? Nejlakoničtějším přihlášením k této pozici je jedna Kahnova věta ze záznamu přednášky konané u příležitosti stavby nové knihovny v Exeteru, Kahnovy velmi významné realizace z roku 1972.²⁰⁸ Tato v textu přednášky poměrně izolovaná věta²⁰⁹ zní: „Potencialita je nekonečně důležitější než to, co je uděláno.“ Třebaže nic před ní ani po ní o tomto tématu výslovně nehovoří, je možné ji vztáhnout k jistému kontextu. Tato věta totiž následuje za zdánlivě uzavřenou pasáží o otázce a odpovědi, kterou již známe, neboť jsme jí celou tuto práci otevřeli. Obrátíme-li se k začátku, k otázce mladého architekta, najdeme zde téma otázky, která volá po odpovědi, vybízí k ní, podněcuje, a přesto, kdykoli odpověď padne, dostaví se pocit, že je v jistém ohledu nedostatečná a proto je třeba ihned začít s formulováním další odpovědi. Otázka žádnou z odpovědí není plně zodpovězena, žádná jí nevyčerpává. V tomto smyslu tato otázka přesahuje každou možnou odpověď. V této podnětné, „startovní“ otázce je obsaženo nekonečné množství všech jejích možných odpovědí.²¹⁰ A možná i víc. Vzpomeňme si kromě toho,

²⁰⁸ Knihovna Phillips Exeter Academy, Exeter, New Hampshire (1968–1972). K textu přednášky srv. W, str. 182.

²⁰⁹ Ve vydání R. S. Wurmana na obou stranách zřetelně oddělena od ostatního textu plnou čarou.

²¹⁰ Srv. k tomu č, in: *Stavba* 4/2000, str. 62, L, str. 85: „Duch startu (*spirit of the start*) je pokaždé a u každé věci tou nejzáračnější chvílí (*the most marvellous moment*). Protože ve startu spočívá sémě všech věcí, které musejí následovat (*seed for all things that must follow*). Věc nemůže vystartovat, pokud neobsahuje všechno, co z ní kdy může vzejít (*A thing is unable to start unless it can contain all that ever can come from it*). To je charakteristickým rysem počátku, jinak o žádný počátek nejde – leda o falešný.“ Poznamenejme ještě, že třetí věta je v českém překladu uveřejněném v časopise *Stavba*

co toto téma o otázce a odpovědi uvádělo. Nikoli nějakou jazykovědnou rozpravu, nýbrž zamyšlení nad sněním o architektonickém díle (forma) a jeho vždy jen částečnou, neúplnou realizací, „uděláním“ (návrh).²¹¹ Tedy, z takto rozšířeného kontextu již můžeme spatřit, co je v oné výše uvedené izolované větě míněno „nekonečně větší důležitostí“ potenciality (formy) nad tím, co je uděláno (návrh): jde právě o zásadní, neredukovatelnou nevyčerpatelnost možností obsažených ve formě jakýmkoli uskutečněním v jednotlivých návrzích.

Terminologické schéma možnost-skutečnost aplikované na dvojici forma-návrh má však ne jeden háček. Je totiž otázka, zda sám pojem možnosti tradičně nesugeruje představu „ještě ne skutečnosti“²¹², a tudíž zda v něm není obsažena jakási odvozenost ze skutečného, což by odporovalo koncepci zásadního přesahování formy nad návrhem. Právě tak je otázka, do jaké míry je možné formu označit za pouze možnou a neskutečnou, jak jsme již viděli výše na příkladě pohádkových příběhů a nerealizovaných či nerealizovatelných utopií, kterým Kahn nicméně jednoznačně přiznává skutečnost, dokonce skutečnost ve významnějším smyslu.²¹³ Kahn ovšem sám zároveň naznačuje terminologickou alternativu. Zatímco skutečné (*real*) jsou forma i návrh, zde a nyní přítomný, časoprostorově vázaný, či jiným slovem aktuální (*actual*) je pouze návrh. Problémy a otázky jsou právě tak skutečné jako řešení a odpovědi, ke kterým dávají podnět. A přesto problémy a otázky, alespoň ty hodné svého jména, přesahují své aktuální odpovědi a svá

přeložena špatně. Její znění má úplně opačný a v kontextu nesrozumitelný smysl: „Věc může odstartovat, aniž by obsahovala všechno, co z ní může vzejít.“

²¹¹ Srv. začátek přednášky *Forma a návrh*, č. str. 34: „Sním o prostorech plných nádhery... Když ale nakreslím na papír první čáru, sen se mi okamžitě rozplyne... První čára na papíře je vždy už méně.“

²¹² Srv. např. slovník aristotelových pojmů od A. Kříže, in: *Aristotelés, O duši*, Praha 1995, str. 183: „Možnost znamená předně všechno, co se může státi něčím, ale ještě jím není.“

²¹³ Srv. zejména výše sledovaný rozhovor L. I. Kahna s historikem architektury Heinrichem Klotzem a Johnem W. Cookem, W, str. 194.

aktuální řešení, probíhající vždy na určitém místě a v určitém čase, a jsou tudíž v tomto ohledu atemporální a utopické.²¹⁴

Proto též aktuální odpovědi, řešení, návrhy mají zpravidla nějakého autora, jsou svázány z určitým jménem. Naproti tomu forma, otázka, problémy musejí vždy nutně zůstat anonymní. Nikdy nejsou vlastnictvím jednoho člověka, v jednom místě a jednom čase. Jsou předmětem nikdy a nikde nenaplněné touhy a nikdy a nikde nezavršeného úsilí mnoha lidí. V důsledku toho návrh není realizací formy ve smyslu tradičního uskutečnění možnosti, tj. jejího naplnění, dovršení, dokončení či dokonání (*perfectio*). Právě naopak. Dokonalá je u Kahna pouze forma. Návrh je bytostně nedokonalý, volá stále znovu po zdokonalování, po přepracování a nikdy proto nemůže být hotový, úplný.²¹⁵ Každé zdánlivé dohotovení je ihned stiženo pocitem neuspokojení, zklamání a nepředstavuje tak nikdy konec práce, nýbrž v témže okamžiku začátek další, či jinak řečeno, je jen přechodným stavem v pokračujícím procesu tvorby. Tvůrce zaujímající tuto pozici je tak nevyhnutelně odsouzen celý život tvořit pouze jediné dílo. K takovým se zjevně hlásí i Kahn.²¹⁶

„Návrh je osobní. Obecně neexistuje dokonalý návrh (*general no perfect design*). Snaha o dokonalost není nikdy realizována

²¹⁴ Srv. k tomu L, str. 81, č, in: *Stavba* 4/2000, str. 60: „Domnívám se, že v naší profesi jsou mnozí, kteří se váží čistě jen na aktuální návrh (*actual design*), a že je nás velmi málo, koho zajímá způsob uvažování o tom, čím věc chce být, předtím, než zkusíme návrh – řešení problému (*solution of the problem*) – nějak rozvinout.“

²¹⁵ Srv. W, 258: „Je těžké mluvit o díle, když je uděláno (*when it is done*). Cítíte jeho neúplnost, nedokonalost (*incompleteness*).“

²¹⁶ Srv. k tomu též č, str. 109, W, str. 246: „Ryzost spočívá v nedokončenosti... Po celou dobu v ten mizerný barák věřím. Ale jakmile je dokončen, prozradí vám všechny nedostatky, které jste doposledka bránili.“ – Srv. též Kahnův citát z rozhovoru O. Kokoschky pro BBC, kde tento malíř říká, jak miluje předměty své tvorby až do poslední chvíle; jakmile je ale dílo hotovo, láska končí, resp. přesouvá se k jiné dosud nehotové práci, srv. W, str. 137: „Because in the painting, in the expression, lies the next painting.“

(*striving for perfection is never realized*),²¹⁷ třebaže touha po dokonalosti je stálou motivací každého umělce (*desiring of perfection is the constant motivation of the artist*). V dokončeném (*completed*) díle je již semeno díla následujícího (*seed of the work that follows*). Člověk ve skutečnosti vytváří pouze jediné dílo.“²¹⁸

Termín dokonalost v souvislosti s formou je však stále do značné míry prázdný a zdá se, že je navzdory své pozitivitě paradoxně vytvořen negativně ke konkrétním vnímatelným nedokonalostem návrhu. Takové pojmové odvození je ovšem při zdůrazňování věcné neodvozenosti formy z návrhu krajně nešikovné. Vzhledem k tomu, že sám Kahn nazývá návrh něčím aktuálním a k tomu, že právě v jeho aktualitě, tj. časoprostorové konečnosti, nakonec spočívá jeho nedokonalost, nabízí se zde pro dokonalost formy použít termín ‚virtualita‘. Ten by se navíc na rozdíl od Kahnovy ‚potenciality‘ vyhnul problémům se svou ‚neskutečností‘. Virtuální i aktuální je obojí skutečné, přesto však každé jinak.²¹⁹ Tuto jinakost se ještě pomocí Kahnových textů pokusíme alespoň trochu precizovat.

²¹⁷ Povšimněme si zde běžného úzu slova „realization“, které má jinak u Kahna přesný terminologický význam vztahující se ne k návrhu, nýbrž k formě – viz výše.

²¹⁸ W, str. 175 – jde opět o samostatný odstavec, na textové okolí bezprostředně nenavazující, z výpisků z rozhovoru s vydavatelem Kahnových textů R. S. Wurmanem z června 1972.

²¹⁹ K zavedení pojmu virtuality srv. G. Deleuze, *Différence et répétition*: „Jediné nebezpečí v tomto všem spočívá ve směšování virtuálního s možným. Možné totiž stojí proti reálnému; proces, který se týká možného, je pak ‚realizace‘. Naproti tomu virtuální proti reálnému nestojí; vlastní jakožto virtuální plnou realitu. Proces, který je s ním spjat, je aktualizace. ... Virtuální je charakterem ideje.“ Nebo např. G. Deleuze, *Kafka*, přel. J. Hrdlička, Praha 2001, str. 90, kde se odlišuje pasivní kritika, která je zakotvená v ‚dimenzi reprezentace‘, neboť v zásadě jen zdvojuje svůj předmět, ať už pocházející z vnějšího (kritika doby) či vnitřního světa (kritika sebe sama), od metody aktivní demontáže, která „je založena spíše na tom, že prodlužuje a zrychluje nějaký pohyb, který již pochází společenským polem; pracuje ve virtuální, v reálnu, které ještě není aktuální (děbelské síly budoucnosti, které zatím jen tloučou na dveře).“ (Proložil ČR.)

S nejstručnějším vyjádřením této jinakosti jsme se setkali již na počátku přednášky *Forma a návrh*, kde je řečeno, že oproti oněm virtuálním snovým prostorům rozvíjejícím se v našem duchu je každé jejich aktuální tělesné provedení, každá čára na papíře „vždy už méně“. Konkrétní výsledek vždy poněkud zaostává za abstraktním počátkem. Podobnou formulaci pak nacházíme ještě jednou přibližně v polovině přednášky: „Výsledky jsou vždy již o něco méně než duch existence.“²²⁰ Jak lze toto „vždy už méně“ chápat? Bezpochyby jako prostý odkaz k nevyčerpatelnosti virtuality jakoukoli aktualizací, jako demonstraci jejího nekonečného přesahu. To je jistě jeden možný smysl, nelze se však ubránit dojmu, že pokud by byl jediný, jednalo by se přece jen o příliš vágní tvrzení. Je tedy možné z této věty vyčíst víc? Možná ano. Nikoli však z toho, co říká, ale spíše z toho, co nápadně zamlčuje. Je přece nasnadě se ptát, o jaké „méně“ se zde jedná, méně čeho je v aktualitě oproti virtualitě? Jistě ne méně všeho. Například co do tvarovosti či autorství aktualita zřejmě získává, a nikoli ztrácí. Ono „méně“ si tedy žádá specifikaci. A pro tu je třeba se obrátit k dalším textům.

Na již několikrát zmiňovaném symposiu v Tel Avivu, tři měsíce před svou smrtí Kahn líčí scénu, v níž se „jednomu známému architektovi“ svěřuje se svým zklamáním, že se mu nepodařilo realizovat několik ‚myšlenek‘ a ‚teorií‘ týkajících se plánování měst.

„Měl jsem náčrty, které nešlo realizovat. A on mi na to řekl něco velmi hezkého – že věci, které nejste schopni přivést k bytí, jsou

²²⁰ L, str. 117: „The results are allways less than the spirit of existence.“ Identické znění nacházíme též na W, str. 89. Publikovaný český překlad je zde opět již interpretující, ovšem velmi citlivým způsobem, což se budeme snažit ukázat na následujících řádkách, srv. č, str. 42: „Výsledky jsou vždy o *něco slabší* než duch bytí.“ (Proložil ČR.)

často silnější na této úrovni (*more powerful in that stage*), než když se uskuteční (*than they are when put into being*).“²²¹

Zde již máme jistou specifikaci onoho více/méně. Virtuální projekt obsahuje více síly, je silnější, intenzivnější než jeho případná aktualizace. To je jistě „hezké“, co to však znamená? Chce se zde prostě říci, že virtualita je působivější, že takříkajíc produkuje více emocí? Jak však může nevnímatelná virtualita působit či produkovat emoce, to zůstává záhadné. Navíc, mluví-li zde Kahn o ‚náčrtech‘, tedy již o jistých ztělesněných myšlenkách, nemáme zde co do činění spíše již s jistou, třebaže ještě do detailu nepropracovanou a provizorní aktualizací? Nesrovnávají se zde spíše dvě podoby rozpracovanosti návrhu, než návrh s formou? Tyto otázky by bylo velmi nesnadné zodpovědět, kdyby jasné rozhodnutí na jiném místě nepodal sám Kahn.

„V preformě totiž existuje víc života (*more life*), víc příběhu, který pak může přijít (*more of the story that can come after*), než může dosáhnout někdo, kdo kolem ní chodí a uštipuje z ní (*nibbles at it*). V preformě – v počátcích, v prvotní formě – spočívá víc síly než ve všem, co následuje (*more power than in anything that follows*).“²²²

Zde jsou již hráči jmenováni zcela jasně: počátek – následky, prvotní forma – výsledné návrhy. Rozdíl mezi nimi co do ‚dokonalosti‘ je opět dán stupněm (více/méně). To je třeba znovu zdůraznit a vzít vážně. Mluvíme-li zde o odlišnosti mezi formou a návrhem, nejde o distinkci dvou oddělených substancí, nýbrž o rozdíly v rámci určité, oběma společné škály. Posun na škále rozestírající se mezi formou a návrhem se

²²¹ Z proslovu na symposiu v Tel Avivu, 20. 12. 1973, srv. W, 246. Český překlad (č, str. 109) zde na několika místech upravujeme.

²²² L, str. 91; č, in: *Stavba*, 6/2000, str. 83. Tuto pasáž jsme již citovali výše v poznámce pod čarou v souvislosti s problémem počátku formy. Nebyla však náležitě vytěžena a tak se k ní zde – jak bylo slíbeno – vracíme.

projevuje již dotčenou změnou stupně síly, která je zde provázána ještě charakteristikami ‚živosti‘ a ‚příběhovosti‘. A zde se již přece ohlašuje něco, co již známe. Vzpomeňme na ‚příběh člověka pod stromem‘, který rozvrhoval vztahy, na jejichž základě je teprve možné uvažovat o konkrétních školách. Vzpomeňme na ‚opravdovou živost pohádky‘, která přesahuje intenzitu každodenního dění. Co tyto vzpomínky ukazují? Především to, že oč jde na oné načrtnuté škále, není stupeň toho, jak navenek působí forma a návrh, nýbrž že se zde jedná přímo o jejich povahu, vnitřní vlastnosti, které v sebe postupně navzájem přecházejí. Řekne-li se, že je virtuální forma „silnější“, že je v ní „více síly“ než v aktuálním návrhu, neznamena to prostě nic jiného než právě to, co se zde říká. Žádné metafory. Forma je záležitostí sil, silových vztahů, tj. nikoli vztahů mezi určitými předměty (ty zde ještě nejsou individualizovány), ale vztahů jako takových, které vytvářejí jisté silové uspořádání (konzistence, kompozice). Teprve další artikulací tohoto uspořádání vystupují na povrch pevné uzly těchto vztahů, zárodky konkrétních tvarů, z nichž se postupně rodí návrh. Zároveň s tím však právě ony výchozí silové vztahy ustupují do pozadí. Krátce řečeno, aktualizací virtuality dochází k transformaci sil ve tvary. V této zkratce je zahrnuto několik dalších proměn: z neviditelného, lépe řečeno smyslově nevnímáníelného (síly) se stává cosi, co smyslově vnímat lze (tvary). A onen hybný moment obsažený v počátečních, těžko uchopitelných příbězích (které určují formu) se postupně zpomaluje až se zastaví v pevných, měřitelných hranicích určitého díla (návrh). Souhrnně řečeno, aktuální návrh je ‚více‘ záležitostí viditelných a pevných tvarů, virtuální forma ‚více‘ záležitostí neviditelných a pohyblivých sil.

Tento popis by ale mohl být v jedné věci zavádějící. Takto se totiž zdá, jakoby onen proces transformace virtuality v aktualitu byl jen jakýmsi volným přechodem, plynulou a takřka mechanickou přeměnou,

kerou lze libovolně provádět dokonce oběma směry.²²³ Jak uvidíme, obousměrnost tohoto procesu jako takovou Kahn nepopírá. Na čem však trvá, je odmítnutí nevinnosti tohoto přechodu, bezeztrátovosti oné transformace. Nelze totiž tvrdit, že by se forma pouze takříkajíc přelila do návrhu, že by do něj plně, pouze v jiné podobě přešla. Při transformaci formy v návrh, virtuality v aktualitu, neviditelného ve viditelné atd. je překračován určitý práh, rozhraní, třebaže jeho lokalizovatelnost na škále celého procesu je nejednoznačná.²²⁴ Na něm

²²³ Srv. k tomu G. Deleuze, *Différence et répétition*, str. 273: „Aktuální termíny se nikdy nepodobají virtualitě, kterou aktualizují: kvality a druhy se nepodobají diferenciací vztahům, které ztělesňují. ... Aktualizace, diferenciacie, je v tomto smyslu vždy opravdovou tvorbou.“

²²⁴ Srv. k tomu podle Kahnových vlastních slov klíčovou pasáž z přednášky *Ticho a světlo* z roku 1969. Bez přípravy se může zdát těžko srozumitelná a zmatená; po tom, co bylo již řečeno, však naopak vyniká její průzračná přesnost. Jedinými neznámými jsou pro nás dva ústřední pojmy tohoto textu, z jejich zavedení (ticho: pohyb, neviditelnost, duch, síly x světlo: přítomnost, hmota, jevy) je však zřejmé, že odpovídají dvojicím forma – návrh, virtualita – aktualita apod. Zásadní je zde však myšlenka věčné pospolitosti těchto termínů (separovanost obou je akceptována jen pro potřeby popisu), vzájemného oboustranného vztahu jednoho k druhému, která akcentuje moment jejich setkání – na tomto, třebaže překárně lokalizovatelném, a tudíž vždy již mnohém rozhraní se odehrávají rozhodující události tvorby. Český publikovaný překlad, str. 54–55, zde mírně upravujeme podle originálu – L, str. 234–235: „Nuže, chystám se na tabuli napsat něco, o čem jsem nedávno přemýšlel a co by mohlo být klíčem (*key*) k mému pohledu na umělecká díla, a to včetně architektury.

A tak tedy píšu: Ticho a Světlo. Ticho není příliš klidné (*quiet*). Je to něco, o čem se dá říci, že je bezsvětlé / beztemné (*lightless / darkless*). ... Někdo může říci, že to je všudypřítomný duch (*ambient soul*) – vrátíte-li se za určitou hranici a pomyslíte-li na to, v čem byly světlo a ticho pospolu. A možná jsou stále pospolu (*still together*) a oddělujeme je jen pro potřeby diskuse.

Obracím se ke světlu, dárci všeho zpřítomnělého (*giver of all presences*): z vůle, ze zákona. Můžeme říci, že světlo, dárci všeho zpřítomnělého, je tvůrcem hmoty (*maker of a material*)...

Vše zde vyrůstá z neměřitelného, ale vše též slibuje měřitelnost. Existuje vůbec nějaké rozhraní, kde by se obojí setkalo (*threshold where they meet*)? Může být takové rozhraní dostatečně jemné, aby se dalo nazvat rozhraním z hlediska těchto sil (*forces*), jevů (*phenomena*)? At' uděláte cokoli, bude to působit příliš neotesaně... Ale lze říci, že mezi

se nevyhnutelně něco ztrácí, po něm je toho ‚vždy už méně‘. Aktualizace jsou vždy již jen ‚úštipky‘. Zde Kahn stále drží a musí držet prvotní význam onoho „vždy již méně“, moment přesahu formy, nevyčerpatelnosti virtuality. Právě v něm totiž spočívá ‚motor‘ celého tohoto procesu. On je tím, co vzbuzuje touhu po nedosažitelném, co prostřednictvím opakujícího se zklamání podněcuje k dalším a dalším pokusům, co nedává pokoj a udržuje tak tvorbu v stálém pohybu.

Zabráněním tomuto nedorozumění se však zároveň opět přibližujeme jinému, možná ještě závažnějšímu. I ono nepochází jen z nějakého vnějšího nepochopení, jeho možnost je obsažena přímo ve věci, o níž se jedná – představuje tak spíše jakési vnitřní pokušení Kahnova textu samotného. Již několikrát jsme se ho dotkli, nyní je však na čase ho konečně – a to opět ne zvnějšku, ale zevnitř textů samých – rozhodně odmítnout. V čem toto pokušení spočívá? Slyšeli jsme, že forma nepochází (prostřednictvím abstrakce či indukce) z návrhů, nýbrž naopak sama je jejich pramenem. Ale co víc, formu jakožto virtualitu při tomto ‚pramenění‘ nelze vyčerpat žádným návrhem, forma zásadně přesahuje všechny své aktualizace. Je-li tomu tak, není náležité myslet ji nikoli relativně (tj. ve vztahu k návrhu), nýbrž absolutně jako něco, co si vystačí samo, cosi samostatného, nezávislého, od ostatního odděleného? Jako řekněme platónskou ideu? Je třeba přiznat, že na mnoha místech v Kahnových textech, se kterými jsme se už setkali, se tato idea ohlašuje – všude tam, kde je řeč o její ‚duchovnosti‘, ‚nepodmíněnosti‘, kde se o ní mluví jako o podstatě či esenci, která je ‚vyvolávána‘ jakýmsi specifickým, myšlenkovým úkonem atd.²²⁵ Jenže, stejně tak je třeba trvat na tom, že tyto ohlasy jsou vzápětí vždy korigovány, a vytvářejí tak

světlem a tichem, tichem a světlem musí procházet nějaké všudypřítomné rozhraní (*ambient treshold*). Když toto pochopíme a pocítíme, nalezneme Inspiraci.“

²²⁵ Kromě mnoha jiného srv. např. č, str. 103: „Snažil jsem se objevit ‚podstatu‘...“, str. 118: „Vyučovat, to znamená vyvolávat podstatu věcí.“

zcela jiný obraz myšlení. Jednu velmi trefnou ‚korekci‘ nacházíme příznačně nedaleko od začátku přednášky *Miluji počátky*.²²⁶ Kahn zde tvrdí, že Architekturu (s velkým A) je třeba vnímat jako záležitost ducha²²⁷, tj. abstraktní formy, konceptu a ne konkrétních návrhů, děl.²²⁸ V bezprostřední blízkosti tohoto tvrzení však nalézáme též následující pasáž:

„Můžete si všimnout, proč původní (*original*) nálady spojené s architekturou nebylo možné klasifikovat jinak než jako určitý moment inspirace (*inspired moment*), pojmenovaný teprve dlouho po svém zjevení. Na počátku žádné jméno ještě neměl. Bylo tu pouze neodolatelné nutkání (*undeniable urge*), aby byl přiveden k bytí. Do té doby, a po mém soudu tomu tak bude vždy, tu žádná Architektura nebyla (*there was no such thing as Architecture*); byl tu duch, leč bez jakéhokoli přítomného projevu (*there was a spirit but no presence whatsoever*). Přítomné je teprve architektonické dílo (*a work of architecture*), které lze nejspíš považovat za obětinu Architektury (*offering to Architecture*) už pro samou zázračnost svého počátku.“²²⁹

Architektura jako duch, bez konkrétních realizací, architektonických děl a bez konkrétních realizátorů, architektů²³⁰ – tak zní nárok, který – máme-li být povaze věci právi – nelze odmítnout v každém ohledu. Je

²²⁶ Charakteristika formy jakožto počátku je ostatně velmi návodná. Třebaže je v ní skryto vábení separace, tj. možnost chápat ji pak jako samostatný princip, je – jak jsme ukazovali výše – nutno trvat na tom, že počátek je počátkem jen vzhledem k tomu, co z něj počíná, co z něj vyšlo a od něj se vzdálilo.

²²⁷ Srv. L, str. 287, č, str. 97: „Architecture as a spirit“.

²²⁸ Srv. co již bylo řečeno výše, č, str. 36: „Podle mého názoru velikost architekta spočívá spíše v jeho schopnosti uvědomit si, co je Dům [tj. jeho formu], než v návrzích určitých domů, což jsou okolnostmi podmíněné úkony.“

²²⁹ Viz č, str. 97, L, str. 287.

²³⁰ Dnes oblíbené heslo „architektura bez architektů“ je používáno v jiném smyslu – nejen pro označení staveb vzniklých bez projektování či pro navrhování univerzálních systémů, na základě kterých si pak konkrétní domy vytvářejí sami klienti, ale míní též obecnou tendenci zbavit se nároku na absolutní plánování, předvídaní v architektuře ve prospěch takového zapojení nahodilosti, nepředvídatelných faktorů, spontaneity do procesu navrhování a stavění, že se zde architekt stává pouhým asistentem, příp. z procesu zcela mizí.

V silném slova smyslu – a jen tak lze mluvit o architektonickém díle jako takovém – je tu až tehdy, kdy se takříkajíc zapíše do říše Architektury, kdy se stane ‚přínosem‘ (*offering*)²³⁴ architektuře. Tehdy, kdy obětuje svou konkrétní časoprostorovou přítomnost ve prospěch věčné existence.²³⁵ Aby se však mohlo něčemu přinášet jako oběť, musí tu ono něco – Architektura – v jistém ohledu být. Být, ale ne jako něco hmatatelného, přítomného, nýbrž být ve smyslu čekat na dílo, které ji oživí,²³⁶ – a je třeba dodat: a tím ji učiní Architekturu, a které se zároveň tímto oživením stane dílem Architektury, architektonickým dílem. Tedy, co je tu dříve – virtuální Architektura nebo aktuální architektonické dílo? Ani jen jedno, ani jen druhé. Vtip celého tohoto vyprávění spočívá v tom, že nakonec je třeba obojí vidět naráz, aniž by se přitom zrušila jedinečná odlišnost těchto ohledů v nějakou vyšší jednotu.²³⁷ Klíčem k tomuto nelehkému úkolu je rozlišování dvou neredukovatelně různých vrstev bytí (virtualita – aktualita, v Kahnových pojmech existence – přítomná existence) a zároveň uchopení jejich neodlučného vztahu (čekání, oživování atd.) Tuto vzájemnou odkázanost virtuality (oblasti forem) a aktuality (oblasti návrhů), kterou jsme se

²³⁴ Srv. výše detailně rozebíraný příběh z Mozartovy kuchyně. K obětině, přinášení oběti v souvislosti s architekturou srv. též např. č, str. 59, 61n., 85.

²³⁵ Srv. k tomu např. krásnou pasáž na str. č, 59, kde se mj. říká: „[Umělec] dobře ví, že tvoří v čase, ale stejně tak si je dobře vědom, že jeho dílo má věčnou hodnotu.“

²³⁶ Srv. *Ticho a světlo*, č, str. 61–62, L, str. 238–239: „...architektura nemá přítomnost. Architektury se nemůžete zmocnit. Prostě nemá přítomnost. Jenom architektonické dílo má přítomnost a architektonické dílo je zpřítomněno jako oběť architektuře. Architektura nemá vyvolence, nemá oblíbený způsob navrhování, nemá vyvolené materiály, nemá vyvolené technologie. Jenom tu sedí a čeká na dílo, které znovu svou povahou naznačí, jak oživit ducha architektury (*it just sits there waiting for a work to indicate again to revive the spirit of architecture by its nature*); a z toho mohou lidé mnoho let žít.“

²³⁷ Ohled virtuální (z pozice myšlenky) a ohled aktuální (z pozice materiality) je třeba nesměšovat – srv. W, str. 74: „Existuje obrovský rozdíl mezi pocíťováním existence a přítomnosti v každém lidském díle. / Myšlenka má existenci, ale nikoli přítomnost. Není materiální. Je to něco, co se objevuje v mysli...“

právě snažili opsat, ostatně nejpřesněji – třebaže zdánlivě kruhovitě a ‚nelogicky‘ – vyjadřuje sám Kahn:

„Architektura nemá přítomnost. Architektura má existenci. ... Architektura nemá přítomnost, pouze architektonické dílo, které ji přivádí do přítomnosti a nabízí se tak duchu architektury v naději, že se stane součástí pokladnice známé coby architektura, jež existuje, ale zatím se neprojevila v přítomnosti.“²³⁸

Forma a návrh k sobě neodlučně patří, aniž by ovšem navzájem splývaly. Kahnovými slovy, jsou jako dva bratři, „přičemž docela dobře víme, že žádní dva bratři tu nejsou, ale stejně tak ani Jeden“.²³⁹ Věcně osamostatňovat formu nemá v Kahnově myšlení žádný smysl.²⁴⁰ A to samé naopak. Pro potřeby popisu, tj. chceme-li díky této záměrné fikci něco reálného ukázat, sice lze oddělit na jedné straně to, co je neměřitelné (virtuální formu), a na straně druhé, co je měřitelné (aktuální návrh). „Ale cokoli po sobě potom zanecháte, bude obsahovat obojí. Až v okamžiku, kdy je obraz hotov, a ani chvilku předtím, můžete říci ‚nelíbí se mi červená‘ nebo ‚mám rád malá plátna‘. Jedině tehdy je existence odhalena jako to, čím ‚by byla‘ myšlenka nebo co by vám mohla dát. A myšlenka je naopak odhalena jako něco existujícího, ale nikoliv přítomného (*as having existence but no presence*).“²⁴¹ Krátce řečeno, aktuální dílo není než možnost virtuální myšlenky a virtualita jest (jako realita bez přítomnosti) jen skrze svou aktualizaci v díle.

Možná ale třeba být ještě přísnější. V takovém způsobu myšlení, které oproti věcem a jejich ostrým distinkcím sází na procesy a postupné

²³⁸ Viz W, str. 73 a podobně, ovšem v kratší podobě též W, str. 27.

²³⁹ Srv. L, str. 285–286, č, str. 94.

²⁴⁰ I v tomto ohledu lze vnímat Kahnův osamocený ‚výkřik‘ na W, str. 235: „It’s not an idea unless it works.“

²⁴¹ č, str. 98, L, str. 288.

škály,²⁴² přestává mít vůbec význam uvažovat v čistých kategoriích (a spořit se pak o jejich prvotnost) – mluvit o ryzích myšlenkách, virtualitách, formách, počátcích atd. Všechny takové kategorie jsou jen fiktivními (tj. námi pro potřeby našeho popisu utvořenými) momenty širšího dění, a tím vždy již kontaminovány jeho opačným právě tak fiktivním pólem (pouhými důsledky, návrhy, aktualitami, čirou tělesností). Nestaví-li toto myšlení na substantivech, ale na slovesech, nevychází-li ze substancí, mezi kterými se pak případně druhotně něco odehrává, ale naopak z dějů, které eventuelně vedou k ustavení určitých forem, neznamená to však, že by zde tyto formy, ony „kontaminované momenty širšího dění“ neměly žádný smysl. Ba právě naopak. Právě na ně je v jistém ohledu soustředěna největší pozornost. Nejsou již chápány jako víceméně neproblematické danosti, ale zkoumají se v dobrodružství svého ustavování či nastávání. Viděli jsme, že Kahn odmítá představu homogenního procesu, jednoduše škály. V důsledku toho ani ony momenty nemohou být jakýmsi univerzálními body, indexy tohoto procesu, kterými by bylo možné libovolně hýbat po oné škále a jejichž význam by byl dán jen jejich okamžitým umístěním vůči celku. Tyto ‚body‘ jsou smysluplné o sobě, představují jakási intenzivní místa procesu, významné uzly, singulární prahy či rozhraní, kde se proces specificky odchyluje, posouvá, mění – krátce, kde se ‚něco děje‘. Milníky vždy jedinečné tvorby.²⁴³ Termíny forma a návrh tedy samozřejmě neztrácejí svou zajímavost. To vůbec ne. Podle Kahna je však třeba nezapomínat,

²⁴² Srv. č, str. 118: „Není žádná definice, co je to učitel. / Je jen otázka: ‚Jak se stávám učitelem?‘“ (Proložil Kahn.)

²⁴³ č, str. 94–95, L, str. 286 (čes. překlad mírně upraven): „Pohyb ticha ke světlu, světla k tichu má četná rozhraní (*many thresholds*), vlastně mnoho rozhraní, a každé z nich je naprosto jedinečné (*singularity*). Každý z nás má své rozhraní, na kterém se odehrává setkání světla a ticha (*meeting of light and silence*). A toto rozhraní, průsečík setkání je místem (nebo aurou) inspirace. Ta vzniká, když se touha po bytí jako vyjádření setkání s možností, jež ústí v zpřítomnění. A tady také leží svatyně umění, tento střed tvůrčího nutkání (*expressive urges*) a vyjadřovacích prostředků (*means to expression*).“

jako okamžik rozsvícení žárovky, zažehnutí roznětky, událost pochopení formy. Probíhajícím procesem artikulace, vyjadřování, rozvíjení se pak na druhé straně forma ukazuje jako měřitelný, smyslově vnímatelný tvar; návrh jako výsledný projekt; *realization* jako konkrétní, okolnostmi podmíněná realizace návrhu. Přičemž mezi těmito stranami existuje nekonečné množství mezifází. Celé toto dění proto lze nazývat procesem realizace, navrhování i formování. Je to jak dění návrhu, tak dění formy, jejich nastávání, utváření, proměňování: proces transformace návrhu i formy samotné – nikoli z něčeho v něco jiné, ale v sobě.

Na úplný závěr je možná ještě třeba jasně říci ke Kahnově poměru k filosofům: Kahn není ani platonik, ani aristotelik v tom smyslu, jaký jsme těmto výrazům přidělili. Forma nepředchází návrhu tak, že by návrh byl pouhou její kopií, jejím druhotným a libovolně opakovatelným obrazem. Návrh zase nepředchází formu tak, že by obecná forma byla pouze vyabstrahována z jednotlivých případů. Forma nepředchází návrh, ani návrh formu: obojí stojí na téže rovině, patří neodlučitelně k sobě, jedno bez druhého by nebylo. Abstraktní forma, třebaže se žádným návrhem nevyčerpává, tu bez konkrétního smyslově vnímatelného návrhu není, nemá přítomnost. Návrh, třebaže je tím jediným, s čím se můžeme takříkajíc tváří v tvář setkat, není než rozvinutím zavínuté formy, interpretací prvotní myšlenky. Parafrází slavné věty jiného filosofa,²⁴⁷

specifickém užití (vězení, blázinec, škola, továrna...); abstraktní kompozice, diagram sil; rovněž nazýván schéma – k tomu srv. atomy u Epikúra: abstraktní, nevnímatelné prvky pohybující se nekonečnou rychlostí, nemají tvar, ale schéma: vnitřní dispozici, naladění, projevující se v jejich specifickém proudění – v tom tkví schopnost spolu s ostatními vytvářet ty které agregáty; v anglickém překladu Epikúrových textů oproti Kahnovi obrácená terminologie (atomy – *schéma*, „shape“ x smyslově vnímatelná jsoucna – *morfé*, „form“), smysl však stejný – srv. autorovu diplomovou práci na ÚFaR UK FF v Praze z roku 2000 nazvanou *Četba Listu Hérodotovi. Fyzikální lekce*.

²⁴⁷ Srv. I. Kant, *Kritika čistého rozumu*, B 74n./A 50n., str. 77–78: „Žádné z těchto mohutností myslí nesmí být dána přednost před druhou. Bez smyslovosti by nám žádný předmět nebyl dán, bez rozvažování by nebyl myšlen. *Myšlenky bez obsahu jsou prázdné,*

forma bez návrhu je prázdná²⁴⁸ návrh bez formy je nepromyšlený.²⁴⁹ Možná však, chceme-li být této analogii více právi, je třeba být přísnější a parafrázi zesílit. Nejde jen o to, že forma bez návrhu by postrádala konkrétnější obsah a návrh bez formy konceptuálnější rozvržení, ale že takové oddělení vposled není vůbec možné, že nepředstavuje žádnou věc a že tvrzení, které toto oddělení předpokládá, je vlastně *contradictio in adiecto*. Pak by se snad mělo říci: jedno bez druhého je nemožné, absurdní, forma bez návrhu je nemyslitelná, návrh bez formy nevnímátný.²⁵⁰

Lze tedy pak říci, že Kahn je kantovec? V tom ohledu, že se u něj setkáváme s jakousi alternativou k dualismu platonismus x aristotelismus

názory bez pojmů jsou slepé. Proto je nutné právě tak učinit naše pojmy smyslovými (tj. připojit k nim předmět v názoru), jako udělat naše názory srozumitelnými (tj. přivést je pod pojmy). Dále, obě tyto mohutnosti či schopnosti myslí si nemohou své funkce vyměnit. Rozvažování nedokáže nic nazírat a smysly nedokážou nic myslet. Pouze z jejich spojení může vzejít poznání. Právě proto ale nesmíme jejich podíl směřovat, nýbrž je tu vážný důvod, abychom jednu mohutnost od druhé pečlivě oddělovali a rozlišovali. Proto rozlišujeme vědu o pravidlech smyslovosti vůbec, tj. estetiku, a vědu o pravidlech rozvažování vůbec, tj. logiku.“ (Proložil ČR.)

²⁴⁸ Srv. co bylo výše řečeno o formě jakožto počátku procesu tvoření. Má-li být počátkem, pramenem, musí z ní něco počínat, pramenit, tj. návrh, jinak zůstane prázdná.

²⁴⁹ Je třeba vzít v úvahu, že u Kanta se obecně mluví o mohutnostech (mysli), zatímco u Kahna o momentech procesu (tvorby), a tedy spíše o předmětech. Místo výrazu ‚slepý‘ by se tedy možná mělo říci ‚neviditelný‘. Nicméně důležitější je, že z kontextu, v němž je Kantova věta umístěna, se zdá být zřejmé, že výraz ‚slepý‘ odpovídá slovům ‚bezmyslenkovitý‘, ‚nepromyšlený‘ (které již pak lze použít jak pro mohutnost, tak pro předmět) – srv. k tomu např. běžně používaný obrat ‚slepě napodobovat‘, kde je jasně vidět, že nejde o zbavení jednoho ze smyslů (ba právě naopak, ten se uplatňuje možná i více), nýbrž o zbavenost vztahu k myšlení.

²⁵⁰ Srv. silné čtení této Kantovy věty: obě spojení (pojem bez názoru a názor bez pojmu) si vnitřně odporují a tomu odpovídá i výsledek, absurdita: prázdný pojem (= nic, viz B 348/A 292, str. 227: nic jako prázdný pojem bez předmětu) a slepý názor (= rovněž nemožnost). Stranou Kantova systému pak v tomto případě zůstává možnost existence jakýchsi extrémů (neúplných, ochuzených, ale přesto jsoucích) – nenázorného pojmu a neuchopitelného názoru.

či – lépe řečeno –²⁵¹ racionalismus (obecné předchází jednotlivé) x empirismus (jednotlivé předchází obecné),²⁵² snad ano, nicméně nelze přehlížet, že je-li mu něco cizí, pak kantovská systematická a ahistoričnost.²⁵³ Důraz na procesualitu z něj pak činí spíše předchůdce či ještě lépe průvodce filosofů než jejich pouhého následovníka. Drželi-li bychom se ještě uvedené analogie, kantovské myšlení sice odmítá prioritu rozvažování vůči smyslovosti a obráceně, přesto však trvá na tom, že je „vážený důvod“ k tomu je od sebe „oddělovat“, vzájemně je „rozlišovat“, „nesměšovat“ a zkoumat je naopak samostatně, izolovaně.²⁵⁴ Pro Kahna je naproti tomu důraz kladen na přechody (a to oboustranné, jak v zápětí uvidíme) mezi duchovní formou a smyslově vnímatelným návrhem. Architektura nespočívá ani ve formě, ani v návrhu, ale v tom, co se odehrává mezi nimi. Architektonické myšlení

²⁵¹ K tomuto zkratkovitému přirovnání srv. ovšem samotnou Kantovu KČR, B 882/ A 854, str. 504, kde je Aristotelés označován za „představitele empiriků“ a Platón za „představitele noologů“.

²⁵² Myšlení, které nespočívá na protiklady jako duše x tělo, vnitřek x vnějšek, *techné* x *fysis* atd., čímž ovšem není řečeno, že s nimi nepracuje (nic jiného mu ostatně nezbyvá), přesto je komplikuje – ukazuje jejich složitou propletenost na místo jednoduché oddělenosti.

²⁵³ K roli historičnosti v KČR srv. mj. B 864/A 836, str. 494n., kde se v rámci „architektoniky“ rozumu staví jasně výše poznání racionální nad historické, a poslední část celé knihy nazvanou „Dějiny čistého rozumu“ (B 880/A 852nn., str. 503–505), která historii příznačně redukuje na sled Kantových předchůdců a ve svých závěrečných slovech (tak odlišných od Kahnových) prozrazuje její dočasnou, přechodnou úlohu: „Jestliže byl čtenář ochoten a měl dost trpělivosti projít tuto cestu se mnou, může nyní sám posoudit, zda by nebylo možno... dosáhnout ještě před koncem tohoto století cíle, jehož nebyla s to dosáhnout mnohá staletí: totiž přivést lidský rozum k úplnému uspokojení v tom, co sice vždy zaměstnávalo jeho vědychtivost, ale dosud marně.“

²⁵⁴ Jak o tom svědčí již samotná struktura *Kritiky čistého rozumu* – srv. základní rozdělení na estetiku a logiku (srv. B 36/A 22, str. 55: „V transcendentální estetice ... izolujeme smyslovost, a to tak, že oddělíme vše, co přitom rozvažování myslí pomocí svých pojmů“), které pokrývá téměř celý obsah knihy. Analytika zásad, v níž je obsažena i slavná temná pasáž o „schematismu“, která se snaží načrtnout jakýsi přechod mezi smyslovostí a rozvažováním (str. 130–136), představuje v celku knihy jen zlomkovou část.

ale velmi smysluplný. Doslova zní závěrečná věta: Tato vzájemná hra je neustávajícím vzruchem architektury.“ Právě tento vzruch, vybuzování, vyvolávání, podněcování (*excitement*) je ale to, co jsme v průběhu přednášky spojovali s motivy „žhavého uhlíku“ či „jiskry“ (forma jako „původní jiskra“ rozžehávající další – srv. W, str. 258: „Návrh není nic jiného než jediná jiskra vzešlá z formy, *a single spark out of form*“), tedy s oním neustálým, a jak jsme slyšeli dvousměrným děním ohně, jeho rozněcováním a uhasínáním.

Postscriptum

Závěrečná tečka přednášky s názvem *Forma a návrh* ukončila zároveň naši četbu tohoto Kahnova textu. Zahájili jsme ji otázkou mladého architekta o snových prostorech rozplývajících se v první čáře na papíře. Závěrečný motiv ohně, který zkratkou ztělesňuje proces odehrávající se mezi virtuální formou a aktuálním návrhem se všemi jeho detaily, je zároveň odpovědí na počáteční otázku. Odpovědí, která jistě nevyčerpává všechny její ohledy, která nenaplnuje všechna její očekávání, která však přesto v perspektivě této přednášky, v zaostření na částečný problém, který si vytkla, představuje důkladnou a celkovou výpověď vytěžující dané téma. To jsme se v této práci snažili předvést. Sám vnitřek této Kahnovy přednášky, která se soustředila na problém (architektonické) tvorby, však obsahuje několik momentů naznačujících její omezenost, ukazujících její perspektivnost, zaujatost, jež staví do popředí určité téma nevyhnutelně zároveň s tím, že jiná zatlačuje do pozadí. Jsou to momenty, které odkazují mimo světlo hlavního zájmu této přednášky do onoho temného horizontu, z něhož vystoupila problematika transformace neměřitelné formy v měřitelný návrh. Zmiňme zde v tomto krátkém dovětku k výše vypracované odpovědi na otázku alespoň dva z nich jako náčrt možných dalších vrstev tohoto tématu, které jsou obsáhleji rozvinuty v jiných Kahnových pohledech na věc, v jiných jeho textech.

Prvním z nich je již uvedená obousměrnost procesu, který se odehrává mezi formou a návrhem. To, oč Kahnovi jde, v čem podle něj spočívá přemýšlení o architektuře, není jen popis tvorby, při níž se z abstraktní myšlenky stane konkrétní dílo, tedy uvažování vztahu formy

k návrhu, nýbrž právě tak nastínění možnosti opačného vztahu, pokus o takové myšlení, které by od návrhu konstruovalo formu, což ovšem neznamená, že by jen *ex post* dodávalo dílům jakési jejich zdůvodnění, ale které by mělo dalekosáhlejší ambice: totiž skrze smyslově vnímatelné výtvary pronikat – slovy úplného začátku této práce – k onomu odlehlému snění abstraktních myslitelů, snění určité disciplíny v celku času či snění určité doby napříč obory.

Druhý, tentokrát ještě nezminěný, moment představuje poukaz ke skutečnosti, že onen proces, který, jak se ukázalo, je hlavním tématem této přednášky, se netýká pouze (architektonické, či obecně umělecké) tvorby, nýbrž tvoření jako takového. A nejde jen o to, že vedle umělecké exprese jsou tu též vyjádření jiných disciplín, v nichž též cosi vzniká.²⁵⁸ Jedná se zde o víc: proces tu vystupuje nejen jako aktivita lidí různých profesí, ale též jako obecný přírodní děj. Jinými slovy, máme tu co do činění s všeobecným utvářením, vznikáním, nastáváním, u nějž se – v tomto úhlu pohledu – nerozlišuje mezi umělým a přirozeným (*techné* a *fysis*). Stopu této perspektivy nacházíme přibližně v polovině přednášky *Forma a návrh*. Jde o jediný krátký odstavec a v rámci něj vlastně o jednu či dvě věty. Bezprostřední kontext je stejný jako v celé přednášce: architektonická tvorba. Je zde řeč o tom, že při konkrétním utváření určitých, smyslově vnímatelných, ve třech rozměrech rozlehlých návrhů (výsledných budov) je třeba vycházet z neměřitelné formy jakožto – jak již na tomto místě z předchozího průběhu textu víme – abstraktní kompozice neodlučitelných částí (prostorů), která je orientována, naladěna jistým děním obsahujícím již zárodečné tendence k určitému měřitelnému tvaru. Toto rozlišení je následně formulováno rovněž tak, že oním

²⁵⁸ Srv. k tomu č, str. 60: „Druhá stránka věci byla profesní – lidské zaujetí pro rozličné druhy vyjadřování. Ať jde o medicínu, práva, architekturu, knihovnictví, zdravotní péči či cokoli jiného, jde o způsob vyjádření.“

měřitelným výsledkem je konkrétní bytí té které věci, zatímco neměřitelným východiskem je její vůle k tomuto bytí. Toto vše je nám ještě z předchozí četby známé. Pak ovšem dochází k náhlému posunu, který se ovšem netýká této distinkce jako takové, ale jejího předmětu. Najednou přichází věta, kde se již nemluví o specifické lidské aktivitě (architektonické tvorbě), při níž vzniká určité dílo (stavba), ale o člověku jako takovém, o jeho vlastním utváření. I člověk sám je původně vůlí k určitému bytí, která se procesem jeho života naplňuje. Člověk se stává tím, čím je, přesněji čím chce být.²⁵⁹ Ale to není vše. S touto větou sousedí ještě jedna, dále již opět nerozvedená, která předmět této pasáže rozšiřuje ještě dále: „Myslím, že růže chce být růží.“ Více se odsud nedozvíme, ojedinělý paprsek sahající do temného pozadí této přednášky se stáčí zpět k jejímu hlavnímu tématu. Přesto i tento záblesk něco naznačil: mezi utvářením růže, člověka a architektonickou tvorbou existuje jistá paralela.

Chceme-li však vědět více, musíme posunout perspektivu a obrátit se k jiným Kahnovým textům, pocházejícím převážně z pozdější doby. I v přednášce *Architektura a lidská dohoda* z dubna 1972 se setkáváme s motivem jistého rozhodnutí, které se odehrává na počátku každé bytosti. Před zrozením té které přirozenosti je zde specifické chtění, vůle stát se určitým bytím a ne jiným. Kahn to s jistou nadsázkou formuluje dokonce v podobě jakéhosi výběru z možností, které nám předkládá příroda. Situace jakoby na tržišti různých životů, kde jsme vábeni přiklonit se k tomu či onomu. Toto původní tržiště je ale vždy už minulé a díváme-li se na něj, pak již zpětně, díváme se my, tedy z hlediska toho, kdo už si své bytí zvolil.

²⁵⁹ Č, str. 42, L, str. 117: „Vůle k bytí (*existence will*), člověk, se stane bytím (*existence*) skrze přírodní zákony a evoluci.“ – Identickou formulaci nacházíme též v textu *Wanting to Be: The Philadelphia School* z roku 1969, tedy o 8 let mladším než je přednáška *Forma a návrh*, srv. W, str. 89.

„Poněvadž pocházíme z přírody, měli jsme tu výhodu, že než jsme byli utvořeni, mohli jsme odmítnout lákání, že bychom mohli být ptákem, nebo nedej bože krokodýlem, anebo, což by bylo ještě horší, mikrobem, ačkoli vím, že mikrob chce být mikrobem.“²⁶⁰

Tato životní volba je vepsána v našem nitru. Místo tohoto zápisu Kahn označuje střídavě slovy zárodek (*germ*), sémě (*seed*) či jádro (*nucleus*). Ať už má ale jméno jakékoli, důležité je to, co obsahuje: totiž tendence, vektory (*tendencies, vectors*) naší existence, což je opět jen jiné pojmenování pro onu vůli k určitému způsobu bytí, kterou známe z přednášky *Forma a návrh*. Na jiném místě²⁶¹ pak Kahn toto imanentní směřování našeho života nazývá vědomím (*consciousness*). Nikoli však proto – jak by se mohlo zdát –, aby odlišil člověka od ostatních živých věcí. Právě v této pasáži totiž naopak přiznává vědomí i nejprimitivnějším organismům a rostlinám.

„Věřím, že toto jádro (*nucleus*) lze nalézt i v listu nebo dokonce v mikrobu. Je totiž v každé živé věci. Cítím, že vědomím (*consciousness*) jsou obdařeny všechny živé věci.“

Třebaže obsah tohoto vědomí je pokaždé jiný, a tudíž z pozice jedné živé věci, např. člověka, se lze jen dohadovat, v čem spočívá vědomí ostatních,²⁶² je pro Kahna jeho forma identická: tendence k určitému způsobu bytí, touha po vyjádření toho, čím ta která věc je, po rozvinutí toho, co je jí vlastní, jejích vlastností v silném slova smyslu. Z tohoto hlediska nemá smysl stanovovat rozdíly mezi člověkem a přírodou, právě

²⁶⁰ Srv. W, str. 136.

²⁶¹ Miluji počátky (1972), č, str. 98, L, str. 287–288.

²⁶² Srv. tamt.: „Jak by bylo úžasné – pro naše sebeporozumění –, kdybychom mohli zachytit vědomí růže. Musí být určitě tak nádherně prosté, že kdybychom je poznali, byli bychom myslím schopni řešit své problémy v takovém zápalu sebeobětování, o jakém se nám dnes může jen zdát.“

tak jako klást nějakou vývojovou linii od primitivních k vyvinutějším organismům a někde na ní umisťovat práh zvaný vědomí. Jasně je to řečeno v přednášce *Ticho a světlo* z roku 1969:²⁶³

„Jsem si jist, že nejde o takové rozdělení. Jsem si jist, že všechno začalo současně. Žádná doba nebyla lepší pro tu či onu věc. Bylo tu zkrátka něco, co začalo současně. A řekl bych, že touha po bytí, po vyjádření (*desire to be, to express*), existuje v rostlinách, ve stromu, mikrobiu, krokodýlu i člověku. My jen nevíme, v čem spočívá například vědomí (*consciousness*) růže. Vědomí stromu možná spočívá v tom, že cítí, jak se ohýbá ve větru. Nevím. Ale pevně věřím, že všechno živé má určitý druh vědomí, ať už jakkoli jednoduchý.“

Kahn zde mluví z perspektivy velmi přísného paralelismu člověka a přírody. Člověk se nijak nevymyká z přírodní existence. Jejich utváření se vzájemně zrcadlí (*imitatio*). Poněkud jiná situace nastává tam, kde se ke slovu dostává nejen utváření člověka jako takového, ale i jeho tvorba, při níž vzniká něco vůči němu jiného: dílo. Zde se zdá, jakoby se do vztahu člověka a přírody vpravovala jistá hierarchie. „Co může učinit člověk, příroda nemůže“, zaznívá na jedné přednášce z roku 1969²⁶⁴ a je to dokládáno existencí lokomotivy, domu či dětského hřiště. Znamená to však, že tím člověk přírodu zásadně překračuje, odtrhává se od ní? Bezpochyby nikoli. Tato lidská vyjádření by sice patrně sama v přírodě nevznikla, a v tomto ohledu jsou umělá a nepřírozená, to ovšem nic nemění na tom, že jsou stále přírodní, složená z přírodních materiálů. Je to jen uděláno jinak,²⁶⁵ než by to učinila samotná příroda. A pouze z určité perspektivy lze říci, že je to uděláno lépe. Člověk tu pak vystupuje jako ten, kdo prodlužuje dílo přírody, kdo ji přidává cosi navíc

²⁶³ Srv. č. str. 56, L, str. 234.

²⁶⁴ Přednáška na University of Cincinnati, 3. května 1969, srv. W, str. 75.

²⁶⁵ I příroda má přece svá vyjádření, odlišná od lidských. A proto by bylo právě tak možné obráceně říci, že co může učinit příroda, člověk nemůže...

návrhy, nicméně vztah mezi formou a návrhem, jejich uspořádání, řád či struktura zůstávají ve všech případech stejné. Nejzřetelněji je to řečeno v jednom s Kahnových nejranějších textů pocházejícím z roku 1955 a nazvaném lakonicky *Řád je*. O smyslu této zkratky byla již řeč výše, zopakujme jen, že řád je podle Kahna to, co řídí proces odehrávající se mezi formou a návrhem, tedy proces vznikání určitého bytí. Celý tento text je zvláště fragmentární, komponován jako báseň, bez interpunkce, každá věta na zvláštním řádku je jen jakýmsi eliptickým zlomkem. Přesto zde nacházíme následující velice přesné vyjádření:²⁷⁰

„Tentýž řád (*same order*) stvořil slona i člověka
Jsou to však různé návrhy (*different designs*)
Započaté různými touhami (*Begun from different aspirations*)
Utvářené v různých podmínkách (*Shaped in different
circumstances*)“

Jednotný řád řídící vztah formy a návrhu, který Kahn shledává v (architektonické) tvorbě i v utváření (živých) věcí, ho vede k myšlence univerzální exprese, všeobecného vyjadřování (sebe sama či svých děl). Ta prochází celým Kahnovým Textem jako spojovací nit jeho odlišných vrstev. Smyslem veškerého života, důvodem jeho existence, není nic jiného než naplňování tužeb, artikulování vůle, sledování tendencí, směřování podél vektorů, rozvíjení zárodků, explikování implikovaného... krátce pohyb či proces exprese. Tato formulace se

konkretizované světlo – srv. W, str. 29: „Materiál je spotřebované světlo. / Vy jste spotřebované světlo, hory jsou spotřebované světlo, stromy jsou spotřebované světlo, atmosféra je spotřebované světlo, voda je spotřebované světlo.“ Dodejme ještě, že v této pasáži je též pozoruhodná zmínka o možné oboustrannosti tohoto procesu, tj. o cestě od konkrétního, hmatatelného materiálu k abstraktnímu, nehmatatelnému světlu, prostředí, v němž se něco může ukazovat jako měřitelné, smyslově vnímatelné: „Pokud bychom znali řád v jeho rozmanitosti, i opak by mohl být pravdou, totiž že materiál může směřovat ke světlu.“

²⁷⁰ L, str. 59, č, str. 14 (publikovaný překlad upraven).

v různých variantách opakuje v Kahnových textech mnohokrát.²⁷¹ Na závěr tohoto dodatku volíme jednu z nich, exemplárně dvojnásobnou: „Žijeme, abychom se vyjadřovali a zdá se, že opravdu neexistuje jiný smysl života než vyjadřovat se.“²⁷²

²⁷¹ Srv. např. W, str. 134 a č, str. 82: „Smyslem života je vyjadřování“; č, str. 10: „Protože žijeme pro jediný cíl – vyjádřit se.“; č, str. 56, L, str. 234: „Osobně jsem přesvědčen, že žijeme proto, abychom se vyjadřovali. Celá motivace naší existence je ve vyjadřování. A právě příroda nám poskytuje nástroj k vyjádření, který všichni známe jako sami sebe...“

²⁷² W, str. 244.

[1] Leonardo, Michelangelo²⁷³

[2]²⁷⁴ Fred Bérence²⁷⁵ cituje jakoby z Albertiho na str. 56 č.[eského] překl.[adu] tato slova: „V samotě hovořiti s přírodou, vládkyní tolika divů, rokovati se sebou o příčině, důvodu, způsobu a řádu jejich dokonalých a posledních děl, poznávaje a velebě Otce a stvořitele

²⁷³ [V češtině dosud nepublikovaný rukopis Jana Patočky, v archivu AJP nese signatury 3000/331 (nová) a I/6 (stará). Jde o 24 nelinkovaných listů formátu A5, popsaných modrým a černým inkoustem, recto i verso (celkem 35 nečíslovaných stran) + obálku s titulem „Leonardo, Michelangelo“. Zde předkládanou verzi edičně zpracoval autor této práce v rámci společného projektu pražského a vídeňského archivu Jana Patočky s názvem *Der andere Weg in die Moderne. Jan Patočkas Beitrag zur Genealogie der Neuzeit*, který probíhal v letech 2000–2003. Ve zkrácené podobě byl překlad tohoto textu nedávno uveřejněn v německém sborníku: L. Hagedorn (vyd.), *Jan Patočka. Andere Wege in die Moderne. Studien zur europäischen Ideengeschichte von der Renaissance bis zur Romantik*, Würzburg 2006, str. 167–175. Česky bude tento manuskript publikován v rámci řady *Sebraných spisů Jana Patočky*, patrně v příštím roce. Na přípravě tohoto svazku, který vedle rkp. o Leonardovi bude obsahovat i další – až na jednu výjimku dosud neuveřejněné – Patočkovy studie k plánované knize o filosofii dějin, na kterých pracoval v průběhu druhé světové války a které se nám dochovaly v tzv. strahovské pozůstalosti, se vedle autora této práce podílí především Filip Karfík. K osudu těchto rukopisů, jejich povaze a souvislosti srv. F. Karfík, „Patočkova strahovská pozůstalost a jeho odložené opus grande“, in: *Kritický sborník*, XX, 2000/2001, str. 125–160, ke způsobu jejich edice F. Karfík, C. Řiha (vyd.), „Jan Patočka. Renaissance: Ficinus, Pico, Pomponatius (ukázky z nedokončené *Filosofie dějin*)“, in: tamt., str. 160–203. – Rukopis ponecháváme bez jakýchkoli změn, nekrátíme, naopak rozvádíme zkratky a v poznámkách pod čarou doplňujeme bibliografické údaje. Řecké výrazy v souladu se zbytkem textu přepisujeme italikou. Všechny ostatní vnější zásahy do textu jsou označeny hranatými závorkami. Stránkování zatím sleduje původní seřazení listů – na místech, kde se zdá, že byly stránky přeházeny, upozorňujeme na tuto skutečnost v poznámce pod čarou.]

²⁷⁴ [Obsahově by se tato stránka spíše hodila ke studii *Teoretické malířství Leonardovo*, která je na str. 19–26 tohoto rkp.]

²⁷⁵ [Bérence, F., *Léonard de Vinci, ouvrier de l'intelligence*, Payot 1938; F. Bérence, *Lionardo da Vinci. Dělník rozumu*, 2. vyd., Praha 1939.]

veškerého dobra, tot' nejvyšší moudrost.“ Najít, odkud – pakliže autentické, dobře by se shodovalo s názory, jež mu připisuje Landino o životě teoretickém. – L. B. Alberti jako stařec navštěvuje přednášky 35letého Ficina, R. Bayer L. da Vinci p. 128.²⁷⁶

[3] Brandi, Michelangelos künstlerische und religiöse Entwicklung, Kultur – und Universalgeschichte, 183sl.²⁷⁷

192. Kein Künstler aller Zeiten hat das Erdgebannte und Himmelserkorene des Menschen wiederum im Sinne *jener Platoniker* so klassisch geformt wie Michelangelo im Bilde des ersten Menschen, der sich vom Boden aufzurichten beginnt, da der Funke des Geistes Gottes in ihn überströmt.²⁷⁸

Mich.[elangelo] jako umělec pantheonu (jiný není např. Leonardo, přes poslední večeri!), jako umělecký vytvořitel mythických dějin člověka.

Obdoba k podniku Ficinovu? Theologii katolickou postavit na novou podstavu filosofickou, v níž rezonuje daleko mocněji hloubka a tajemnost vesmíru, jeho symbolika a magie. X Ideu křesťanskou představit v prostředí zidealizované skutečnosti smyslové.

Platonismus hrobů pro Medicejské: jitro, den, měsíc, noc – „elementární kosmické pojmy“(193),²⁷⁹ podotýkám: symboly *světelné*.

[4] Michelangelo platonik ve smyslu Georgova kruhu? jemuž Platon je filosof *těla*, jeho prvního ukáznění, jeho tajemné, kosmické symboliky, jeho mythicky-dějinného a společensky nadindividuálního určení?

*

²⁷⁶ [R. Bayer, *Léonard de Vinci. La grâce*, Paris 1933.]

²⁷⁷ [K. Brandi, „Michelangelos künstlerische und religiöse Entwicklung“, in: *Kultur- und Universalgeschichte. Walter Götz zu seinem 60. Geburtstage dargebracht von Fachgenossen, Freunden und Schülern*, Leipzig – Berlin 1927, str. 183–200.]

²⁷⁸ [K. Brandi, cit. d., str. 192, proložil JP.]

²⁷⁹ [K. Brandi, cit. d., str. 193.]

Vlivy reformace v Itálii

„Oratorium von der Göttlichen Liebe“ evangel. x platon. Geist
Neapol.[itaner] Kreis um Giulia Gonzaga: knížka Del beneficio della
morte di Christo.

1539 portug.[alský] malíř Francesco da Hollanda uveden v Římě přítelem
Lattanzio[iem] Tolomei[eim] do náb.[oženského] kroužku v San Silvestro
na Monte Cavallo. Tamt. Vitt.[oria] Col.[onna] a Mich.[elangelo]. Fra
Ambrogio tu káže o epistolách Sv. Pavla. Duch prý erasmovský.

195 „Das antike Lebensgefühl, bis zur letzten Spannung durchkostet,
löste sich in einen neuen Glauben.“²⁸⁰

Poslední soud 1541 – kříž a sloup bičování – svatí jsou nyní mučedníci –
pochopen smysl bolesti.

[5] Tehdejší básně M.[ichelangelovy]

Vielleicht, daß Leiden mich an Mitleid mahne,
daß ich nicht spotte derer, die gefallen,
ist meine Seele selbst der Schuld verfallen.
Herr! – was geschähe, liebest Deine Fahne
Du nicht noch einmal schirmend mich umwallen.
Dein Fleisch, Dein Blut, Dein Todeslied, das herbe.
Es wasche von mir gnädig alle Schande
der Sünde – mein und meiner Väter Erbe!²⁸¹

Není snad Pietà v Palazzo Rondanini v Římě plna gotického
formálního citu, duchovního prolomení světské horizontálnosti branou
bolesti? Přirozená forma, zlomená skrze slzy bolesti...

Sehnsüchtig Sinnen, heiter, ernst, doch leer – (= umění)
was hilft es mir, da zwiefach naht der Tod;
der leibliche ist mir gewiß, der geistige dräut.

²⁸⁰ [K. Brandi, cit. d., str. 195.]

²⁸¹ [K. Brandi, cit. d., str. 196.]

Jetzt stillt nicht malen und nicht Meißel mehr
die Seele. Liebe sucht sie nur bei Gott,
[6] der uns vom Kreuz die offenen Arme beut.²⁸²

O příbuznosti Michelangelově s gotikou v. Rodin.

199. ... wenn ich mich nicht täusche, lag die eigentliche Krisis dieses Lebens nicht zuerst im Religiösen, sondern im Künstlerischen. Im künstlerischen Ausdrucksverlangen lag das Problematische, nicht in der Welt des Religiösen. Aber nachdem in jenem Ausdrucksverlangen das Entscheidende, die alte Form, zerbrochen war, dürfte eben dadurch der Boden für eine vertiefte Religiosität, eine neue Hingabe mit ganzer Seele, bereitet sein.

(Nebo snad možno říci též, že Michelangelova umělecká tvorba je sama v sobě též náboženský akt, že jeho vývoj umělecký ipso facto je již náboženský.)

[7] *Leonardo*. První představitel moderně-praktického ducha a v teorii moderně parciálního ducha. V. Olschki v kap.[itole] o L.[eonardovi].²⁸³ V teorii se dosud nedovede rozloučit se starým způsobem, který vidí všecko ve všem a souvislost myšlenek jakožto jediný, nerozborný celek, či lépe snad nedovede tuto ještě příliš silnou anticky-středověkou koncepci zmoci, pouze jí dovede unikati.

Leonardo není humanista, přestože získává humanistické vědění. Jeho ideál není znovuoživení staré, bývalé lidské dokonalosti. Přesto s humanisty, zvl.[áště] pozdějšími, urč.[ité] shody.

²⁸² [K. Brandi, cit.d., str. 198; srv. G. Vasari, „Život Michelangela Buonarrotiho“, in: *týž, Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, sv. II, překl. J. Vladislav, Praha 1998, 2. vyd., str. 269–270: Co zmohou lásky, z kterých už nic není, / ted' když jsem dvoji smrti na dosah! / Jedna je jistá, ze druhé mám strach. / Už ani malba, ani sochaření / nezhojí duši, obrácenou výš – / k Lásce, s níž vzpíná k nám své paže kříž.“]

²⁸³ [L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, sv. I: *Die Literatur der Technik und der abgewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Heidelberg 1919, zde zvl.. str. 239–413.]

Jeho praxe není pouhá serie konsekvencí z teor.[etických] předpokladů, nýbrž oživena zvláštním duchem, který nacházíme u někt.[erých] hum.[anistů] 16. věku jako *duch utopismu*. Konstruování nebývalých možností, a to geometricky podle principů. V. npř. jeho myšlenky o urbanismu, které by se hodily dobře nejen do konceptu Tomáše Mora, nýbrž dokonce i politicko-moralistních utopistů franc.[ouzských] 18. stol. Spolu s urbanismem vystupují myšlenky politické, ale též další technické úvahy o vodních stavbách, regulacích, kanalisaci; [8] myšlenka se rozvíjí do větších podrobností, konstruuje vodovody a jiné hydraulické stroje, „L.[eonardo] myslí na všecko, na světlo a vzduch, na topná zařízení, dobré krby – rozně, které se otáčejí teplým vzduchem, na automatické dveře, – na komfort a hygien.[ické] zařízení, které nám 19. stol. část.[ečně] dalo – část.[ečně] též nikoli; neboť to krásné, zdravé, prostředně veliké město, které Leon.[ardo] vymyslel a nakreslil, je i pro nás sen budoucnosti“ (Herzfeldová XXXII–III).

Utopické myšlení i snění, regulované určitými principy, volná hra ducha, která si neklade přesný, konkrétně-technický cíl a která se děje podle pravidel racionálních. Tento druh myšlení má sice své středověké předchůdce, ale teprve humanisté je přivedli ke cti, že zaujala literární a duchovní postavení v popředí.

Lynn Thorndike,²⁸⁴ který pojednává o vzniku experimentální vědy ve středověku, vidí ji vyrůstat ze dvou pramenů: z „vědy“, která spekuluje a neexperimentuje, a z magie, která experimentuje, ale není vědou. Uprostřed obou leží „scientia experimentalis“ [9] R. Bacona, tj. aplikace přírodní vědy, schopná sama též přivést k dalším objevům (ač ovšem podstatná část přírodovědy jí musí předcházeti). Zde máme před sebou, jak Olschki dobře viděl, další pramen, praxi inženýrů, techniků,

²⁸⁴ [L. Thorndike, *A history of magic and experimental science*, sv. II: *During the first thirteen centuries of our era*, New York 1923.]

řemeslníků a umělců, která z tohoto „experimentování“ magicko-nadpřirozeného rázu, jak je zná ještě Pomponatius, činí racionálně-experimentální praxí, a to přes střední člen, kterým jest utopická hra. Leonardo vycházel patrně od konkrétních popudů; jeho urbanistické plány prý vznikly za moru, který v l.[etech] 1484–5 zpusťil Milánsko (E.[dmondo] Solmi), a j. pod. Ale z jednotlivých motivů technicky-vynálezeckých vzniká mu záhy celá epopeje, celé předivo.

Středověké snění takových lidí jako Roger Bacon zde dochází docela nového rozkvětu. V. tento passus Baconovy Epistola de secretis operibus (cap. 4, Brewer 533), cit. Thorndikem II, 654: „Plavidla mohou být udělána bez veslařů tak, že největší lodi na řekách i mořích se mohou pohybovat silou jediného [10] muže s větší rychlostí, než kdyby byly plny lidí. Rovněž tak vozy lze konstruovat tak, že beze zvířat budou se pohybovat neuvěřitelnou rychlostí; myslíme, že takové byly vozy, opatřené srpy, s nimiž se bojovalo ve starověku /možná, že Leonardova myšlenka, kterou představuje jeden z jeho nákresů, na takové osrpené vozy, ovšem tažené koňmi, je odtud?/ Též létací stroje lze konstruovat tak, že muž, sedící uprostřed stroje, uvádí v pohyb nástroj, jímž se působí, že umělá křídla tlukou vzduch jako létající pták. Rovněž stroj malých rozměrů na zvedání a skládání nesmírných břemen, nad ně[j]ž není nic užitečnějšího při útěku. Nebot' pomocí stroje ne většího než tři prsty a rovněž té šíře a menší velikosti (size) může se člověk vysvoboditi sám i své přátele od každého nebezpečí vězení a vytáhnouti i složiti. Podobně lze snadno vyrobiti stroj, jehož pomocí jeden přitáhne k sobě tisíc proti [11] jejich vůli a podobným způs.[obem] přitahovat věci. Lze rovněž udělati stroje na chození po moři a řekách, ba i po šachtách (even to the bottom) bez nebezpečí. Nebot' Alexandr veliký jich užíval, aby spatřil taje hlubin, jak praví astronom Ethicus. Tyto stroje byly zhotoveny za starověku a určitě v naší době, s výjimkou snad létajícího stroje, kterého jsem neviděl ani neznám nikoho, kdo tak učinil, ale znám

experta, který vymyslí způsob, jak jej vyrobit. A takové věci lze většinou činit bez konce, např. mosty přes řeku bez pilířů (pilars) a jiných opěrných prostředků, mechanismy a neslýchané stroje...“²⁸⁵ Podobná pasáž je podle Thornd.[ika] v *Communia mathematicae*, Sloane MSS 2156, fol. 83.²⁸⁶ A vizme, jak Thorndike charakterizuje Baconův technický zájem: In the main marvelousness rather than practicability characterizes the aims which he proposes for *scientia experimentalis*. Indeed, of the three ways in which he represents it as superior to all other sciences, while one is that it employs [12] sure proofs rather than mere arguments, two are that by it life may be greatly lengthened (to je ostatně vnadidlo, na které přírodní věda chytila ještě Descarta a bez něhož – podle Gilsona – by patrně nebyl uveřejnil své práce), and that from it a better knowledge of the future may be gained than even from astrology (II, 655–6).²⁸⁷ – V. též Baconovu pohádku o etiopských mudrcích, kteří létají na „dobrých dracích“ (*dracones boni volantes*).²⁸⁸

Technické snění, jak se vyskytuje u obou Baconů, u Leonarda a jindy častěji, dokladem toho, že technika není pro člověka čímsi vnějším, nýbrž že člověk (nemysle přímo na životní pohodlí) technicky sní i tenkrát, když dosud nedovede skutečně zvládat přírodu. Toto snění čímsi odlišným od magie v běžném smyslu; opírá se o myšlenku přirozenou, a přece jde o snění, toužení zvláštního druhu, směřující mimo okruh původního života, určeného člověku přírodou. Tento pocit dvojího prostředí odedávna u čl.[ověka] živý. Horác.

[13] Leonardovy hříčky a zájem o mechaniku (dědictvím to obdrželo ještě 17. stol., kde pak odtud snad vznikly i filosofické nápady biologické

²⁸⁵ [L. Thorndike, cit. d., str. 654–655.]

²⁸⁶ [Tamt.]

²⁸⁷ [L. Thorndike, cit. d., str. 655.]

²⁸⁸ [L. Thorndike, cit. d., str.657–658.]

a antropologické – bêtes-machines, později i l'homme-machine), Leonardův lev, který jde vstříc Ludvíku XII. (podle jiných Františku I.), jenž si posléze otevře hrud', v níž viděl franc.[ouzskou] lilii.

Někt.[eré] z těchto hříček staré. V. Mars. Fic. Theol. Plat. II, kap. 13. Videmus Florentine Germani opificis tabernaculum, in quo diversium animalium statuæ ad pilam unam connexæ atque libratae, pilæ ipsius motu diversis motibus agebantur, aliæ ad dextram currebant, aliæ ad sinistram, sursum atque deorsum, aliæ sedentes assurgebant, aliæ stantes inclinabantur, hæc illas coronabant, illæ alias vulnerabant. Tubarum quæque & cornum sonitus, & avium cantus audiebantur, aliquæ illie simul fiebant, & similia succedebant quam plura uno tantum unius pilæ momento.

[14] Leonardo platonik? – V. jeho distinkci mezi „netělesnými“ či „duchovními“, tj. matematickými póly vah a mezi póly tělesnými, hmotnými, konkrétními (Herzfeld [I,]iv).²⁸⁹ – Dále Herzf.[eldová]

[I,]vii: Mich lese, wer kein Mathematiker ist, in meinen Grundzügen nicht²⁹⁰ cf. *médeis ageómetrétes...*

[I,]vi: Keine *Gewißheit* dort, wo man nicht eine der *mathematischen Wissenschaften* anzuwenden vermag, oder bei dem, was nicht mit dieser Mathematik verbunden werden kann.²⁹¹

[I,]xxii: O menschliche Dummheit, nimmst du, die du dein ganzes Leben mit dir selbst verbracht hast, nicht dich selber wahr und hast nicht Kenntnis von dem, was du am meisten besitzt, von deiner Narrheit nämlich? Und willst dann mit der Mehrheit der Sophistischen dich betrügen und andere, verachtend *die mathematischen Wissenschaften*,

²⁸⁹ [Leonardo da Vinci, *Der Denker, Forscher und Poet*, aus seinen veröffentlichten Schriften, M. Herzfeld (ed.), Jena 1926, 4. vyd., I, iv, str. 6.]

²⁹⁰ [Leonardo, cit. d., I, vii, str. 7.]

²⁹¹ [Leonardo, cit. d., I, vi, str. 7.]

*in denen die Wahrheit wohnt und alle Kenntnis von den Dingen, die in ihnen enthalten sind.*²⁹²

[I,]xxiii: Wer die *höchste Weisheit der Mathematik* tadelt, nährt sich von Verwirrung und wird niemals Schweigen auferlegen den Widersprüchen der sophistischen Wissenschaften, durch die man nur ein ewiges Geschrei erlernt.²⁹³

[15] Platonské podobenství v této polemice proti školským učencům:

Herzf. I, xxviii: Es müssen beurteilt werden und nicht anders geachtet die Männer, Erfinder und Vermittler zwischen der Natur, im Vergleich zu den Rezitatoren und Posaunen der Werke anderer, als wie der Gegenstand außerhalb des Spiegels, der es weit hat zu dem Abbild dieses Gegenstandes, so im Spiegel erscheint; weil der eine schon an und für sich etwas ist, und der andere ist nichts.²⁹⁴

Platonský (z Timáia?) zní II, xxx: Jedes Teil von Element, so von seiner Masse getrennt ist, begehrt auf dem kürzesten Wege zu ihr zurückkehren²⁹⁵ (tedy nikoli působením přir.[ozeného] místa!).

Všeobecnost matematiky: II, xxvi: Proporce nelze najít jen v číslech a měrách, ale i v tónech, vahách, časech, místech a v jakékoli síle.²⁹⁶

²⁹² [Leonardo, cit. d., I, xxii, str. 10, proloženo JP.]

²⁹³ [Leonardo, cit. d., I, xxiii, str. 19, proloženo JP.]

²⁹⁴ [Leonardo, cit. d., I, xxvi, str. 11 – Patočka zde mění slovosled, citovaná pasáž původně zní: „Es müssen, im Vergleich zu den Rezitatoren und Posaunen der Werke anderer, die Männer, Erfinder und Vermittler zwischen der Natur und den Menschen, beurteilt und nicht anders geachtet werden als wie der Gegenstand außerhalb des Spiegels, der es weit hat zu dem Abbild dieses Gegenstandes, so im Spiegel erscheint; weil der eine schon an und für sich etwas ist, und der andere ist nichts.“]

²⁹⁵ [Leonardo, cit. d., II, xxxiii, str. 23.]

²⁹⁶ [Leonardo, cit. d., II, xxxix, str. 25.]

[16] Na půl cestě mezi Archimedelem a Descartem: II, xxxiv: Mechanika je ráj matematických věd; neboť jí se přichází k plodu matematiky.²⁹⁷
II, xxv: Instrumentální či mechanická věda jest nanejvýš vznešená a nad všecky užitečná, ježto všechna živá těla, mající pohyb, konají své různé úkony její pomocí...²⁹⁸

Tento „plod matematiky“ je praktická aplikace, kterou Leonardo vidí ještě aspoň částečně v perspektivě antických a středověkých hříček, miracula, jako jsou bêtes-machines, s nimiž asi souvisí problém letu (Archytova holubice!).

[17] Leonardo, duch matematicko-experimentální, vyhání z přírody nejen zázraky, nýbrž i to, co Pomponatius v ní ponechává, totiž divy (aspoň zásadně). „... a pravda je takové výbornosti, že zušlechtuje i zcela nepatrné věci, které chválí... Ale ty, jenž žiješ v samých snech, tobě se líbí více sofistické důvody a darebáctví nafukovačů ve věcech grandiózních a nejistých, než jisté, přirozené a nikoli tak vysoké.“²⁹⁹
Zejména patrně, že protiklad „snu“ a „skutečnosti“ je u Leonarda pojat jako protiklad „divu“ a „matematicky pojaté skutečnosti“[;] u Herzf. I, xxii: lidská hloupost, pohrdající matematickými vědami, v nichž obývá pravda a znalost věcí, jež jsou v nich obsaženy, a utíkající se k divům a věcem, jichž lidský duch není schopen a jichž nelze žádným příkladem z přírody doložit...³⁰⁰ V. též Herzf. I, xviii.³⁰¹

[18] Vlivy astrologie u Leonarda? V. III, xxi: Měsíc, chladný a vlhký.³⁰² /To je běžná astrologická charakteristika, v. Bouché-Leclerc, Divin. I 228;³⁰³

²⁹⁷ [Leonardo, cit. d., II, xxxvii, str. 25.]

²⁹⁸ [Leonardo, cit. d., II, xxxviii, str. 25.]

²⁹⁹ [Leonardo, cit. d., I, xxxi, str. 12.]

³⁰⁰ [Leonardo, cit. d., I, xxii, str. 10.]

³⁰¹ [Leonardo, cit. d., I, xviii, str. 9.]

³⁰² [Leonardo, cit. d., III, xx, str. 52.]

s názory, známými z Albertiho spisů, ale základní postoj Albertiho, tohoto „fanatika prožívání“, jest prý docela jiný než zde líčeno. Přesto se domnívám, že kdyby názory, propůjčené Landinem³⁰⁵ Albertimu, jeho současníku, známému všestranně celému florentskému vzdělaneckému milieu, se markantně lišily od jeho názorů skutečných, byla by to kompozice tak neumělá, jakou u Landina nelze předpokládat. V žádném případě však není bezvýznamné, že *umělec* to jest, kdo zde vyslovuje myšlenky jako ty, že každá, zvláště i politická prakse, musí se zakládati na teorii. „Pakliže pak se mne ptají, jakým podmínkám musí vyhovovat občan, jemuž lze právem svěřiti řízení obce, odpovím beze všech pochybností, že marné bude všecko úsilí, kde chybí poznání pravdy“ (Land. C.[amaldulenses] d.[isputationes] I, 43 – překl. Wolfův).³⁰⁶ Nezní to podobně jako výrok Leonardův: „A bez teorie (= poznání pravdy) se nic kloudného neudělá, a to jak v malířství, tak v žádném jiném tvůrčím povolání nebo řemesle“?³⁰⁷ Není podobnost [21] tím nápadnější, že Alberti u Landina hned na témže místě uvádí malířství či jiné umění na doklad své these o přednosti theorie před praxí? „Vždyť ani malíř nebo sochař nebude moci správně provésti svou práci, pakliže jednak se nepoučil přesně o podstatě svého umění, jednak nemá-li dosti nástrojů (asi: prostředků?), aby bez námahy provedl dílo, které již v duchu vidí před sebou?“ Není zde vyslovena ta myšlenka, která právě dokonale vystihuje podstatu onoho „teoretického umění“, jehož je Leonardo snad nejvelkolepějším představitelem? Dílo má býti, ideálně vzato, již hotovo v duchu, než umělec přistoupí k prvnímu tahu štětcem; umělec zvládá dopodrobna jak svůj sujet, tak všechny prostředky svého umění – což je jeho předním cílem, nikoli materiální obraz, který jest již dílem „praxe“, odlišné od vlastního umění, kterým je „čistá teorie“.

³⁰⁵ [V rkp. je: “Landinovi”.]

³⁰⁶ [C. Landino, *Camaldolensiche Gespräche*, přel. E. Wolf, Jena 1927, str. 43.]

³⁰⁷ [Leonardo, cit. d., str. 8.]

Z těchto důvodů jest taková malířská kniha Leonardova čímsi tak podstatným, tak geniálním, tak neodlučným [22] od nejvlastnější podstaty jeho umění. Kdo srovná tyto hluboké a diferencované uváhy, které rozebírají předmět malby, tvar, barvu, světlo, stín, světlý odraz, kombinace světlého odrazu, kompozici, atd., atd., s tím, čím byla ještě malba počínajícího kvatrocenta, vidí celý dosah toho, čím byla tato malířská teorie, a vidí též, že pro ni nezáleží nikterak na počtu a úplnosti realizací. Realisace jsou pouhé příklady, pouhé doklady teoreticky získaných náhledů, jen příležitosti k teorii.

Do této souvislosti náleží též násl.[edující] výroky:³⁰⁸ 7. Napřed si osvoj nauku a pak usiluj o cvik, jenž se z ní rodí. – 8. Malíř má býti všestranný a osamělý /? – co to znamená?/ – zde srovnání malíře se zrcadlem (teorie!), jež se tolika barvami zbarví, kolik jich je na věci, jež se před ně staví. – Malířova universálnost, kterou Leonardo tolik zdůrazňuje, jest rovněž plodem této teoretičnosti umění: nejde tu o to, něco umět velmi dokonale, nýbrž o to, jak to formuluje v 8., *býti druhou přírodou*, tj. zachycením skutečné přírody, její úplnou teorií. Tato všestrannost je tedy především nestrannost, nezaujatost: malíř je impasibilní jako příroda. [23] 9: „Ten není všestranný, kdo nemiluje stejně veškeré věci, které se v malířství vyskytují; jako když se někomu nelíbí krajiny, má za to, že je snadné zbadati je.“ – Výraz „zbadati je“ jest pro teoretické malířství charakteristický. – Nestrannost-všestrannost se projevuje též tím, že malíř má hledět svým dílem obsáhnout kontrasty a protiklady, ale též přechody, prostě celou rozmanitost přírody (10)³⁰⁹.

Jedině z hlediska teoretického umění může vyplynouti koncepce dvojího umění, jak ji nacházíme v 11: malba, při níž je úsudek nad dílo, a malba, kde dílo jest nad úsudkem (tj. kde umělce vede npř. tvůrčí

³⁰⁸ [Leonardo, cit. d., str. 5.]

³⁰⁹ [Leonardo, cit. d., str. 6.]

enthusiasmus nebo vůbec cosi nezplna uvědomělého, „intuice“ ve smyslu iracionálním, kde vždy realizace jest nad původní vůlí a „uměním“ umělce). „Když jeho dílo jest nad úsudek svého tvůrce, má z toho tvůrce málo; když však jeho úsudek jest nad dílo, pak toto dílo zdokonaluje do nekonečna...“³¹⁰ Zde jest tedy též kořen oné stránky Leonardova díla, jež bránila tomu, [24] aby kdy byla dokončena: jelikož je teorie nekonečná, jelikož obrazení přírody v druhé přírodě nemá nikdy konce, ani praxe sama nemůže být nikdy dokončena.

V tomto výroku patrně též, že patrně nelze vztahovati Leonardovu polemiku proti malíři-netheoretikovi *pouze* na atechnika, jak by se řeklo z pozdějšího hlediska, na manieristu, jenž maluje z pouhé rutiny bez pozorování a poznání přírodního modelu, nýbrž také na entusiasta, platonika, jemuž je dílo ovocem lásky (eros) dříve a původněji než poznání; u Leonarda jest idea, kterou má umělec v duši, získávána pozorováním a rozborem přírody (esperienza), u platonika je dilem enthusiasmu. V této otázce enthusiasmu a lásky je Leonardo zcela jednoznačný: láska je vždy dílem a ovocem poznání, nikoli poznání lásky (jak u Platona a všech chápajících platoniků).

[25] V 16. věku, kdy se teoretické malířství nadmíru zdokonalilo a zároveň vyžilo, upadla jeho koncepce v zapomenutí. Bylo by potřetí pátrati, jaká tu byla role jednotlivých velkých umělců, zda zejména Michelangelova osobnost, jež konkretisuje zajisté tvůrčí sílu enthusiasmu, jež jest tudíž jakýmsi mythicky-platonským protipólem Leonardovým, zde nehrála svou roli. Jisté jest však, že následkem neporozumění koncepci teoretického malířství, jež jest aplikací dualismu života kontemplativního a praktického na malbu, vzbuzoval zjev Leonardův záhy, již u jeho žáků, snad u Michelangela a později u Vasariho neporozumění, jehož ovocem je Leonardova legenda, ona zvláštní legenda o muži nestálém a lhostejném, který nic nedokončil

³¹⁰ [Leonardo, cit. d., str. 6.]

z toho, co počal, o člověku nespolehlivém, který posléze se zklamal ve všem, co podnikal, a který nedosáhl ničeho z toho, co chtěl – jež se ve zpracováních beletristických udržuje až dodnes.

[26] Vztah ideje k realizaci je u obou typů uměleckých, teoretika i entusiasty, pojat stejně (podle Aristotela: forma v mysli umělcově předchází formu ve hmotě).

[27] *Technická stránka renesance a antika.*

Renesanční umělec není již pouhý *banausos* antiky, jakým je Harpalos, Mandrokles, Diades, ale i Polykleitos. Má nové sociální postavení, kt.[eré] žije aspoň částečně z humanistického mythu slávy, a tedy z poměru k antice. Patříť mu nejen zhotovovati užitečné věci, nýbrž proslavovati zaměstnavatele.

Nebylo by tudíž divu, kdybychom i u prakt.[ických] inženýrů a techniků druhu Albertiho ve 14., Leonarda v 15. atd. našli v jejich technickém zájmu více humanistického zájmu, než se na první pohled zdá.

Leonardo čerpá silně z Vitruvia své podněty (po vzoru starších): hodometry si rýsuje podle Vitruviových návrhů, pod. nákres Archimedova díla (jehož org. není od Archimeda), etc.

U Leonarda vůbec pozorujeme něco z „intelektualismu“ renesančního člov.[ěka], z jeho diletantismu, který se zajímá o všechno a neprovádí nic, poněvadž v žádném díle nevidí plný smysl, nedovede a nechce se k ničemu plně upnouti, poněvadž požitek vlastní geniality je mu nade vše. – Není to žádné filosofické *lathé biósas*, fil.[osofického] ducha L.[eonardo] nemá, ba ani ve vl.[astním] smyslu ducha vědeckého, byť měl [28] značné nadání k *vědeckým objevům*.

Zda též malířská a uměl.[ecká] reflexe Leonardova nesouvisela s myšlenkami jako kanon Polykleitův, tedy s pythag.[orejskou] tradicí?

*

Knihtisk antická myšlenka v. Diels *Antike Technik*², 119, (Cicero – Poseidonios).³¹¹ Týž, *Elementum* Leipz. 1899, S. 1ff.³¹²

*

Perspektiva – napřed empirie, pak též vliv ant.[ických] vzorů (snad též v teorii?). V. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, app. 2, les origines empir. de la persp. moderne,³¹³ kde ukázáno na vliv antických dekoračních vzorů u Palladia a Scamozziho.

[29] E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1924.³¹⁴

Melanchton, *Ennaratio libri I. Ethicor. Arist. cap. VI, Corp. Ref. XVI, col. 290:*

Certum est, Platonem ubique vocare Ideas perfectam et illustrem notitiam, ut *Apelles* habet in animo inclusam pulcherrimam imaginem humani corporis.³¹⁵ Proti Platonovi, poznamenává Panofsky, je tu ta zvláštnost, že Melanchtonovi samozřejmě, že idea se ztělesňuje v umělecké, výtvarné tvorbě, čehož u Plat.[ona] přímo není. Pramenem této povznesené představy o umění jest Ciceronův *Orat.[or ad Brutum]*, ed. Jahn 2, 8 sl.: Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrum id sit, unde illud, ut ex ore aliquo quasi imago, exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ulllo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur, itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et iis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora, nec vero ille

³¹¹ [H. Diels, *Antike Technik*, 1. vyd., Leipzig 1914, 2. vyd., Leipzig 1920.]

³¹² [H. Diels, *Elementum, eine Vorarbeit zum griechischen und lateinischen Thesaurus*, Leipzig 1899.]

³¹³ [P.-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris 1933]

³¹⁴ [E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924.]

³¹⁵ [Srv. E. Panofsky, cit. d., str. 4.]

artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat [30] species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem, et manum dirigebat.³¹⁶ Zde tedy prvně *umělec* to jest, kdo ztělesňuje ideu (nikoli, jako u Plat.[ona], dialektik). Lukian *oneiros*, zde spor mezi *paideia* a *techné* (sochařství): vliv na Leonardovu knihu malířskou

Plin.[ius], Nat. Hist. XXXV, 77. Citov.[áno] ap.[ud] Romano Alberti, [Trattato] della nobiltà della pittura, Řím 1585

Philostrat.[os], ed. [G. L.] Kayser, 1853, 2. vyd., [str.] 379. *hostis mé aspazetai*

U Seneky Epist. LXV, 2. LXVIII, 16 sl. Zde slova „idea“ užito ve smyslu „sujet, předloha“. „Ita illa quae me docet et instruit facies (npř. Vergiliův obličej, když jej potřebuji), idea est.“³¹⁷

„Idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar. Ex hac quod artifex trahit et operi suo imposuit, idos est.“³¹⁸ Tento pojem „ideje“ pak u Jul.[ia] Caes.[ara] Scaligera, Poetica III. kn., kde z malířství rozšířen [31] na poesii: Sicut igitur est Idea picturae Socrates, sic Troja Homericae Iliados.³¹⁹

Plotin Ennead. V, 8, 1.

O, Walzel, Plotins Begriff der ästhetischen Form (Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, 1922).

Přírodní krása: Enn. I, 6, 2

Umění paralela přírody – zde duše umělcova, tam Boží *nús* formuje – jednak přírodní hmotu, jednak hmotu uměl.[eckého] díla: tak

³¹⁶ [Srv. Panofsky. cit. d., str. 74.]

³¹⁷ [Srv. Panofsky, cit. d., str. 77.]

³¹⁸ [Tamt.]

³¹⁹ [Srv. E. Panofsky, cit. d., str. 77.]

u Leonarda! – Též myšlenka krásy ryze vnitřní, krásy umění sama, jež je nad umění, jež se projevuje dílem: I, 6, 2.

K. Borinski, Die Rätsel Michelangelos, 1908

Cl. Bäumkner, Der Platonismus im Mittelalter, [Festrede, gehalten i. d. öffentl. Sitz. d. K.] Bayr. Akad. d. Wiss., [18. 3.] 1916

K. Eschweiler, Die ästhet.[ischen] Elem.[ente] in der Religionsphil.[osophie] [d. Hl.] Augustin[, München 1909]

Dionysius Areop.[agita] krása – euarmósia kai aglaia (spojení definice stoické s novoplat.[onskou]) Div. nom. IV, 7.

Podobná dualita již u Aug. Conf. X, 34 a Civ. d. XXII, 19.

De pulchro et bono – dlouho připis.[ováno] Tomášovi, vskutku výtah z komentáře Alb.[erta] Vel.[ikého] na Dionysia Areop.

[32] Alberti (L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, ed. Janitschek 1877)³²⁰

Fuggi l'ingegni non periti quella idea delle belleze, quale i beni exercitatissimi appena discernono.³²¹

Passavant, Raphael v. Urbino 1839 I, 533 „... aber da es so wenig schöne Frauen und gültige Richter gibt, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt. Ob die von künstlerischem Werte ist, vermag ich nicht zu sagen; ich bemühe mich schon sehr, sie zu haben.“³²²

W. v. Obernitz, Vasaris allgemeine Kunstanschaung auf dem Gebiet der Malerei 1897

Vasari II, 11, VII, 183

U Vasariho prý počátek vývoje, který klade rovnítko idea = immaginazione. „Kresba, otec našich tří umění, čerpá z mnohých věcí

³²⁰ [H. Janitschek (vyd.), *Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien 1877.]

³²¹ [Srv. E. Panofsky, cit. d., str. 31.]

³²² [Raffael, dopis Castiglionemu z r. 1516, in: Passavant, *Raphael v. Urbino*, I, 1839, str. 533, citováno podle: E. Panofsky, cit. d., str. 32.]

obecný soud (giudizio universale), rovný formě či ideí všech věcí přírody, která je ve svých měrách nadmíru pravidelná. Tak se stává, že nepoznává toliko v těle lidském a zvířecím, nýbrž i v rostlinách, stavbách³²³ a sochách měrný vztah celku k částem i částí k sobě navzájem i k celku. A ježto z tohoto poznání vzniká určitý soud, který v duchu formuje věc, později rukou utvářenou a nazvanou „kresba“, lze učiniti závěr, že tato kresba není nic jiného než názorné utváření a zjasnění myšlenky, kterou máme na mysli a kterou si v duchu představujeme a v *idei* [33] vytváříme.“³²⁴ Zde (prý) něco naprosto nového: idea abstrahována ze skutečnosti, pochází z ní. (Ovšem není to zde výslovně řečeno; může tu býti též ryze aristotelské pojetí.

Ve skutečnou estetiku prý tato teorie ideje u renesančních malířů rozvedena až u Belloriho, teoretika klasicismu v 17. století. L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto 1664.)

59: „Věčný duch tvůrčí utvořil v hlubokém sebezírání pravzory a předlohy všech tvorů, ideje. Avšak zatím co věčné³²⁵ hvězdy, nepodrobené změně, vyjadřují tyto ideje ve věčné čistotě a kráse, jeví se všechny pozemské věci následkem nestejnorodosti hmoty jejich kalnými a pokaženými obrazy, a zvláště krása člověka se jen příliš často mění v ošklivost a zkomolenost. Odtud úloha malíře ... napodobením nejvyššího umělce ‚zlepšovat‘ přírodu.“³²⁶ Potud novoplat.[onské]; leč idea v mysli malíře není metafysického původu či metaf.[ysické] platnosti, nýbrž pochází ze smyslového názoru, který ovšem tu přichází zmocněn ve vyšší a čistší formu. – Dvojí boj klasicismu: a) proti manierismu b) proti naturalismu (Carravagio). Idea z věci *myšlené* se stává věcí imaginace; překlad

³²³ [U Panofského ještě slovo: „malbách“.]

³²⁴ [Vasari I, 168, Patočkův překlad podle: E. Panofsky, cit. d., str. 33, proloženo JP.]

³²⁵ [U Panofského: „nebeské hvězdy“.]

³²⁶ [G. P. Bellori, *L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*, in: *Le vite de' Pittori, Scultori et Architteti moderni*, Řím 1672, str. 3, Patočkův překlad podle: Panofsky, cit. d., str. 59.]

Cicerona „cuius *ad excogitatam* speciem referuntur ea...“³²⁷ zní u Belloriho takto: „alla cui immaginata forma imitando si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista.“³²⁸

[34] Manierismus, [G. P.] Lomazzo, [F.] Zuccari – návrat k Ficinovi
Iconologia Cav.[aliere] Ces.[are] Ripa 1643 Ben.[átky, Řím 1603]

[35] Pečlivý Panofsky praví na str. 32: „Leonardo verwendet, soweit wir sehen, den Terminus „Idee“ überhaupt nicht...“³²⁹ Ve vydání Lückeho str. 16 nacházím tento pasus: Die Idee oder Vorstellung ist sowohl Steuer als Zügel der Sinne, denn das, was man sich vorstellt, bewegt den Sinn.³³⁰

[36]

L. v. Scheffler³³¹

[K.] Borinski³³²

[H.] Thode³³³

³²⁷ [Srv. E. Panofsky, cit. d., str. 60, proloženo JP.]

³²⁸ [Srv. E. Panofsky, cit. d., str. 61.]

³²⁹ [E. Panofsky, cit. d., str. 32.]

³³⁰ [Theodor Lücke (vyd.), *Leonardo da Vinci. Tagebücher und Aufzeichnungen*, Leipzig 1940, str. 16.]

³³¹ [L. von Scheffler; *Michelangelo: eine Renaissancestudie*, Altenburg, 1892.]

³³² [K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, München, 1908.]

³³³ [H. Thode, *Michelangelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 svazky, Berlin 1908–13.]

Bibliografie

Prameny

Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, 2. vyd. Praha 1994.

Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*, Jena 1909.

Leonardo da Vinci, *Der Denker, Forscher und Poet*, Jena 1926.

G. Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, 2. vyd. Praha 1998.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 7. vyd., Torino 2001.

G. Vasari, *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Zürich 1974.

*

L. I. Kahn, *What Will Be Has Always Been*, 2. vyd., New York 1990.

L. I. Kahn, *Writings, lectures, interviews*, New York 1991.

L. I. Kahn, *Ticho a světlo*, Praha 1999.

L. I. Kahn, „Nové hranice v architektuře“, in: *Stavba*, 4/2000, str. 60–63 a *Stavba*, 6/2000, str. 82–85.

L. I. Kahn, „Tato věc architektury“, in: *Stavba*, 2/1999, str. 41.

Literatura

Aristotelés, *Metazika*, Praha 2003.

Aristotelés, *O duši*, Praha 2000.

F. Balke, *Gilles Deleuze*, Frankfurt am Main / New York 1998.

- J. Barnes, *Aristotelés*, in: R. M. Hare, J. Barnes, H. Chadwick, *Zakladatelé myšlení*, Praha 1994.
- T. Bernhard, *Vápenka*, Praha 2005.
- W. Biemel, *Martin Heidegger*, Praha 1995.
- G. Borradori, *Filosofie v době teroru. Rozhovory s Jürgenem Habermasem a Jacquesem Derridou*, Praha 2005
- G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1968.
- G. Deleuze, *Foucault*, Praha 1996.
- G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris 1984.
- G. Deleuze, *Kafka. Za menšinovou literaturu*, Praha 2001.
- G. Deleuze, *Proust a znaky*, Praha 1999.
- G. Deleuze, *Rokovania 1972–1990*, Bratislava 1998.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Co je filosofie?*, Praha 2001.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris 1980.
- J. Derrida, *Comment ne pas parler. Dénégations*, Paris 1987.
- J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967.
- J. Derrida, *Gramatológia*, Bratislava 1999.
- J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, Paris 1968.
- J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987.
- J. Derrida, *Texty k dekonstrukci*, Bratislava 1993.
- J. Derrida, *Tradice vědy a skrývání smyslu*, Praha 2003.
- J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris 1987.
- J. Derrida, P. Eisenman, *Chora L Works*, New York 1997.

V. Descombes, *Stejné a jiné. Čtyřicetpět let francouzské filosofie (1933–1978)*, Praha 1995.

Diogénes Laertios, *Životy, názory a výroky proslulých filozofů*, Pelhřimov, 1995.

P. Eisenman, *Diagram Diaries*, London 1999.

Epikur, *Briefe, Sprüche, Werkfragmete*, Stuttgart 1997.

M. Foucault, *Archeologie vědění*, Praha 2002.

M. Foucault, *Dohlížet a trestat*, Praha 2000.

M. Foucault, *Moc, subjekt a sexualita*, Bratislava 2000.

M. Foucault, *Myšlení vnějšku*, Praha 1996.

M. Foucault, *Slová a věci*, Bratislava 2000.

K. Frampton, *Moderní architektura. Kritické dějiny*, Praha 2004.

M. Heidegger, *Gesamtausgabe, Bd. 5 – Holzwege*, Frankfurt am Main 1977.

M. Heidegger, *Gesamtausgabe, Bd. 10 – Der Satz vom Grund*, Frankfurt am Main 1997.

M. Heidegger, *Gesamtausgabe, Bd. 54 – Parmenides*, Frankfurt am Main 1982.

M. Heidegger, *Gesamtausgabe, Bd. 55 – Heraklit*, Frankfurt am Main 1979.

M. Heidegger, „Zrození uměleckého díla“, in: *Orientace*, 3 (1968), č. 5, str. 53–62, č. 6, str. 75–83, a *Orientace*, 4 (1969), č. 1, str. 84–94.

S. Holl, *Paralaxa*, Brno 2003.

S. Holl, *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*, Tokyo 1994.

E. Husserl, *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Praha 1996.

- Idea, hypotéza a otázka. K Platónově teorii idejí*, Praha 1991.
- Jednotliviny a individuální formy*, Praha 1993.
- I. Kant, *Kritika čistého rozumu*, Praha 2001.
- I. Kant, *Prolegomena ke každé příští metafyzice, jež se bude moci stát vědou*, Praha 1992.
- J. Kaplický, *Album*, Praha 2005.
- F. Karfík, „Patočkova strahovská pozůstalost a jeho odložené opus grande“, in: *Kritický sborník*, XX, 2000/2001, str. 125–160.
- L. Kohl, „Louis Kahn“, in: *Era 21*, 5/2005, str. 51–56.
- B. Latour, *Pandora's hope. Essays on the reality of science studies*, London 1999.
- A. A. Long, D. N. Sedley, *The Hellenistic philosophers*, sv. 2, Cambridge 1992.
- J.-F. Lyotard, *Rozepře*, Praha 1998.
- C. Magris, *Dunaj*, Praha 1992.
- G. Martin, *Úvod do všeobecné metafyziky*, Praha 1996.
- W. Nohl, *Ludwig van Beethoven*, Praha 1943.
- E. Panofsky, *Idea*, 5. vyd., Berlin 1985.
- J. Patočka, *Péče o duši I*, Praha 1996.
- J. Patočka, „Renesance: Ficinus, Pico, Pomponatius“, in: *Kritický sborník*, XX, 2000/2001, str. 160–203.
- Platón, *Faidros*, Praha 1992.
- Platón, *Timaios. Kritias*, Praha 1996.
- Platonis opera*, vyd. I. Burnet, sv.2, Oxford 1901.
- Platonis opera*, vyd. I. Burnet, sv.4, Oxford 1902.

N. Savický, *Renesance jako změna kódu*, Praha 1998.

M. Serres, *Les Origines de la géométrie. Tiers livres des fondations*, Paris 1993.

D. M. Steiner, Y. E. Safran, W. D. Prix et al., *Steven Holl. Idee und Phänomen*, Baden 2002.

L. Ungersová, *O architektch*, Praha 2004.

E. A. Willer, *Pozdní Platón*, Praha 1996.

Cyril Říha, *Idea a fenomén* (Idea and Phenomenon)

disertační práce na ÚFaR UK FF v Praze

vedoucí práce: doc. M. Petříček, Dr.

172 stran (192 normostran)

svážíána na VŠUP

Praha 2006

Summary

The PhD. thesis *Idea and Phenomenon* consists of two parts with different size. The shorter one represents a study about the problem of Leonardo's „theoretical painting“ that is based on one manuscript of Jan Patočka about this famous artist (the manuscript has not been published yet and is therefore presented as an appendix of this thesis). This part is a sort of introduction to the whole problem, it sets the basic topic and terminology for the main part devoted to the interpretation of Kahn's lecture *Form and Design*.

A decision to compose this thesis from two seemingly different parts is legitimated by a remarkable resonance in thinking of these authors. In both of them, the key problem is the process of creation that is – which is not self-evident – formulated as a problem of the relation between an intelligible idea and sensible phenomena. This identification is valid only for a certain part of artistic creation that can be – in words of J. Patočka – named as „theoretical“ or conceptual in the opposition to the „enthusiastic“ work led not by intentional concept, but merely by irrational inspiration. Although there is a distance in time and place of activity between Leonardo and Kahn, both are considered as pioneers of the theoretical approach in their discipline. This theorization is expressed not only in their visual works, but also in their texts that are inseparable part of their work. Thus, both of them are in the same time theorizing artists and practicing thinkers. And their visual or discursive expressions are of course significantly influenced by this fact.

The key interest of this thesis is oriented not to the authors and their historical context, but to the problem as such that is present in their thinking. However, this very specification is already itself a part of the topic of this thesis. One can ask, what the problem as such, i.e. without the authors who pose it, exactly means. On one hand, we are evidently confronted with a problem that transcends the actual solutions by Leonardo or Kahn. On the other hand, it is also evident that without any of these specific actualisations there is no problem at all to be studied.

And the same holds for the relation of idea and phenomenon in the conceptual art. The concept exceeds all its realizations in actual works. There is always a moment of disappointment of original expectation that force to the next realization etc. But in the same time, it is clear that this concept is nothing isolated, that it exists as such only in its imperfect incarnations. The thesis studies this problem in case of the relation between *concetto* and *disegno* in Leonardo and the analogical relation between form and design in Kahn. However, we touch similar problem also in other authors and in other disciplines: e.g. the theme of discovery of dissonance by Mozart, of the status of scientific truth and of the role of scientist in this process (geometry – Husserl, Derrida; natural sciences – Latour). The general problem of the relation between the universal and the singular, the intelligible and the sensible, interiority and exteriority, eternity and

time etc. are richly discussed in this thesis on the ground of philosophical literature (especially the one that develop the phenomenological thinking of Husserl and Heidegger in France: texts of J. Derrida, G. Deleuze, M. Foucault, J.-F. Lyotard or M. Serres).

These problems are often formulated as a question of priority. What comes first: Pythagoras or his theorem? Did ferments exist before Pasteur made them up? And did dissonance before Mozart first interpreted it? All of these questions are in fact the one: does the intelligible idea precede the sensible phenomenon, or vice versa? This question represents the classical dilemma of the history of philosophy: are we Aristotelians or Platonists? The important interpreters of Leonardo and Kahn (e.g. J. Patočka or Ch. Norberg-Schulz) use the scheme of this dilemma also for these artists.

The present thesis shows that the specific contribution of Leonardo and Kahn to the problem of relation between idea and phenomenon is to break this dilemma, to adopt the position of an “excluded third” in this tradition of thinking. Leonardo and Kahn both refused the question of priority in favour of mutual reciprocity. In their texts, they very well demonstrated that there is no hierarchy and no clear contradiction of isolated terms between idea and phenomenon, but that their relation is always complicated, i.e. that the one is always contaminated by the other. However, there is also a general shift in thinking in texts of both authors: the accent moves from the terms of the relation to the actions that happen between them. In other words, in Leonardo and Kahn we are confronted with the thinking that starts not from substances and nouns, but from processes and verbs.

A form of this thesis is influenced by the strategies of „close reading“ and „deconstruction“. In the first place, it is a careful and detailed lecture of the texts of Leonardo and Kahn that are everything but not simple, because of their peculiar style, their seemingly vague terminology or the complicated cross references in them. But it is also a critical lecture. However, the criticism comes not from the outside of the text, but from the inner implications of the very text. This lecture tries to follow the inner individual logic of both texts as far as possible and in the same time to unmask and to refuse the temptations inherent in them, the temptations menacing to deform this logic. The lecture wants to be so faithful to the text that it sometimes must be unfaithful.

The thesis tries to acquire the transdisciplinary approach that does not want to substitute the results of specific disciplines, nevertheless it has the ambition to reach something that the individual disciplines cannot. The transdisciplinary position uses their outcomes, but it is also capable to go across the disciplines. It is useful especially when the topic of the research is so complex that it requires more than one point of view. We are convinced that the topic of the relation between idea and phenomenon in the conceptual creation is one of them. However, this is also the reason why this thesis must be understood as philosophical, because philosophy itself is situated outside the special disciplines, has no specific research field of its own and its task is to be the active mediator or the interpretative translator between disciplines.