

ÚVOD DO STUDIA DĚJIN ARCHITEKTURY (I)

Následující text je stručným výtahem Úvodu do studia dějin architektury. To přirozeně do jisté míry determinuje jeho podobu. Nemůže být totiž chápán jako ucelený studijní text z dějin architektury, a přirozeně ani z teorie architektury. Jeho cílem je spíše skutečně „jen“ velmi stručné uvedení do problematiky dějin architektury jako základní příprava pro pozdější studium dějin umění. Součástí úvodu je práce s obrazovým materiálem. Posluchač by měl v průběhu semestrálního kurzu především získat praktickou zkušenost s architekturou, tj.

- a) měl by být zejména veden k tomu „*jak se dívat na architekturu*“;
- b) měl by dále získat základní informace o badatelských otázkách, které si současný historik umění klade před architektonickými díly;
- c) a konečně by si měl osvojit alespoň nejběžnější základy architektonické terminologie a popisu architektury.

Oldřich J. Blažíček – Jiří Kropáček, **Slovník pojmů z dějin umění**. Praha, Odeon 1991.

Hanno-Walter Kruft, **Dejiny teórie architektúry (Od antiky po súčasnosť)**.

Bratislava, Pallas 1993 (slovenský překlad).

Jiří Škabrada, **Konstrukce historických staveb**. Praha, Argo 2003.

Architecture. Principes d'une analyse scientifique. Paris 1978.

Glossarium artis (Wörterbuch zur Kunst – Dictionnaire des Termes d'Art – Dictionary of Art Terms) I - X.

München – London – New York – Paris, K. G. Saur, 1977-1997.

Architektura

V nejširším významu představuje *architektura* – stavitelství především teoretickou a praktickou disciplínu – projektování a vybudování stavebních děl při současném zohlednění hledisek vědeckých, technických a uměleckých (srov. odpovídající definice in: *Glossarium artis*).

Za architekturu v *užším slova smyslu* označujeme však rovněž jednotlivou, samostatně stojící stavbu (srov. *architektura paláce*), jindy stavby určitého národa nebo země (např. *italská architektura*), případně také soubor staveb vzniklých během určité epochy (např. *barokní architektura*).

Stavba, architektonické dílo

patří k nejzákladnějším uměleckým druhům – a to jak v oblasti sakrální, tak i profánní:

- je v ní nabízen bohům přibýtek na zemi a člověku místo k jejich uctívání a vykonávání kultovních obřadů;
- je ochranou, opevněním a zaštitěním člověka před démony a nepřítelem;
- představuje základní prvek spjatý s životem člověka a jeho rodiny:
 - a) chrání jej a jeho rodinu před nepohodou (např. kolem krbu a ohniště),
 - b) chrání jeho majetek a domácí zvířata v hospodářských stavbách;
- je ochranou mrtvých na cestě k věčnosti.

Jakmile lidské stavby přesáhnou pouze elementárně-užitkovou funkci, získávají určitý jedinečný, slavnostní charakter. Práci svých tvůrců a řemeslníků získávají vyšší kvalitu a začínají představovat něco výjimečného. Stávají se věcí na něco *upomínající* – tj. jsou **památníkem, monumentem** (fr. *monument architectural*; lat. *monumentum* /od lat. *monere*: **připamatovat, upomenout**, ale rovněž také **vyzývat, vyžadovat pozornost**/).

Celá oblast *architektury* nezahrnuje však pouze výstavbu solitérních staveb různých funkcí určených bohům a člověku, ale též:

urbanismus a městské plánování: uspořádání sídelních míst a měst, včetně komunikační struktury;

zahradní architektura: zakládání a udržování zahrad a parků;

pomíjívá, **efeménní** architektura pro divadelní představení, slavnosti a ohňostroje.

V realizované stavbě je vždy ustaven významný vztah duchovní povahy.

Architektonické dílo má:

- a) především svou funkci spojenou se sakrální či profánní sférou **zde na zemi**,
- b) je vystavěno z **pozemského** materiálu,
- c) nadto je však v něm ustavována určitá duchovní **idea**. Děje se tak především pomocí vizuálních významů, případně prostřednictvím symbolů.

Položení základního kamene

představuje symbolické zajištění stavby mezi zemí a nebem. Současně slouží k upomenutí na počátek stavby: většinou se jedná o zvlášť označený, opracovaný kámen, který je položený do základů.

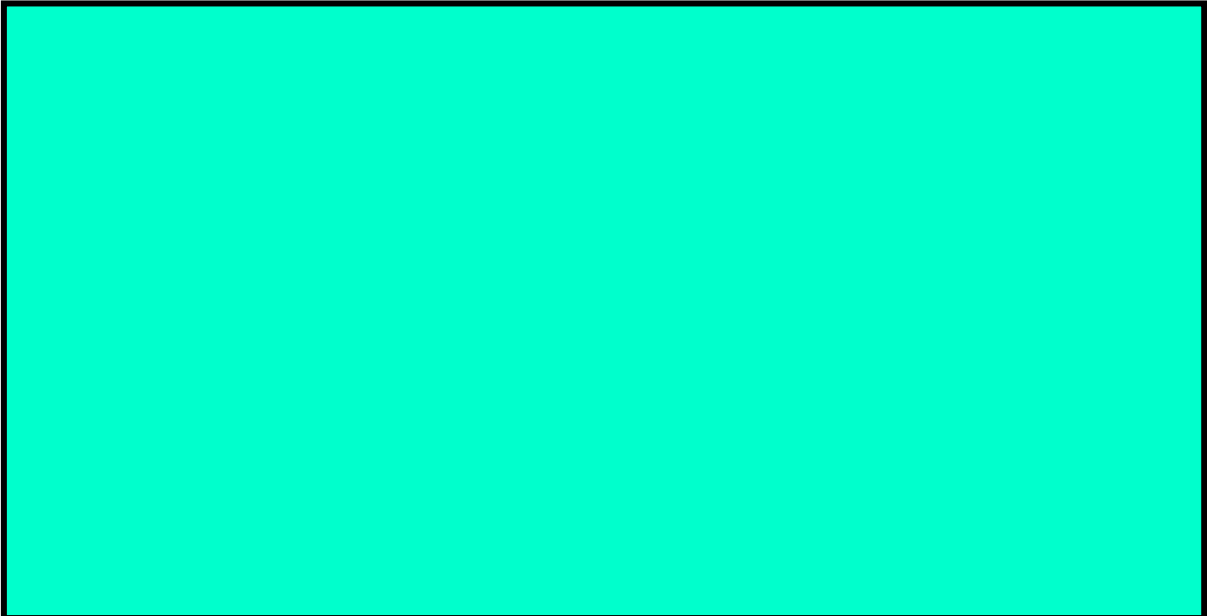
Může obsahovat zakládací listinu, nebo relikvii (v případě sakrálních staveb).

Do základů může být přiložena také kovová deska s vyrytým nápisem.

Naopak po ukončení stavby bývá vložena pamětní deska do věží, případně do bání kostelů.

Architektura: klasické definice

Obecně známé a užívané pojmy jako „*architektura*“, „*architekt*“ jsou termíny novodobými, které zpětně užíváme k popisu historických staveb a jejich tvůrců. Stejně tomu tak je to s definováním architektury a se vztahem pojmu „architektura“ k řemeslu, umění či vědě. Povšimněme si několika klasických, **historických definic**, které se k architektuře váží. Různí autoři v různých dobách pohlíželi na architekturu rozličným pohledem.



Marcus Vitruvius (Pollio)

De Architectura libri decem (Deset knih o architektuře, kol. 20 př. Kr.)

Architektura obsahuje tři hlavní oblasti: stavitelství, zhotovování hodin a sestrojování strojů. Vlastní stavitelství se dělí na dvě odvětví, z nichž jedno se zabývá stavbou opevnění a prací, sloužících veřejnému použití, druhé prováděním staveb soukromých. (I.3)

Vitruvius napsal ze zkušeností v období pozdní republiky na základě znalostí zejména řeckých, helénistických autorů něco na způsob **inženýrské encyklopedie**. V jeho pojetí je architektura v širším slova smyslu především souborem technických, tj. stavitelských i strojních vědomostí.

Vědomosti stavitelovy se rodí z praxe (fabrica) a z teorie (rationatio). Praxe je stále opakovaná zkušenost, na jejímž základě se prací utváří z materiálu příslušného druhu dílo, jež je určeno pro nějaký účel. Teorie naopak musí technický výrobek demonstrovat a objasnit ve shodě s důvtipem (solertia) a propočtem.

Jako totiž ve všem, jsou i ve stavitelství obsaženy dvě věci: to, co je předváděno a to, co předvádí. Předváděno je zamýšlené dílo, o němž se jedná (fabrica); předvádí je demonstrace, vysvětlená vědeckými zásadami (teorie). (I.1)

Vitruvius předpokládá u stavitele jako základ jeho tvorby především **„důvtipnou znalost“** – tj. spojení praktické, řemeslné zkušenosti (fabrica) a promýšlení celé stavby (solertia). Po dokončení stavby je posléze možné výsledek práce demonstrovat a objasňovat teoreticky. Na toto pojetí se odvolávali později všichni raně novověcí „vitruviánští“ teoretikové. Také pro ně byla „důvtipná znalost“ – tj. termín **solertia** – nezbytným předpokladem pro každé řešení stavební úlohy – ovšem v jejich pojetí to byla především duchovní, projekční schopnost.

Při provádění těchto prací se však musí dbát jejich pevnosti, účelnosti a ladnosti. (I.3)

Firmitas - Utilitas - Venustas

Tato nejproslulejší architektonická definice se stala základem všech pozdějších definic architektury, které až do doby vzniku moderní architektury spočívaly na Vitruviově lapidárním vymezení architektonické tvorby.

Ladnost-venustas sestává z těchto prvků (I.2):

Ordinatio (taxis) – přiměřené uspořádání článků, jejich seřazení na základě **modulu**. Cílem je dosažení souladu, *symetrie*.

Dispositio (diathesis) – vhodné rozvržení stavby, celková kompozice. Je zobrazována kreslenými *idejemi* (*půdorysem, nárysem a průhledem*). Cílem je ušlechtilý dojem.

Eurythmia – vyváženost umístění článků, proporce stavby na základě **modulu**; z jednotlivých částí vyplývá symetrická povaha *eurytmie*.

Symmetria – harmonický vztah mezi články a celkem, příjemný pohled na stavbu, co do členění.

Decor – důstojnost a vnitřní vyváženost (srov. raně novověké **decorum**). Dosahuje se a) ustáleností řádů (*statio* – určitý řád pro určitý druh stavby a stavební úkol), b) zvykem, obvyklostí (*consuetudo*), c) přirozenou povahou věcí (*natura*).

Distributio (oikonomia) – rozvržení interiéru z hlediska pohodlnosti přebývání, ale též hospodářská rozvaha, rozvržení nákladů podle úkolu, stavebníka a příhodné rozdělení stavebního materiálu.

Vitruvius spojuje dohromady rozličné termíny řecké a římské. Je však zřetelné, že v každé své dvojici představuje v prvním termínu objektivní *pravidlo*, ve druhém subjektivní *pohled*. Obdobně též dle Vitruvia každá tvůrčí práce stavitele sestává z:

- a) objektivně zaměřeného **cogitatio** (rozvažování); a
- b) subjektivně individualizovaného **inventio** (nápad).

Leone Battista Alberti

Libri de Re aedificatoria decem (Deset knih o umění stavitelském, 1446)

Stavitelství je ze stanoviska veřejného i soukromého uměním nejvhodnějším a lidskému pokolení nanejvýš vítaným...

Za architekta přitom prohlásím toho, kdo dovede stejně tak věc v mysli a v duchu podle spolehlivých a obdivuhodných pravidel a postupů vymezit, jako provést technicky...A aby to dovedl musí pochopit a poznat věci nejlepší a nejhodnotnější. (Předmluva)

Přesto, že Leone Battista Alberti bývá pokládán za Vitruviova teoretického nástupce, ve skutečnosti myšlenky svého antického předchůdce mnohdy zásadně přepracovává.

Poprvé tak např. definuje pojem **architekta** jako duchovního tvůrce stavby. Architekt není pro něj především praktikem a řemeslníkem, ale především humanisticky mnohostranně vzdělaným mužem, jenž stavbu nejprve vytváří „v duchu“.

Celé stavitelství se zakládá ve stanovení obrysů díla a v jeho technickém provedení... Obrysy jsou určitou ustálenou představou pojatou duchem, prováděnou pomocí linií a úhlů a dokonanou vzdělanou duší a rozumem. (I.1)

Rovněž ve své nové definici stavitelství Alberti zdůrazňuje primát obrysů (**lineamenta**) jako nejprve duchovní představy, kterou architekt přenáší do kresebného provedení. Právě tato definice umožní později, v 16. století, teoreticky zařadit architektonickou práci mezi tvůrčí, **kresebná umění** (arti del disegno).

Nejvyšším architektonickým výkonem je pro Albertiho – jednoho z nejvýznamnějších humanistů 15. století - spojení sociální odpovědnosti **architektony** v pojmu **decorum** (to je to, co je vhodné, přiměřené, co se sluší) a navenek krásně působící architektury v pojmu **concinntas** (souladnost částí tak, aby všechny jejich vztahy byly rovnovážné).

Veškerá duševní zdatnost a veškerá dovednost ve stavitelství je vynakládána na učleňování, neboť zevnějšek jednotlivých částí a souladnost a spojení všech linií a úhlů v jedno dílo jsou dány jedině tímto učením, které má základ ve stálosti, důstojnosti a kráse. (I.9)

Decorum představuje v raném novověku to, „co je slušné“, „co se hodí“, „co je přiměřené architektonické úloze“ ve výběru architektonických forem a dekorativních prvků.

Concinnitas je jedním nejdůležitějších Albertiho umělecko-teoretických termínů vůbec; má povahu především *estetickou*. Znamená vnější působení stavebního díla na člověka. Alberti zdůraznil především Vitruviovy subjektivní kategorie a zvýraznil úlohu pozorovatele. Pozorovatel je schopen rozpoznat krásnou architekturu, aniž by použil např. racionální propočty matematické a geometrické.

Alberti nakonec přebírá od starověkého Vitruvia jeho lapidární definici architektury, ale opět ji určitým způsobem modifikoval. Především odlišil dva pojmy účelnosti. Nejvšeobecnějším smyslem tohoto pojmu je všeobecná užítkovost a užitečnost architektury. Při konkrétním provádění stavby však architekt v rámci *decora* rozvažuje nad účelností stavby ještě jednou: jako o objednavce, spjaté s daným účelem stavby, s architektonickou úlohou. Tomuto dělení odpovídá nakonec i rozvrh celé Albertiho knihy.



Karl Bötticher

Die Tektonik der Hellenen, 1844

Princip, z něhož helénská tektonika utváří svá tělesa, je zcela identický s tvůrčím principem živé přírody: pojem, bytí a funkci každého tělesa opatřit odpovídající formou, a přitom tuto formu vnějškově tak podat, aby onu funkci stále zcela zřetelně prozrazovala.

Pod tektonikou chápeme v užším smyslu činnost, kterou jsou utvářeny stavby a přístroje; je to tehdy, pokud tato činnost neodpovídá pouze potřebám materiálně nutné tělesnosti, ale může ji povznést k umělecké formě. Poznáváme potom celou tektonickou činnost ve dvou oblastech: oblast čistě stavebních děl – architektonika, a oblast menších děl – tektonika přístrojů. (Úvod)

Bötticher vytvořil svou teoretickou konstrukci jako určitý teoretický *pendant* k dílu tehdy proslulého architekta K. Fr. von Schinkela. Pokusil se zcela nově definovat architekturu pomocí termínu tektonika. Jejím prostřednictvím dochází především k propojení **tělesné formy a umělecké formy** v *prostorotvorném organismu*. Od vzniku Bötticherovy koncepce začala posléze moderní architektura nově pracovat s takovými termíny jako jsou: stavební jádro, podstata, prostor, umělecká forma, „odívání“, očištění vnějšku „od nadbytečné dekorace“, apod.

Helénská stavba v půdorysu a narysu se projevuje jako ideální organismus, který je rozčleněn uměleckým způsobem, aby vytvořil prostorovost. Tento prostorotvorný organismus, od celku až po své nejmenší části, je myšlený: patří pouze síle vynalézavosti lidské duše a nemá žádný předobraz v okolní přírodě. (Předmluva)

Uskutečnění pojmu každého článku může být nazíráno skrze dvě formy: skrze formu jádra a skrze uměleckou formu. Forma jádra každého článku je mechanicky nutné, staticky fungující schéma. Naopak umělecká forma znamená oproti tomu určitou funkci – vysvětlující charakteristiku...; tak, jako jsou mechanicky všechny stavební články spojeny do statické jednoty, tak propojují symboly všechny články obrazově do jediného nerozpojitelného organismu. (Předmluva)

Adolf Loos

Ins Leere gesprochen 1897-1900

Trotzdem 1900-1930

Die Potemkin'sche Stadt (Verschollene Schriften 1897-1933)

Architektura probouzí v lidech nálady. Úlohou architekta proto je, tyto nálady precizovat. Jestliže nalezneme v lese kopec šest stop dlouhý a tři stopy široký, stoupající pyramidovitě do výšky, zvážníme - a poté nám něco v nás řekne: tady leží někdo pohřbený. To je architektura.

Stavitelství pokleslo díky architektům do oblasti grafického umění. Většinu zakázek nedostává ten, kdo umí stavět, ale naopak ten, jehož práce se nejlépe vyjímají na papíru. Nejlepší kreslíř však může být špatný architekt a nejlepší architekt může být naopak špatný kreslíř. Naše celá nová architektura tak byla vynalezena na rýsovacím prknu ... Já ovšem říkám: opravdové stavební dílo nemá v obraze, převedeno do plochy, žádnou působivost. Je mou velkou hrdostí, že vnitřní prostory, které jsem vytvořil, jsou na fotografiích zcela bez účinku a jejich obyvatelé je nepoznávají... (Architektura)

Architektura není primárně konstrukcí, ale prostorem, který vyvolává působení a probouzí náladu v člověku..., ...neboť to je ona velká revoluce v architektuře: rozpustit půdorys v prostoru.

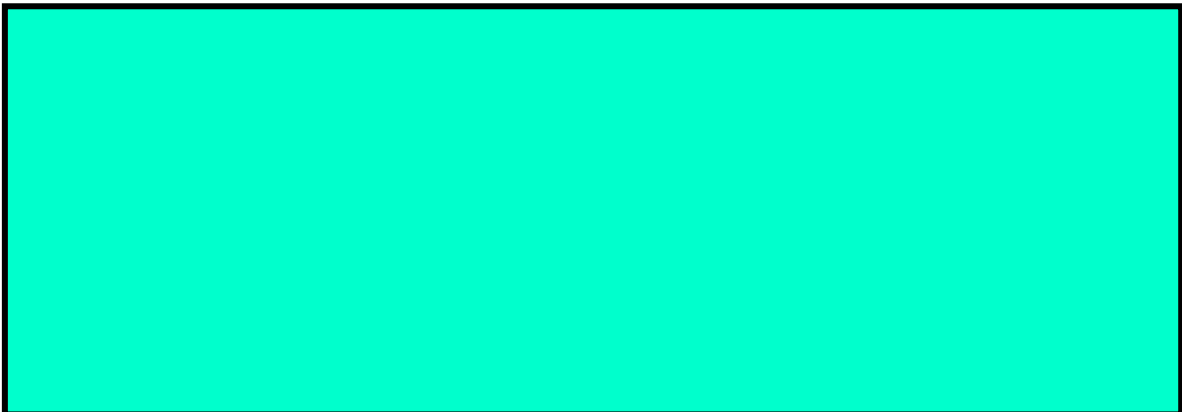
Má metoda je, provádět v projektu všechny technické a architektonické detaily naráz. Projekty musí být vytvářeny zevnitř navenek, podlaha a strop (parkety a kazetování) jsou primární, fasáda je sekundární. Tímto způsobem vedu své žáky k tomu, myslet ve třech dimenzích – v kubusu. Málo architektů to dnes dovede – zdá se mi, že jejich vzdělání skončilo v myšlení v ploše (Má škola, 1907)

Hlavní témata Loosových úvah: *Raumplan – Prostorový půdorys a Myšlená architektura.*

Architektura jako součást „*arti del disegno*“

„...doufám, že způsob stavění k obecnému užitku bude brzy přiveden na tu úroveň, která je u všech umění nanejvýš žádoucí, a ke které, jak se zdá, se již v této části Itálie velmi přiblížili...“, napsal roku 1570 severoitalský architekt **Palladio**.

Od přelomu 15. a 16. století se v italské humanistické teorii prosadil názor, že architektura patří spolu se sochařstvím a s malířstvím do celku umění, nazývaných umění kresebná - „*arti del disegno*“. Náznaky pro toto nové pojetí objevíme nejprve u Albertiho – v jeho zdůraznění **duchovní představy** v architektově práci. Postupně se toto nové pojetí prosazuje u jeho následovníků ve druhé polovině 15. století (srov. *Filarete, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci*). Klasické vyjádření teorie „kresebných umění“ posléze nalezneme zejména v okruhu **Michelangelově**, především v úvodních částech monumentálního životopisného díla **Giorgio Vasariho** z roku 1550:



Po vzoru malíře a architekta *Raffaella* procházejí architekti raného novověku od počátku svého studia především důkladným malířským školením. Od konce 16. století jsou vzděláváni na *akademiích kresebných umění*, přičemž v tomto ohledu hrála v době barokní nejvýznamnější roli římská **Accademia di San Luca**. Architektura se stala pevnou součástí *umění* a po vzniku disciplíny **dějiny umění** v 19. století byly její dějiny pěstovány spolu s dalšími uměními (sochařstvím a malířstvím) jako nezbytný předpoklad nového pojetí **stylu**.

Proč je architektura dodnes řazena v *dějepis umění* důsledně na první místo mezi uměními ?

a) Prvenství z hlediska sociální užitečnosti a objektivit

Architektura je pro člověka nejužitečnější z umění. Architekt má mimořádnou sociální odpovědnost vůči veřejnosti. Současně je stavěno z přírodního materiálu a každý stavitel musí být proto znalý a poslušný přírodních zákonů. Jako tvůrce musí tedy každý stavebník i stavitel brát ohled na objektivní podmínky spjaté s prováděním stavby, zatímco např. sochař nebo malíř může tvořit mnohem volněji a subjektivněji, nezátížen požadavky funkce a objektivit.

(Leone Battista Alberti a jeho následovníci)

b) Prvenství z hlediska funkčního propojení výtvarných umění

V baroku 17. století byl definován vztah jednotlivých „kresebných umění“ na základě Aristotelova filozofického dualismu **forma – látka**, přičemž forma je podstatou a pojmem předmětu /tj. architektura je něco obdobného jako forma/. Tak definoval „umění“ údajně Gian Lorenzo Bernini: „... jeho cílem bylo spojit architekturu na jedné straně, se sochařstvím s malířstvím na straně druhé takovým způsobem, až vznikne jejich krásné spojení, „*bel composto*“.

(Filippo Baldinucci o Gian Lorenzo Berninim)

c) Prvenství z hlediska stylu

Po vzniku dějin umění jako odborné disciplíny v první polovině 19. století si tato nová disciplína vytvořila svou základní představu výkladu historických individualit prostřednictvím formální jednoty střídajících se uměleckých stylů. **Umělecké styly** byly přitom definovány především na základě architektonických formálních prvků (forma oblouků, okenních otvorů, apod.).

(Dějiny umění jako dějiny stylů na přelomu 19. a 20. století)

Čím se architektura odlišuje od ostatních umění, co je „podstatné“ pro architekturu ?

Po období raně novověkého pojetí architektury jako prvního a nejdůležitějšího z tvůrčích, „kresebných umění“ nastoupila v 19. století tendence opačná. Architektura je sice stále považována za umění, ale její postavení je mnohem více individualizované, samostatné a více se od ostatních umění odděluje. Bylo nutné ji tedy nyní definovat zejména podle určitého podstatného rysu, kterým se odlišuje od ostatních umění (v širším slova smyslu: nejen tedy od výtvarných umění, ale rovněž tak od hudby, tance a literatury).

Podstata architektury je v 19. století postupně hledána v následujících pojmech:

a) Styl vnějšku: hmota – tektonika (spojení tělesné formy a formy umělecké):

Definicí tektoniky jako určujícího základu pro architekturu jsou charakteristické zejména úvahy o podstatě architektury, probíhající v první polovině 19. století. Její zrod nalezneme v neoklasicistní architektuře kolem architekta *Karla Fr. von Schinkela*, ale byla užita i na další stylové varianty do poloviny století.

(srov. *Karl Bötticher, Die Tektonik der Hellenen*)

b) Styl vnějšku a vnitřku: hmota – princip odívání v tektonických a stereotomních stylech:

Proslulá „materialistická“ definice *Gottfrieda Sempera*, rozlišující v architektuře dva základní styly (**tektonický** a **stereotomní**), velmi silně působila zejména ve 2. polovině 19. století. Semper odlišoval dvojí styl podle původního stavebního materiálu (*dřevo* a *kámen*). Navenek je tento styl transformován architekto­vým tvůrčím činem podle „principu odívání“ (*Bekleidungstheorie*).

(srov. *Gottfried Semper, Der Stil*)

c) Prostor je podstatou architektury, tj. architektura = prostorové umění:

Nejzávažnějším vkladem do moderní architektonické teorie se stalo estetické myšlení na sklonku 19. století. Estetik a historik umění *August Schmarsow* odlišil architekturu od ostatních umění pomocí pojmu **prostor**. O něco později zdůrazňoval vídeňský historik umění *Alois Riegl* na základě receptivně psychologického stanoviska v architektuře rovněž především prostorově psychologické působení na vnímatele. Architektura na rozdíl od jiných umění potom je převážně esteticky **uměním prostorovým**; architekt je v první řadě tvůrcem architektonického prostoru.

(srov. August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, 1893)

d) Hmoty/Materialita – Prostor – Čas: hledání podstaty architektury pouze v jedinečnosti hmoty nebo prostoru je příliš jednostranné:

Historikové architektury, pracující zejména v první polovině 20. století, hledali další, odlišné podstatné rysy architektonických děl, např.:

Albert Erich Brinckmann: plastičnost a prostorovost v architektuře (a jejich vzájemné propojování a ovlivňování).

Paul Frankl: čtyři dimenze: prostor (aditivní x divizivní), čas (sukcesivní x simultánní), síla (struktura x textura), světlo (skok x plynutí).

Dagobert Frey: zkoumání „Realitätscharakter“: je třeba propojit příliš jednostranně pojímanou hmotu a prostor s časovým hlediskem.

Z moderních architektů navázal na podobné názory v 60. letech 20. století významný nizozemský architekt, člen skupiny Team X, *Aldo van Eyck (Eijck)*, když zapochyboval o tradičně užívaných umělecko-teoretických pojmech v architektuře:

*„I když v architektuře jsou prostor a čas důležité,
místo a okamžik formy znamenají více“.*

(Aldo van Eyck, *Kruhy z Otterloo*)

Základní pojmy – kategorie v architektuře

Architektura je složitou strukturou a pokud hledáme nějaké její základní pojmy – kategorie, potom musíme nalézt ty nejobecnější na každé budově. Pochopit architektonickou stavbu, znamená tedy prozkoumat ty základní pojmy, které se spolupodílejí na tvaru provedené stavby: od funkce, přes ideový obsah, konstrukci, materiál až po užité prvky dekorace a barvy.



Mohlo by se zdát, že pojmy na obou protilehlých řádcích sloupce (funkce a barva) mají poměrně nejméně společného s chápáním architektury jako umění. V klasických uměleckohistorických příručkách z první poloviny 20. století se s nimi příliš nepočítalo. Byly řazeny spíše k mimouměleckým faktorům, které údajně nejsou podstatné pro umělecký význam stavby. Odpovídalo to soudobým trendům v moderní architektuře (funkce stavby může být zaměnitelná; barva nemůže změnit podstatu architektury, apod.). Od 70. let 20. století se však dostávají naopak mnohem více do zorného úhlu historiků umění jako pojmy, které mají často značnou důležitost pro objasnění architektonické formy.

Zadání – Architektonická (umělecká úloha) - Funkce

Propojení funkce se stylovým provedením bylo zjevné již od počátků dějin architektury. V raném novověku nadto byla architektura spojována především s ideálem hierarchie společenské struktury (Sebastiano Serlio, Pierre le Muet aj.) v teoretických termínech „**decorum**“ a „**bienséance**“. Završení tohoto myšlení v teoretické rovině představovali Etienne-Louis Boullée na sklonku 18. století a Karl Friedrich von Schinkel v první půli 19. století.

Zadání:

akademická systematizace architektonických výtvorů v raném novověku

Architektura posvátná

/architectura sacra

podélný kostel, klášterní kostel, poutní kostel

Architektura občanská

/architectura civilis

rezidence, zámek, letohrádek, "malý dvůr",
radnice, městský palác

Architektura vojenská

architectura militaris

hrad, "rocca", "barco"- tvrz, opevnění, zbrojnice

Architektura zahradní

/architectura recreationis

zahradní letohrádek, galerie, altán, zahrada

Architektura speciální

památník, arkáda, věž - campanilla

Architektura efemérní

slavnostní dekorace, divadelní dekorace, ohňostroj

Architektonická / Umělecká úloha

S myšlenkou studovat dějiny umění jako „dějiny uměleckých úloh“ přišel v uměleckohistorickém prostředí basilejský profesor Jacob Burckhardt (1818-1897). Burckhardt přitom rozlišoval u uměleckých děl slova: druh (Gattung), např. objednávka kostela na podélném půdorysu, kostela centrálního, chrámové fasády – a úloha (Aufgabe), což bylo umělcem ve své době zvolené řešení objednávky. V jeho pojetí umělecká úloha tedy znamená:

soulad umělecké objednávky s realizovaným uměleckým řešením, vzniklým za určitých podmínek.

Podle jeho vzoru se v minulosti tématu umělecké úlohy věnovala řada historiků umění. Příkladem mohou být:

Memoriální kaple italské renesance v 15. století (Jacob Burckhardt)

Chrámové fasády od renesance k baroku (Heinrich Wölfflin)

Chrámové fasády jednoho tvůrce – Leona Battisty Albertiho (Hellmut Lorenz)

Intence uměleckého díla

Jeden z nejvýznamnějších historiků umění naší doby Michael Baxandall (1933-2008) se pokusil o přesnější vymezení toho, co nazýval intencí uměleckého díla. Při vzniku uměleckého díla přicházejí se svou intencí současně jak objednavatel, tak také přirozeně i umělec. V této fázi je možné rozlišit **zadání** (charge) a další, **bližší instrukce** (brief). Toto druhé slůvko můžeme chápat ve smyslu umělecká úloha, neboť do něj vstupuje i umělcova intence a znalost. Podstatná pro vysvětlení uměleckého díla je potom zejména intence uměleckého díla, tj.:

„vztah mezi podmínkami vzniku uměleckého díla a uměleckým dílem samotným“.

/K Baxandallově pojetí intence se ještě později vrátíme v části o analýze a interpretaci architektury/.

Funkce uměleckého díla

Předpoklady: Latinské slovo *functio* = výkon nějaké činnosti (Cicero: práce je funkcí /tj. činností/ myslí nebo těla).

Ve starší umělecké teorii – ani v teorii architektonické - se pojem funkce nevyskytuje (ani Alberti ani Palladio nepíše o funkci) – význam slova je spíše běžnou součástí zprvu úředního, a posléze vědeckého jazyka: René Descartes je uplatňuje v přírodní historii, Gottfried Wilhelm Leibnitz v matematice, Georges Cuvier zkoumá vztah formy a funkce, když vytváří vědeckou biologii, Herbert Spencer používá slovo „funkce“ v sociologii.

Všichni tito badatelé / vědci použili pojem „funkce“ pro obnovení své disciplíny nebo pro vytvoření disciplíny moderní a zcela nové. Tak se tomu stalo i v oblasti architektury: Carlo Lodoli (1690-1761) píše o funkci v architektuře v době osvícenství, Gottfried Semper (1803-1879) ve snaze o pozitivistický výklad uměleckých jevů.

Gottfried Semper používá funkční rovnici na základě znalosti matematické funkce:

$$Y = F(x, y, z \text{ etc.})$$

V této rovnici představuje:

(Y) celkový rezultat – tj. vytvořené umělecké dílo

(x, y, z, etc.) proměnné agencie a síly: jednak vnitřní (materiál, technika), jednak vnější (místní, časové a osobnostní okolnosti, tj. na příklad talent a vkus)

Funkce (F) znamená utváření uměleckého díla – to je: požadavky zakotvené v ideji uměleckého díla, v jeho zadání a umělecké úloze – takové požadavky ustavují základní podmínky pro „stylové“ zpracování uměleckého díla.

Umělecké dílo je funkcí velmi rozmanitého počtu činitelů nebo sil, podmiňujících jeho zhotovení.

Prostor

Pojem architektonického prostoru nalézáme již v průběhu 19. století v souvislosti se „sekularizací“ architektonických funkcí raně novověké architektury. Pojem architektonického prostoru „objevil“ na sklonku 19. století estetik a historik umění August Schmarsow a označil jej za **podstatu** veškeré architektonické tvorby; tj. za onen pojem, který esteticky odlišuje architekturu od ostatních umění (nejen „výtvarných“). V přibližně stejné době hovořil o prostoru příslušník Vídeňské školy dějin umění Alois Riegl a velmi brzy poté i vídeňský architekt Adolf Loos.

Doplňující literatura k přečtení:

Rostislav Švácha, *The Architects Have Overslept: Space as a Construct of Art Historians, 1888–1914*, *Umění XLIX*, 2001, s. 487–500.

Jan Galeta, Petra Lexová, Lenka Vrlíková (eds.), *Prostor v architektuře a Brněnská škola dějin umění*. Brno 2019 /sborník z doktorandského semináře v Brně/.

V Brně je v úvahách o prostoru určitou tradicí teoretické myšlení Václava Richtera (1900-1970). Ten nepovažoval téma prostoru za problém pouze architektonický, ale chápal jej jako podstatný pro veškeré teoretické uvažování v dějinách umění. Podle něj probíhaly dějiny umění od objevu prostoru v antice v následujících dobách v protikladných epochách, směřujících obecně k utváření konečného a nekonečného prostoru.

Konečný (uzavřený) prostor, Nekonečný (otevřený) prostor – např. prostor zcela jasně uzavřený stěnami a klenbou a naopak prosklený, otevírající se do okolní přírody.

Prostorový pocit (něm. das Raumgefühl; fr. sens de l'espace; angl. space consciousness). Architektonický prostor není „viditelný“, ale slovy architekta Adolfa Loose „*vyvolává náladu v člověku*“ – tj. subjektivní vnímání diváka.

Prostorové působení (die Raumwirkung; impresion spatiale; impression of space),
Na rozdíl od subjektivního pocitu z vnímání prostoru je tvůrcem připravené a realizované působení prostoru na vnímatele naopak něčím objektivně existujícím: je tvůrcem zamýšlené.

Prostorová představa (termín užívaný v „Brněnské škole dějin umění“ v návaznosti na Václava Richtera) – srov. umělecké pojetí (Auffassung) Karla Fr. von Rumohra a Gottfrieda Sempera: umělcem promyšlená transformace subjektu v umělecké dílo (srov. Richterův výrok: „architektovi tkvěla na mysli představa prostoru neomezeného...“).

Prostor a místo: architektonický paradox

Roku 1975 však upozornil švýcarsko-francouzský architekt Bernard Tschumi na „architektonický paradox“ – na to, že prostor myšlený a prostor pociťovaný nelze vnímat současně, i když jsou v architektonickém projektu úzce propojeny: Bernard Tschumi, *Otázky prostoru. Pyramida a Labyrint* (přeloženo do češtiny in: Stavba XIV, č. 6, 2007, s. 82-86.

Ignasi de Solà -Morales, *Místo: trvání nebo tvoření, Diference a meze: individualismus v současné architektuře*, in Diference. Topografie současné architektury. Praha 2013, s. 95-117 (původně anglické vydání 1997). Významný současný španělský architekt pracuje ve své teorii nikoli s pojmem architektonický prostor, ale „místo“.

Architektonický prostor a jeho „metaforické“ přívlastky

Prožitek prostorového působení nelze ovšem nijak objektivně zjistit. K jeho popisu proto používáme opisů – často metaforických *přívlastků*, které zdůrazňují určitý aspekt utváření a působení prostorových částí. Příklady:

a) Římský starověk

Prostor starověkého Říma I: Agregátové připojení prostorových a funkčních jednotek

Prostor starověkého Říma II: Ohraničený – Hierarchický a sjednocený

Prostor pozdně římský– byzantský: Ohraničený – Hierarchický a rozpínající se

Prostor pozdně římský– „italský“: Ohraničený – Hierarchický a směrový

b) Přejít k evropským dějinám architektury

Předrománská segmentace prostorových jednotek („míst“) I (na základě pozdně římským-byzantským)

Předrománská segmentace prostorových jednotek („míst“) II (na základě raně křesťanském)

c) Prostor středověký:

Aditivní - představa stejných prostorových částí, které jsou připojovány k sobě (a mohou být přidávány, aniž by byl prožitek vnitřního prostoru pozměněn) – např. prostorový zážitek v románské architektuře.

Divizivní - představa celku, který je uvnitř rozdělován do relativně samostatných prostorových částí (děje se tak např. rychlým sledem klenebních travé, diagonálním postavením přípor, apod.) – např. prostorový zážitek v gotické architektuře.

d) Prostor raně novověký:

Antropocentrický, konečný, perspektivní prostor – pomocí srovnání s lidským tělem a lidského prožitku perspektivy – např. renesanční architektura.

Antropocentrický, postupně se otevírající perspektivní prostor – manýristická architektura 16. století

Neomezený, rozpínající se do nekonečného prostoru – např. Johann Santini-Aichl, kostel sv. Jana Nepomuckého, Zelená hora u Žďáru nad Sázavou

Neomezený (prostorové kontinuum): prostupující prostorové jednotky (perspektivní barok) – např. Guarino Guarini, tzv. česká skupina radikálních staveb na počátku 18. stol.

Neomezený (prostorové kontinuum): vzájemně pulzující prostorové jednotky (pulsierende Nebeneinander) – např. Johann Lucas von Hildebrandt, Kilián Ignác Dientzenhofer.

e) Prostor novověký:

Prostřednictvím zážitku pozorovatele:

a) Uzavřený – článkovaný

b) Otevírající se – článkovaný.

f) Prostor moderní:

Otevřený na volném půdorysu - Plan libre – Le Corbusier.

Prostorový půdorys - Adolf Loos a jeho „Raumplan“.

Plynoucí prostor – Mies van der Rohe a jeho Villa Tugendhat v Brně.

Zrušení protikladu vnitřku a vnějšku – Philip Johnson a jeho vlastní dům

Experiment s “kloubovým”, vykláněným prostorem - Steven Holl v současnosti

Hmota a forma v architektuře

Při pohledu na architektonické stavby v minulosti si lze uvědomit, že existují dva principy jejich výstavby, např. řecký sloupový chrám, viditelný z dálky, a naproti tomu římský Pantheon s klenbou, viditelnou uvnitř jeho prostoru. Podobné rozdíly nalezneme také v pozdějších dobách na stavbách stavěných na stejném místě a ve stejné době. V 19. století nazval německý architekt a teoretik architektury **Gottfried Semper** tyto principy: tektonikou a stereotomií. Na něj navázal v Brně Václav Richter, který pracoval ve svých uměleckohistorických analýzách s termíny tektonický a stereotomní.

Tektonický princip – konstruktivní; typický výstavbou podpěr a překladů – např. architrávový systém (*kolonáda*).

Stereotomní princip – struktivní; typický výstavbou z řezaných a opracovaných kamenů, případně řezem geometrických těles (např. *arkáda* na pilířích).

Tektonika

Tektoniku teoreticky pojednal v 19. století Karl Bötticher, když její pomocí termínu „helénská tektonika“ vyhledal základ pro jakoukoli architekturu. Prostřednictvím tektoniky dochází především k propojení tělesné formy a umělecké formy sloupových řádů.

Řecké sloupové druhy – dórský, iónský, korintský.

Římské sloupové řády – toskánský, římsky iónský, kompozitní.

Teorie pěti řádů v 16. a 17. století – toskánský, dórský, iónský, korintský, kompozitní (v 18. století přibyl ještě „šestý řád“ /ordre absent, tvořený lizénou).

Sloup a jeho deriváty – má patku, dřík a hlavici, na níž je architráv: sloup, tříčtvrtěsloup, polosloup, čtvrtsloup, pilastr.

Sřtětzení travée v tektonice - divizivní – rytmické – aditivní.

Kolonáda /sloupořadí - vzniká sestavením sloupů v tektonice.

Stereotomie

Slovo pochází z řečtiny a původně znamená „řezání kamene“. Byla to středověká technika kameníků, kteří pomocí zhotovených šablon vytvářeli opracované kameny pro hotovou stavbu. V 16. století vypracoval pro tuto techniku geometrický projekt francouzský architekt Philibert de l'Orme, jenž se stal jedním ze zakladatelů „francouzské klasiky“. V další době byla technika zdokonalena v geometrických traktátech a v raném novověku se stala takřka symbolem francouzské architektury (tvorba složitých klenebních konstrukcí z dokonale opracovaných kamenů). Gottfried Semper převzal tento termín k označení architektonického principu pracujících s kamenem či zeminou.

Pilíř a jeho deriváty – základem stereotomnosti v architektuře je pilíř. Na rozdíl od sloupu je v řezu čtverhranný či polygonální, může mít místo patky kvadratickou základnu, ve své horní části končí krycí deskou, na níž dosedá archivolta. Je buď samostatný, případně zasazený do zdi. Jediným jeho derivátem je lizéna (případně lizénový rám).

Arkáda / v přeneseném slova smyslu galerie – vzniká sestavením pilířů, nesoucími arkádové oblouky ve stereotomii. Specifickou formou v zahradní architektuře a na terasách může být dřevěná nebo kamenná pergola na pilířích.

Stereotomická iluze - utváření prostorů a hmoty iluzivně jakoby *affinitou* s řezaným kamenem nebo dřevem (tzv. *perspektivní barok*).

Oba tyto principy platily především ve starší architektuře a je otázkou, do jaké míry je můžeme spojovat s novými materiály a novými architektonickými technologiemi: „*Objevem skořepinové klenby a používáním železobetonu staly se v moderní architektuře principy tektoniky a stereotomie bezpředmětnými*“ (Václav Richter).

Mimo oba principy se již ve starší architektuře setkáváme s uplatněním geometrických těles. V souvislosti s jejich významem pro moderní architekturu se někdy hovoří o tzv. **autonomní architektuře**.

Stereometrie

(pozor na možnou záměnu s odlišným významem stereotomie !) – je to součást geometrie trojrozměrných těles, např. kvádr, hranol, jehlan, válec, koule, apod.

Estetika stavebních těles (Baumassenästhetik) – vnímání architektonických objemů na základě stereometrických těles; na konci 18. století čistě geometrický tvar (tzv. *revoluční architektura*) vytváří jasný hmotový obrys stavby.

Architektonický objem – volumen (plurál „volumina“) – v původním slova smyslu objem prostoru trojrozměrného tělesa. V diskusi především s Adolfem Loosem o významu architektonického tělesa a prostoru napsal Le Corbusier ve 20. letech 20. století:

„Je třeba ponechat objemu velkolepost tvaru ve světle, ale na straně druhé je nutné nalézt v rozčleňování povrchu vymežující regulační linie / trasování “ (tracés régulateurs).

Pro Le Corbusiera byla metoda práce s regulačními liniemi možností, jak objektivizovat původně invenční nápad, případně verifikovat prostorové uspořádání uvnitř volumenu.

Oproti obecně zaměřeným architektonickým objemům totiž sledujeme na stavbách rovněž detaily dílčích komponent a elementů a také detaily v rozčleňování povrchu. Zde byly využívány dílčí, významově působící formy.

Hledisko **architektonické formy** se přitom stalo důležitým zejména v 19. století, kdy pomocí formálních znaků vznikalo rozlišování historických architektonických stylů. I dříve však bylo podstatné v normativních teoriích uměleckých stylů (srov. paralely starých a moderních architektů). Pokusem o revizi především formalismu a normativismu v tomto pochopení formálních prvků se nakonec stal po polovině 19. století Semperův princip vizuálního významu:

Příležitost k formě (něm. *die Formgelegenheit*) – architekt svou invencí zpracovává svébytným způsobem tradičně danou, parciální uměleckou úlohu (např. chrámová věž; centrální půdorysná dispozice, loggia, apod.).

Vznešená forma, forma vznešenosti (něm. *die Hoheitsform*) – výrazná a mimořádná forma naznačuje významnost architektonické funkce.

Vizuální význam – „interpretativní vidění“: určitý aspekt stavby na sebe upozorňuje (nebo drammatizuje svou přítomnost) a dává vnímateli možnost interpretovat jeho symbolický význam založený na vztahu mezi realitou a maskováním reality (Gottfried Semper).

Světlo v architektuře

Světlo v architektuře je využíváno z různých důvodů: a) *jako osvětlení interiéru*; b) *zdůraznění významné části v interiéru*; c) *jako prostorotvorný prvek*, který může svým působením prostor sjednotit, a nebo naopak rozdělit do parciálních prostorových částí.

Přirozené osvětlení

a) prostřednictvím okenních otvorů:

- odlišné působení světla v bazilikální, halové a centrální dispozici
- zvýšení tajuplnosti vedením světla dovnitř gotických katedrál (barevné vitraje)
- tzv. revoluce ve vitrajích ve Francii kolem roku 1260 (rayonnantní gotika)

b) přirozené světlo v renesančních prostorech

- „il teatro“ v renesančních interiérech a nádvořích
- tzv. „stínová skiografie“ Vincenzo Scamozziho na přelomu 16. a 17. století

Magické, zázračné osvětlení

- Gian Lorenzo Bernini a jeho iluzivní a magické osvětlení barokních interiérů („alla Bernini“- např. Capella Cornaro v Římě)
- světelná režie v interiérech Jana Santiniho-Aichla v barokních stavbách na Moravě
- teatrální a slavnostní osvětlení v baroku
- klasické ohňostroje 17. a 18. století

Umělé osvětlení v moderní architektuře

- prostřednictvím stálého, dopředu projektovaného osvětlení
- pozdější světelné doplňky (učiněné architektem nebo původním objednavatelem).

Barva

Mohlo by se zdát, že barva znamená pro architektonickou koncepci nejméně významný pojem. Barevnost se historicky mění a přitom může být při opravách zcela libovolně změněna. V poslední době však zejména italští a rakouští teoretikové dějin architektury poukazují na skutečnost, že barevnost v minulosti patřila naopak k podstatným úkolům, které na stavbě architekt řešil.

Do barevnosti v architektuře zařazujeme ovšem i freskovou malířskou výzdobu interiérů. Existence barevnosti často může až zásadně změnit architektonické řešení (srov. např. freskové malby Jana Jiřího Etgense v Santiniho projektech klášterního kostela v Rajhradu u Brna nebo poutního kostela ve Křtinách u Brna).

Barevnost interiérů – interiéru se však netýká pouze fresková malba, ale např. také používání mramoru či umělého mramoru uvnitř stavby, využívání dřevěného obložení stěn (s inkrustací), případně látkových tapet, apod.

Sgrafitová výzdoba – „... *existuje ještě jiný druh malby ...*“ (Giorgio Vasari, 1550).

Výzdoba proškrabáváním horní vrstvy omítky složené ze dvou barev patří k nejnámějším technikám uplatňovaným na fasádách renesančních a manýristických domů, paláců a zámků. Na fasádách často rozlišíme tři druhy sgrafitových obrazů:

- a) iluzivní nápodoba kamenné bosáže a rustiky (tzv. psaníčka) – zpravidla na podkladě ilustrací v traktátech Sebastiana Serlia;
- b) kresba architektonických a sochařských prvků (ostění, tektonické systémy, balustry apod.), které na fasádách mnohdy vytváří působivou, kreslenou, byť někdy bizarní „architektonickou teorii“;
- c) malířská výzdoba s biblickými nebo moralizujícími motivy na měšťanských domech (realizovaná často podle známých a opakovaně užívaných grafických listů).

Barevnost fasád - podléhá módě v čase, místě i u jednotlivých architektů. Výzkumy zejména v posledních třiceti letech bylo na příklad zjištěno, že v době barokní:

a) někteří architekti užívali v minulosti „svou“ barevnost (např. Johann Lucas von Hildebrandt: „*perlgelb*“ – jemně žlutá; tuto barvu spojoval často se sytější žlutou v podkladu);

b) zedničtí mistři používali kromě barev rovněž odlišného písku z různých zdrojů, čímž odlišovali své stavby (různými odrazy světla prostřednictvím odlišné struktury);

c) v baroku existoval rozdíl v územním používání barev, např. ve střední Evropě jasněji odlišíme území s výrazně barevnějšími barokními fasádami (část Bavorska, Čechy, Slezsko, Horní Rakousko) a území se světlejšími a uměřenějšími fasádami (Morava, Vídeň, Dolní Rakousko, západní Slovensko);

d) odlišná barevnost se však užívala i v průběhu času, např. na barokní Moravě:

- ✦ 1. polovina 17. století – prosazoval se spíše palladiánský purismus lomených bílých barev, příp. kombinace šedých a jemně barevných článků s lomeným pozadím stěny;
- ✦ 2. polovina 17. století – výrazná kontrastní barevnost; severoitalské zednické a štukatérské rodiny tehdy přinášejí syté barvy, které na fasádách kombinují těsně vedle sebe, barví se barevně však také dřevěné rámy oken, dveří apod;
- ✦ kolem 1700 – architekti z Berniniho okruhu a ti, kteří byli školeni na Academia di San Luca v Římě užívají římský způsob fasád, většinou světlé články (rovněž světle modré, růžové) s lomeně bílou stěnou;
- ✦ 1. polovina 18. století – ve vyšších aristokratických vrstvách se prosazuje rozlišení barevných článků na lomeně bílém podkladě, zatímco ve městech a na venkově se udržuje tradice odlišování stavebního materiálu;
- ✦ 2. polovina 18. století – barevnost se obrací: bílé články na jemně barevném (žlutém, někdy šedém) klasicizujícím podkladě;
- ✦ konec 18. století – „josefínská“ barevnost, světle okrová.