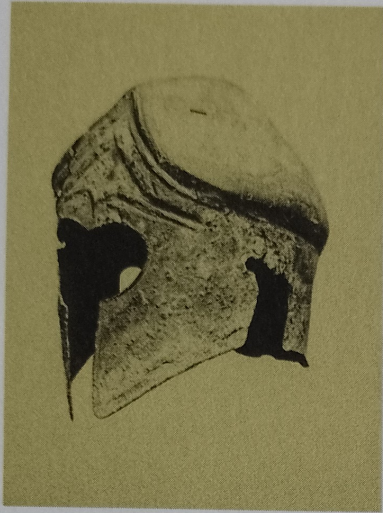
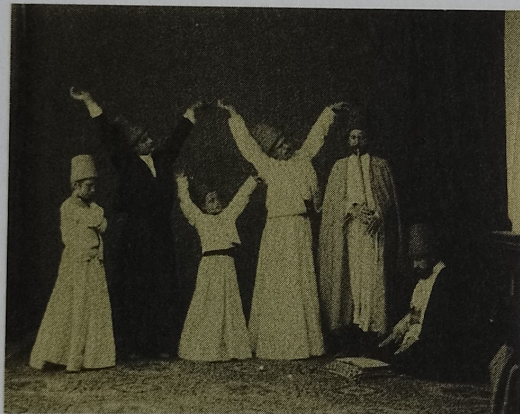


Gottfried Semper Věda, průmysl a umění



Lada Hubatová-Vacková,
Tomáš Zapletal (eds.)



Obsah

- s. 10 Wissenschaft, Industrie und Kunst
— Věda, průmysl a umění
GOTTFRIED SEMPER
- s. 112 Obrazová příloha I
— Světová výstava v Londýně, 1851
- s. 153 Gottfried Semper
— architekt a teoretik historismu
JINDŘICH VYBÍRAL
- s. 172 Kontexty spisu Věda, průmysl a umění
LADA HUBATOVÁ-VACKOVÁ — TOMÁŠ ZAPLETAL
- s. 208 Obrazová příloha II
— Sbírký předloh
- s. 232 Popisky k Obrazové příloze II
- s. 237 Výběrová bibliografie

Gottfried Semper

architekt a teoretik historismu

Jindřich Vybíral

Když Gottfried Semper v roce 1851 psal svůj spis *Věda, průmysl a umění*, nacházel se na samém kraji duševní a hmotné bídy. V londýnském exilu neměl práci ani přátele, o jeho projekty ani přednášky nebyl zájem. Skoro padesátiletý umělec musel přijmout podřadné místo kresliče v ateliéru Josepha Paxtona. „*Sice jsem nikdy nebyl poskokem, ale nouze láme železo,*“ stěžoval si v dopise bratrovi.* Netrvalo však dlouho a někdejší ztroskotanec byl oslavován jako jeden z největších žijících architektů. Jeho spisy jsou dodnes považovány za nejzávažnější dílo teorie architektury i nejobsáhlejší výklad dějin kultury, jaký byl v 19. století vytvořen.

Semper se narodil 29. listopadu 1803 v Hamburku. Než se rozhodl pro dráhu architekta, chtěl se věnovat vojenským vědám a hydraulice. Studia zahájil na univerzitě

* Dopis G. Sempera bratru Johannu Carlovi z 30. 11. 1850. Cit. podle Sonja Hildebrand, „...großartigere Umgebungen“. Gottfried Semper in London, in: Winfried Nerdinger – Werner Oechslin, *Gottfried Semper, 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, München – Zürich 2003, s. 260–268, zde s. 261.

v Göttingenu a teprve po dvou letech nastoupil na mnichovskou Akademii. Mnohem větší význam než krátký pobyt ve škole Friedricha Gärtnera mělo však pro něj soukromé studium v Paříži. Jeho učitel Franz Christian Gau byl znamenitý architekt a učenec širokého rozhledu. Semper se jeho zásluhou obeznámil s tématy nejžhavějších architektonických debat a získal zájem o obecné otázky přírodní a kulturní filosofie. Svou profesionální přípravu završil čtyřletým pobytem v Itálii a Řecku, kde se usilovně věnoval výzkumu antického umění. Jeho zvidavost tehdy nejvíce probouzela otázka, zda řecké památky byly barevné, či nikoliv.

Důkladné vzdělání, vydaný spis o antické polychromii a vřelé doporučení jeho pařížského učitele postačily k tomu, že byl Semper v květnu 1834 jmenován profesorem architektury a přednostou stavební školy na Akademii výtvarných umění v Drážďanech. Mladý architekt se tehdy nemohl pochlubit žádnou významnější provedenou stavbou. Této nevýhody se však záhy zbavil a Drážďany se jeho přičiněním staly jedním z ohnisek nové architektury v Německu. Semper v saské metropoli získal řadu významných zakázek, z nichž nejvíce jej proslavily budovy Dvorního divadla a Obrazové galerie. První z těchto staveb, zbudovaná v letech 1838–1841,

vstoupila do dějin díky své cylindrické frontě, do níž se promítlo podkovovité uspořádání hlediště. Semper nebyl první, kdo v 19. století zvolil tento tvar, odkazující k architektuře antických divadel. Přesvědčivěji než jeho předchůdcům se mu však podařilo vtisknout divadelní stavbě nezaměnitelný „charakter“ a vymanit ji z panující typologické neurčitosti. Nezvyklé bylo tehdy i použití renesančních forem pro arkádové průčelí a tuto stylovou polohu zvolil Semper rovněž pro Obrazovou galerii, postavenou v letech 1847–1855. Jeho záměr byl obdobný – vytvořit něco víc než jen „kasárna pro umělecké předměty“. Obrazárna proto dostala podobu římských či benátských



Gottfried Semper, První dvorní opera v Drážďanech, perspektiva, 1845, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Kvádrové zdivo, Drážďanské muzeum, in: Gottfried Semper, Der Stil II, s. 364

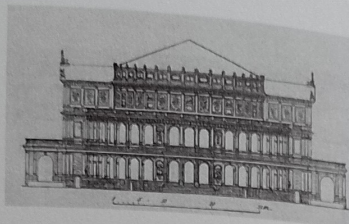
paláců 16. století a tento plášť halil šest výstavních sálů s vrchním světlem a řadu menších kabinetů. Své mistrovství architekt prokázal nejen virtuózním rozvinutím renesančních forem a jejich skloubením s funkčními nároky moderního muzea, ale také zdařilým začleněním novostavby do rámce barokního Zwingeru.

Jako přesvědčený demokrat se Semper v roce 1848 účastnil boje za získání ústavních svobod. Jeho politická činnost vyvrcholila, když v květnu následujícího roku vedl stavbu barikád v drážďanských ulicích. Po potlačení revoluce byl jako domnělý „hlavní strůjce spiknutí“ a „demokrat první třídy“ nucen uprchnout do ciziny.* Usadil se nejprve v Paříži, kde se marně ucházel o práci. Z nedostatku jiných příležitostí začal psát obsáhlé teoretické dílo, *Srovnávací stavební nauku*. Po přestěhování do Londýna navrhoval několik expozic pro slavnou Světovou výstavu, až konečně roku 1852 získal učitelské místo na britské School of Design. V Anglii se však nepřestal cítit jako cizinec, a tak v roce 1855 přesídlil do Curychu, kde byl jmenován ředitelem stavební školy na nedávno založené Polytechnice. Jeho nové postavení se alespoň částečně vyrovnalo ztracené pozici – jako dříve v Drážďanech, stal se i ve Švýcarsku nejvyšší autoritou svého oboru a po čase se dočkal i odpovídajících architektonických úkolů. V letech 1858–1869 vyrostla podle jeho projektu novostavba curyšské Techniky a 1865–1870 radnice ve Winterthuru.

Většina projektů, které architekt v těch letech vytvořil, zůstala však jen na papíře. Středostavovskými strážlivými Švýcarsko nebylo tou pravou zemí pro uskutečňování velkolepých

* Cit. podle Winfried Nerdinger, Der Architekt Gottfried Semper. „Der notwendige Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit“, in: Winfried Nerdinger – Werner Oechslin, Gottfried Semper, 1803–1879. Architektur und Wissenschaft, München – Zürich 2003, s. 9–50, zde s. 24.

výtvarných vizí. „Nejhorší despotický kníže a fanatický papež dělá pro umění víc než svobodný stát,“ rozhořčoval se Semper.* A bylo zcela v duchu zvrácené historické logiky, když tento republikán a revolucionář musel hledat velkorysé objednavatele na různých panovnických dvorech. Poté, co neuspěl s projekty velkých divadel pro Rio de Janeiro a Mnichov, přijal roku 1869 s povděkem pozvání rakousko-uherského císaře, aby své největší architektonické úkoly uskutečnil v hlavním městě jeho říše. František Josef I. mu svěřil stavbu dvou dvorních muzeí a divadla, jakož i projekt rozšíření své vídeňské rezidence. Ohromné Císařské fórum mělo představit habsburskou dynastii jako jeden z nejstarších a nejvýznamnějších panovnických domů v Evropě. Semper se svým spolupracovníkem Carlem Hasebauerem oživil barokní urbanistickou koncepci Johanna Bernharda Fischera z Erlachu, založenou na působivých průhledech a nadvládě osové symetrie, a navázal také na jeho „říšský styl“. Honosné fasády na pomezí nové renesance a baroku, manifestující přítomnost vládce, měly být na vídeňské Ringstraße protiváhou staveb parlamentu, radnice a univerzity. Také druhému divadlu v Drážďanech, které v letech 1871–1878 nahradilo vyhořelou Operu, dal Semper v podobě královské tribuny jasný rys imperiální architektury. S ohledem na změněnou prostorovou konfiguraci zvolil místo půlválcové fronty jen lehce zaoblenou, zato však vyjpatě zdobnou fasádou. Divadlo se tak z místa pro setkávání a shromažďování stalo spíše dějištěm dráždivých iluzí a zdání. Dokončení svých posledních děl se oslavovaný, leč



Gottfried Semper, První dvorní opera v Drážďanech, 1838–1841, in: Constantin Lipsius, Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt, Berlin 1880, s. 40

* Dopis G. Sempera kněžně Carolyne Sayn-Wittgenstein z 8. 12. 1857. Cit. podle Winfried Nerdinger, Der Architekt Gottfried Semper. „Der notwendige Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit“, in: Winfried Nerdinger – Werner Oechslin, Gottfried Semper, 1803–1879. Architektur und Wissenschaft, München – Zürich 2003, s. 37.

přesto zahořklý a vyčerpaný architekt již nedočkal. Zemřel v Římě 15. května 1879.

Semper se významnou měrou zasloužil o to, že západní kultura 19. století nalezla ve formách italské renesance odpovídající rámec moderních účelů a výraz liberálních společenských ideálů. Jeho monumentální architektura uspokojovala a zároveň formovala vkusové soudy své doby: Ve větší části tvorby Semper rozvíjel principy renesanční harmonie, v pozdním díle pak spoluvytvářel nový ideál bohaté dekorativní formy. Pověst předního tvůrce architektonického historismu však nezískal jen svými projekty a stavbami, nýbrž také teoretickými spisy, které psal v dobách nouze. Nejvýznamnější z nich, dvousvazkový *Styl v technických a tektonických uměních* (1860–1863), vyšel ve stejném desetiletí jako Darwinovo dílo *O původu druhů* a první svazek Marxova *Kapitálu*. Pro svou ambici vytvořit obecně platnou kulturní teorii, pro radikální novost metody i mimořádný ohlas byl Semperův *Styl* k těmto epochálním dílům často přirovnáván.

Projektování a teoretická reflexe představovaly vzájemně se doplňující součásti Semperova díla. Své učení o stylu architekt zamýšlel jako k praxi vztahenou „empirickou uměleckou nauku“ a jeho filosoficko-historická zobecnění a systemizace vzešly ze snahy o reformu tehdejšího uměleckého řemesla a architektury. Jasně to ukazuje i spis o vědě, průmyslu a umění. Světová výstava v Londýně podle Semperova názoru potvrdila, že se současné umění nalézá v krizi, jejímiž hlavními projevy jsou přepjatá záliba v ornamentu a bezmyšlenkovité opakování stylového repertoáru minulosti. Tento úpadek byl zaviněn rychlým procesem



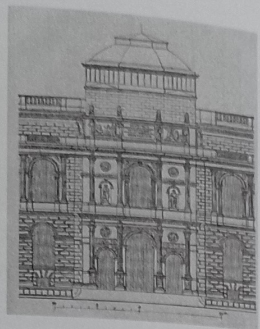
Gottfried Semper, Obrazová galerie v Drážďanech, studie fasády, 1842. Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden

industrializace, který způsobil inflaci uměleckých prostředků a vyvolal vážný rozkol mezi světem umění a potřebami společnosti. Z dobových kritik víme, že sympatie publika si na londýnské výstavě nezískávaly bohatě zdobené exponáty, nýbrž jednoduché produkty mimoevropských kultur

a užitékové předměty vzniklé bez estetických ambicí. Mnozí myslitelé 19. století proto volali po návratu k hodnotám předindustriální doby, v níž se umění vyvíjelo organicky v závislosti na společenských potřebách a vyjadřovalo široce sdílené ideály, nikoliv rozmary umělce či jeho patrona. Takto uvažoval Semper, když současníkům dával za příklad výtvarnou kulturu antického Řecka, která vyrůstala jakoby z přírodní nutnosti. „*Jen jednoho pána zná umění, potřebu. Zvrhává se tam, kde poslouchá náladu umělce a tím spíše mocného ochránce umění,*“ napsal ve svém raném textu o polychromii. „*Organický život řeckého umění se daří jen na půdě potřeby a pod sluncem svobody.*“*

Semper byl podobně jako mnozí současníci přesvědčen, že ztrátu „*přírodního instinktu*“, který vedl ruku předmoderního umělce, je možné kompenzovat „*rozvážným stylovým studiem*“.** Jako britští reformátoři z okruhu Henryho Colea viděl východisko z tehdejší mizérie ve výchově vkusu a v komplexním designérském vzdělání. Věřil, že existují pravidla, jejichž respektování povede nutně ke zlepšení designu. Zdobení užitékových předmětů ani důležitost tradice nezpochybňoval. Odmítal však prázdnou virtuozitu založenou na subjektivní imaginaci nebo slepě poslušnou diktátu módy a trhu. Vztah mezi formou a funkcí chtěl postavit na objektivní základy, které by zaručily harmonický vztah mezi technickými a estetickými aspekty.

Takové pevné a trvanlivé strategie navrhování nabíze-ly v 19. století historické styly. Teoretikové i tvůrci v nich spatřovali modely pro tvorbu nového kulturního systému



Gottfried Semper, Obrazová galerie v Drážďanech, 1847–1854, in: Constantin Lipsius, Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt, Berlin 1880, s. 53

* Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834, s. VIII–IX.

** V originále viz Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig 1852, s. 42; v překladu do češtiny v této knize, cit. dále *Věda, průmysl a umění* (1852), Praha 2016, s. 65.

s pevným vztahem mezi uměleckými ideály a sociálním rádem. Podobně uvažoval rovněž Semper, v jehož teoriích zaujímal „styl“ klíčové místo. Způsob, jak tento pojem používal, se však podstatně liší od běžného a ještě dnes rozšířeného pojetí, které zahrnuje osobní rukopis umělce nebo společné formální rysy na jistém vývojovém stupni umění.

Semper si nepředstavoval styl jako ustálený soubor tvarů či postupů, odvozených z minulosti, nýbrž jednoduše jako správnou, „organickou“ formu. Když se ve svém vědeckém díle zabýval historií, jeho cílem bylo pochopit vlastní dobu jako výsledek dosavadních dějin. Styl proto chápal jako dynamický, vývojový princip, „*shodu uměleckého fenoménu se všemi podmínkami a okolnostmi svého vzniku*“.* Této shody je podle něj možné dosáhnout dvojím způsobem: jednak „*umělecky správným využitím prostředků*“, jednak s ohledem na omezení, „*kteřá jsou zčásti obsažena v samotné úloze, zčásti jsou podmíněna vedlejšími okolnostmi*“.**

V anglické přednášce, která vyšla tiskem až po jeho smrti, Semper své pojetí stylu vyjádřil matematickou rovnicí: $Y = F(x, y, z \text{ etc.})$. V této formuli Y znamená umělecké dílo, F konstantní faktory, kdežto znaky x, y, z označují proměnné, které styl podmiňují.*** Konstantní jsou podle Sempera funkce, proměnné pak dělil na vnitřní (materiál



Gottfried Semper, Polytechnika v Curychu, perspektiva, asi 1859, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), ETH Zürich

* Gottfried Semper, *Über Baustile*, in: idem, *Kleine Schriften* (ed. Manfred Semper a Hans Semper), Berlin – Stuttgart 1884, s. 395–426, zde s. 402.

** Gottfried Semper, *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stylelehre*, in: idem, *Kleine Schriften* (ed. Manfred Semper a Hans Semper), Berlin – Stuttgart 1884, s. 259–291, zde s. 267. Srov. Wolf Tegethoff, *Gottfried Sempers Begriff der Kunstindustrie*, in: Christoph Hölz (ed.), *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, München – Berlin 2002, s. 130–136.

*** Gottfried Semper, *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stylelehre*, in: idem, *Kleine Schriften* (ed. Manfred Semper a Hans Semper), Berlin – Stuttgart 1884, zde s. 267. Srov. Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1991, s. 359. – Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich 2001, s. 235.

a technologické prostředky) a vnější (místní, časové a osobní předpoklady). Tato rovnice se později stala zdrojem nedorozumění, když „funkce“ byla interpretována jako materiální účel a autor rovnice byl oslavován či pranýřován jako utilitaristický funkcionalista. Semper se v jiné přednášce snažil vysvětlit, že umělecký problém se za žádných okolností nedá redukovat na mechanickou operaci a že zásadní roli mezi „koeficienty“ sehrávají talent a vkus umělce. Konstantní faktor označil jako „základní myšlenku“ nebo „téma“. A právě tento činitel obsahuje klíč k pochopení Semperových teorií, neboť nás dovede k jeho učení o uměleckých typech a symbolech.

Semper chtěl pomocí abstraktní formule podtrhnout své přesvědčení, že každá skutečně umělecká forma vyjadřuje vnitřní nutnost, jaká se projevuje v přírodě. Podobně jako myslitelé německého romantismu pozoroval také on analogie mezi dějinami umění a vývojem přírodních organismů, v němž se rozvíjejí a opakují stále stejné prototypické motivy. „Jako je příroda ve své rozmanitosti v základních myšlenkách prostá a hospodárná, jako se v ní stále a znovu obnovují tytéž základní formy,“ čteme hned v několika Semperových spisech, „tak také základem stavitelství jsou jisté normální formy, které jsou podmíněny původní myšlenkou, ve svém stálém znovuobjevování však přece jen dovolují nekonečnou rozmanitost, podmíněnou zvláštními účely a danými okolnostmi.“* K tomuto názoru došel při návštěvách anatomického muzea v pařížské Jardin des Plantes. Po příkladu tvůrce této expozice, zakladatele komparativní paleontologie



Gottfried Semper, Interiér Polytechniky v Curychu, asi 1859, in: Constantin Lipsius, Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt, Berlin 1880, s. 69

* Citovaná věta se s drobnými obměnami objevuje v úvodu k *Vergleichende Baulehre*, ve spisu *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, jakož i v *Prolegomenách Stylu*. Viz Heidrun Laudel, *Gottfried Semper. Architektur und Stil*, Dresden 1991, s. 42–43. Srov. Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich 2001, s. 193.

Georgese Cuviera, pak Semper vytvářel „srovnávací systém“ opřený o axiom, že z jednotlivých objektů se dá vyvodit celková souvislost. Takto „geneticky“ pořádal a vysvětloval celé kulturní dějiny podle několika vůdčích principů. Vývoj uměleckých forem studoval od jejich zárodků a hledal jednoduché a úsporné tvary vázané na elementární lidské potřeby. Tyto původní motivy sledoval v jejich postupných proměnách podle povahy místa, doby a jejích mravů, klimatu, použité látky, požadavků stavebníka a dalších okolností. V takových „základních formách“ podle jeho názoru spočívá celé tajemství uměleckého výrazu, jenž nemůže vzniknout svévolným aktem, nýbrž z poznání symbolického významu historických forem.

Základní sociální potřeby podle Sempera představuje teplo, potrava, dorozumění a obrana. Je proto pochopitelné, že jádro jeho fundamentální typologie tvořil krb, u nějž se nejstarší společenství shromažďovala po lovu. „*Je to první a nejdůležitější, morální element stavitelství*,“ soudil Semper.* Krb či pec nahlížel jako „svaté ohnisko“, z něhož se ve všech vývojových fázích odvíjelo uspořádání domu. Později se stal v podobě domácího oltáře náboženským symbolem. „*Kolem něj se seskupují tři další elementy, jakoby ochraňující negace, obránci ohně a pece proti třem nepřátelským přírodním živlům – totiž střecha, oplocení a zemní násyp*.“** První z nich chrání člověka před povětrnostními vlivy, štítem opatřenou střechu však Semper označil jako „symbol božství“, jako atribut svatyní, jež staré kultury používaly k vyznačení důležitých míst a domů. Později k tomu účelu sloužily věže a kupole, rozvíjející původní motiv. „Zemní násyp“ čili terasu pojímal Semper jako vyvýšení stavby sloužící ochraně před povodní nebo v obecnějším smyslu jako nástroj jejího vymanění z pozemské říše. Jako nejdůležitější element pak v jeho teorii vystupuje stěna, v nejstarších dobách vytvářející ohrazení místa. Jejím úkolem je chránit obyvatele před

* Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig 1851, s. 55.

** Ibidem.

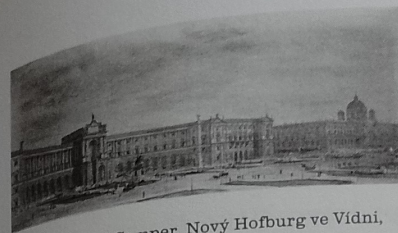
divokou zvěří a nepřátelskými bojovníky, současně však tvoří viditelné vymezení obydlí, a stává se tudíž nositelem „prostorové ideje“.* Ze všech „praforem“ jediné ona nevzniká v surové podobě, nýbrž jako strukturované pletivo, v jehož zpracování se ke slovu dostává umělecká dovednost člověka.

Obdobně jako čtyři „praformy“ obsahující „základní ideu“ obytného domu jsou odpovědi na prvotní lidské potřeby také s nimi spjaté „pratechniky“. Keramika, která pracuje s měkkými, avšak tvrdnoucími látkami, slouží potřebám z oblasti výživy. Tesařství coby základ tektoniky vytváří z prutů či trámů konstrukce příbytků, zatímco se zděním spojená stereotomie váže z těžko opracovatelných hmot jednoduté systémy. Textilní umění považoval Semper za odpověď na potřebu přikrytí, oděni a ochrany. Jeho počátky nespojoval ani tak s oblékáním, jako s pletením rohoží, ohrad a koberců. Na rozdíl od většiny svých předchůdců tak původ architektury nespátrával v nejstarších konstrukcích, nýbrž ji pokládal za poměrně pozdní, odvozenou lidskou činnost, jejíž zákony se formovaly podle vzorů z oblasti uměleckého řemesla. Stavitelství podle něj vzniklo spojením čtyř „pratechnik“.

Autor Semperovy biografie Harry Francis Mallgrave nabádá, abychom si popsali „motivy“ či „elementy“ nepředstavovali jako konkrétní objekty. Jsou to spíše s typologií související procesy, které generují vývoj forem.** Styl pak můžeme chápat jako prosvítání základního motivu v pozdějším díle. Svým typologickým modelem se Semper distancoval od nevědeckého hledání původu architektury v bájně „prachýši“. Současně však zpochybnil i základ serióznější architektonické teorie 19. století, který položil Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy. Podle něj byly počátky stavitelství spojeny se třemi primitivními typy bydlení – jeskyní, stanem a chýší, z nichž každý odpovídal určitému životnímu způsobu – lovu,

* Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, II. Bd., München 1863, s. 390. Srov. Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich 2001, s. 306.

** Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich 2001, s. 199.



Gottfried Semper, Nový Hofburg ve Vídni, perspektiva, asi 1871, Kaiserliches Hofmobiliendepot Wien

chovu dobytka a zemědělství. Semperovým záměrem bylo vymanit nejstarší dějiny architektury ze sféry mýtů a postavit je na pevný vědecký základ moderní archeologie, etnologie a antropologie. Potvrzení svých názorů spatřoval v „karibské chýši“, jejíž rekonstrukce byla k vidění na londýnské výstavě, nebo v řeckém templu, který „čtyři elementy stavitelství spojuje v nepřekonatelné, nikdy už nedosažené harmonii“.* Jeho podoba utvrdila Sempera v přesvědčení o rozhodující úloze lidských ideálů ve vývoji architektury. To byla perspektiva, již se jeho teorie nejvíc odlišovala od starších koncepcí: Ve stavbách neviděl jen naplnění praktických, fyzicko-materiálních potřeb, nýbrž také nositele ideálních, náboženských či politicko-společenských představ. Tato schopnost pro něj znamenala nejdůležitější kvalitu architektury, kterou považoval za „zosobnění umění vůbec“.** Avšak jak může tato disciplína prostředkovat ideály?

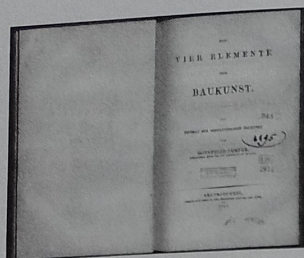
Odpověď na položenou otázku nabízí model počátků architektury, který Semper prosazoval jako alternativu vůči vitruviánské „prachýši“. Nejstarší stavby byly podle něj „při vši jednoduchosti základních forem velmi zdobené a okázalé“*** V tomto tvarovém nadbytku přicházel ke slovu pud ke zdobení, které podle něj vedle hry „patřilo k prvním potřebám mladého lidstva“**** Ozdoba byla pro Sempera prafenoménem umění. Architektura proto podle něj začíná kobercovou stěnou zakrývající kostru stavby a z ní odvozenými slavnostními dekoracemi. Již v takovém ozdobném ohrazení se

* Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig 1851, s. 93.

** Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834, s. 6.

*** Ibidem.

**** Ibidem, s. 3.



Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851

potkávají materiální snahy lidstva s ideálními. Z tohoto východiska odvodil Semper svoji „teorii oděvní“ (Bekleidungstheorie): Podle ní je okrášlená zeď, oděv stavby, nejpodstatnějším činitelem architektonického výrazu. Z toho důvodu také stavitelství za většinu výzdobných motivů vděčí textilnímu umění. Při dokazování těchto tvrzení se architekt opíral

o nejnovější objevy asyrských a babylonských památek, ale argumentoval rovněž poznatky srovnávací jazykovědy, dokazující společný původ německých výrazů „stěna“ (Wand) a „oděv“ (Gewand) z téže jazykové praformy.* Podobně řecké slovo „kosmos“ označuje nejen světový řád, ale také ozdobu, čehož si podle něj staří Řekové byli dobře vědomi: „Helénovi byla ozdoba ve své kosmické zákonitosti odrazem všeobecného řádu světa, platila pro něj jako všeobecně pochopitelný, sám sebe objasňující symbol přírodní zákonitosti.“** Tuto překvapivou pointu mělo už jeho odmítnutí winckelmannovského bílého klasicismu. Semper použil řeckou polychromii jako argument pro své tvrzení o ozdobě jako prafenoménu umění a nezbytném příznaku umělecké tvořivosti v architektuře. Avšak oděvní pro něj nebylo pouze ornamentálním povrchem či doplňkem konstrukce, jako například pro jeho současníka Karla Böttichera. Konstrukce byla naopak služebným a oblečená stěna rozhodujícím elementem. Tímto myšlenkovým krokem Semper opustil základnu materiální podmíněnosti uměleckého díla, které přestalo být pouhým užitkovým předmětem a změnilo se v symbol. Nejbohatší výzdobu vyhradil člověk příbytkům

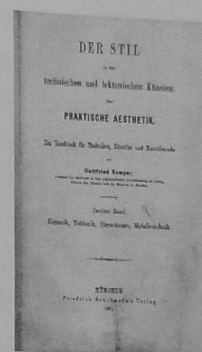
* Srov. Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, s. 187.

** Gottfried Semper, *Über formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbolik (Akademische Vorträge 1)*, Zürich 1856, s. 1.

svých božstev. „Na templech ukázala umění dosud nepoznané síly.“*

Jak probíhala ona zásadní „emancipace formy od čistě látkového a od holé potřeby“,** objasňuje neméně významná Semperova teze o „látkové změně“ (Stoffwechselthese), která popisuje mechanismus transformací a postupného „zduchovňování“ základních forem. Podle ní jsou v průběhu staletí formy a techniky zpočátku spojené s jedním materiálem přenášeny na jiný – například tesařské postupy přecházejí na kamenné stavby, tvary vzniklé v hrncířství na kovové předměty. V nově vzniklé umělecké formě však přetrvávají původní funkční či konstrukční zákonitosti. Tak se „technicky reálný“ svět forem mění v „ideální“ útvary a architektura se osvobozuje od tlaku hmotného účelu a daných prostředků. Materiální východiska však zůstávají kořenem a podmínkou vývoje. Tvar se stává obrazem své geneze.

Přesvědčení o klíčovém významu ozdoby a „oděné zdi“ bránilo Semperovi v ocenění nových materiálů a konstrukcí při utváření monumentální architektonické formy. „Nebezpečná myšlenka, že z železných konstrukcí použitých pro monumentální stavby musí vzejít nový stavební styl, přivedla na scestí již mnohé talentované, avšak vůči vysokému umění lhostejné architekty,“ napsal v druhém dílu *Stylu*.*** Paxtonův Křišťálový palác v Londýně sice pochválil coby zdařilé řešení daného problému, ve „vysoké“ architektuře však trval na klasické rovnováze krásy, pevnosti a užitečnosti. Z podobných pozic vyvěral také Semperův zdrženlivý postoj vůči gotickým formám a jejich použití v současné architektuře. Gotiku hodnotil jako omezený, uzavřený



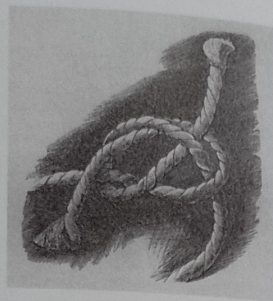
Gottfried Semper, Der Stil II, München 1863

* Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834, s. 3.

** Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, I. Bd., Frankfurt a. M. 1860, s. 445.

*** Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, II. Bd., München 1863, s. 550.

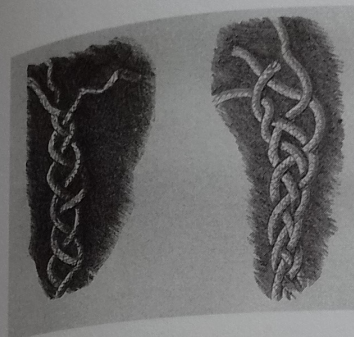
konstruktivní systém, jemuž se nedostává proměnlivosti a pružnosti. Potlačení úlohy zdi na úkor klenby zbavuje gotické formy veškeré možnosti „odění“, takže zůstávají jen holým výrazem tektonických sil. S těmito výhradami se pojila Semperova nelibost vůči konzervativním, politicko-klerikálním obsahům, vázaným na gotické tvarosloví. Naopak římskou a renesanční architekturu vysoko oceňoval pro jejich přizpůsobivost, umožňující širokou škálu půdorysných dispozic. Výtvo-ry řeckého stavitelství mu ztělesňovaly nejvyšší umělecký ideál, viděl v nich však spíše kamenné sochy než stavby. Teprve Římané podle něj objevili pokročilejší stavební techniku, vynalezli opravdovou kamennou konstrukci a rozvinuli tak možnosti architektury jako svébytného umění. Sloučení řeckého uměleckého ideálu a římské monumentální techniky bylo smyslem renesanční architektury a tvořivé naplňování jejího odkazu chápal Semper jako svůj přirozený úkol. Avšak jak bylo už mnohokrát zdůrazněno, „*nikoliv archeologická nápodoba, nýbrž organické navazování, analogické přírodním zákonům, mělo určovat jeho projektování*“.*



Pletenec, in: Gottfried Semper, Der Stil I, Frankfurt am Main 1860, s. 180

Semper ve svém teoretickém díle vyjádřil názor, že architektura jako každý technický výkon je nutně „*rezultátem účelu a hmoty*“.** Toto mínění připomíná paroly funkcionalistů 20. století, nemá však nic společného s jejich pragmatickým uvažováním. Pro Sempera neznamenal účel jen bezprostřední užítkovou funkci, nýbrž odkaz k původnímu smyslu základních forem. Stejně tak o materiálu napsal, že „*musí vůči ideji vždy zůstat ve služebném postavení a v žádném případě*

* Winfried Nerdinger, Der Architekt Gottfried Semper. „Der notwendige Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit“, in: Winfried Nerdinger – Werner Oechslin, Gottfried Semper, 1803–1879. Architektur und Wissenschaft, München – Zürich 2003, s. 10.
** Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik, I. Bd., Frankfurt a. M. 1860, s. 7.



Pletenec, in: Gottfried Semper, Der Stil I, Frankfurt am Main 1860, s. 183

pro ni není určující“.* Jeho pojetí architektury bylo ve srovnání s modernistickými doktrínami mnohem komplexnější a vrs-
tevnatější. Je známo, jak neblahý vliv na současné stavění Semper připisoval „materialistům“, kteří se omezovali na řešení technických otázek a zanedbávali rozvíjení ideálně-uměleckého momentu. Stejně ostře se ohrazoval proti „historikům“ mezi tehdejšími architekty, jejichž bezmezná oddanost minulosti pro něj znamenala ztrátu svobody. Vystupoval i proti „estetikům“, redukujícím živé umění na systém pouček a předpisů. V samém používání historických forem však neviděl nic nepatřičného. Přítomná doba je podle něj dědičkou veškeré minulosti, takže moderní architekti mohou s odkazem starého umění zacházet dle své vůle. Historický tvar přizpůsobují novým potřebám a vhodný „kostým“ volí s ohledem na účel stavby. Nové formy se podle něj zrodí „přirozeným způsobem“, jakmile budou k dispozici nové obsahy, jež by měly vyjadřovat. „*Jako velké bezpráví se nám architektům vyčítá nedostatek vynalézavosti, ačkoliv se nikde neprojevuje nějaká nová, světově historická idea*,“ čteme v Semperově spise z roku 1851. „*Napřed se starejme o nové ideje, pak pro ně chtějme nalézt architektonický výraz. Do té doby se spokojíme se starým*.“**
„Teorie odění“ se radikálně rozcházela nejen s Böttichero-
vou představou, že fasáda je vodítkem k pochopení vnitřní struktury, ale dostala se do rozporu i se základním pravidlem strukturálního realismu, které na počátku 19. století zformuloval Karl Friedrich Schinkel: Každé maskování konstrukce

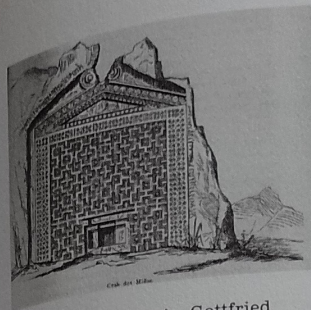
* Rukopis Semperovy přednášky z roku 1850, cit. podle Harry Francis Mallgrave, Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts, Zürich 2001, s. 193.
** Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Braunschweig 1851, s. 103.

je hrubá chyba, protože „v architektuře musí být vše pravdivé“.* Semper takové názory vnímal jako přízemní „estetické puritánství“, a naopak považoval „maskování“ za legitimní, ba žádoucí a svrchovaně tvořivý přístup.** Svě hlavní teoretické dílo v duchu tohoto přesvědčení pojal jako dějiny architektonických zdobných forem. Do ohníka jeho zájmů se přitom spolu se stavebními dekoracemi dostala také už zmíněná potřeba prvotního lidstva – hra. Oba prafenomeny se podle Sempera propojily v antických rituálech, mystériích a divadelních představeních, jejichž improvizovaná jeviště skýtala ideální příležitost pro uplatnění slavnostního aparátu textilního původu. Převedením této výzdoby do kamene získaly slavnostní události trvalý pomník. Monumentální architektura tudíž vznikla přeměnou provizorních scén v trvalé a tuto původní kvalitu si v sobě nadále uchovávala coby „zkamenělou slavnost“*** Semper dokonce soudil, že rovněž v kobercových stěnách nejstarších kultovních staveb se projevují spíše primitivní divadelní instinkty nežli náboženské citění, a z těchto úvah vyvodil závěr o monumentalizaci divadelního impulsu jako základním významu architektury. Vytvořit iluzi reality, fikci podobnou divadlu, zdání neskutečných světů nesvázaných materiálním účelem, to vše je podle něj nejen úlohou zobrazivých umění, ale také architektury. Tuto myšlenku Semper vtělil do slavné poznámky v prvním dílu *Stylu*: „Myslím, že oblékání a maskování jsou tak staré jako lidská civilizace a radost z nich je totožná s potěšením z takových činností, které z lidí dělají sochaře, malíře, architekty, básníky, hudebníky, dramatiky,



Egyptské nástěnné ornamenty, in: Gottfried Semper, *Der Stil I*, Frankfurt am Main 1860, tabule XI

* Goerd Peschken, *Karl Friedrich Schinkel. Das architektonische Lehrbuch*, Berlin – München 1979, s. 115.
 ** Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, I. Bd., Frankfurt a. M. 1860, s. XX. – Srov. Heidrun Laudel, *Gottfried Semper. Architektur und Stil*, Dresden 1991, s. 110.
 *** Heidrun Laudel, *Gottfried Semper. Architektur und Stil*, Dresden 1991, s. 108.



Midasův hrob, in: Gottfried Semper, *Der Stil I*, Frankfurt am Main 1860, s. 429

zkrátka umělce. Každá umělecká tvorba na jedné straně a každý umělecký prožitek na straně druhé předpokládají jistou masopustní náladu. Abych se moderně vyjádřil – čoud karnevalových svic je pravá atmosféra umění. Zničení reality, látkového, je nutné všude tam, kde má forma vystupovat jako významuplný symbol, jako samostatný lidský výtvor.**

Ve svém komentáři k londýnské Světové výstavě Semper jako jeden z prvních architektů ocenil revoluční proměny, které s sebou přinesl proces industrializace. Rozpad stávajících uměleckých typů přivítal jako dobrodiní, které uvolní cestu budoucímu umění a architektuře. Současně ovšem ospravedlňoval formální architektonickou mluvu historismu a konstruoval teoretický model založený na použití kamene. Tohoto rozporu ve svém uvažování si byl nejspíš vědom, a možná také proto nedokončil své hlavní teoretické dílo: Ve dvou dílech *Stylu* nastínil pouze předstupeň zamýšlené teorie architektury, a k samotnému stavitelství se přes „technická umění“ nedostal. I jeho titánský pokus o vysvětlení veškerého kulturního vývoje vlastně selhal. Už současníkům neuniklo, že mnohé z jeho argumentů patří více do říše fantazie nežli vědy – takto neuctivě jeho úvahy o antické polychromii odmítl historik umění Franz Kugler.** Význam Semperova teoretického díla spočívá spíše v radikální metodě než v historicky omezeném výsledku. Jak konstatoval Werner Oechslin, jeho projekt je jedinečný svou snahou o celistvé vidění, skloubením

* Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, I. Bd., Frankfurt a. M. 1860, s. 231. – Srov. Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich 2001, s. 315–317.
 ** Franz Theodor Kugler, *Antique Polychromie*, *Deutsches Kunstblatt* XV, 1852, s. 129–139. Srov. Heidrun Laudel, *Gottfried Semper. Architektur und Stil*, Dresden 1991, s. 60. – Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich 2001, s. 203.

pronikavých empirických pozorování a abstraktního systému. „U Sempera je to nejkonkrétnější stále podnětem k zásadní, filosofické a při analyzování historických objektů ‚historicko-filosofické‘ otázce.“* Nakonec se paradoxně jako přednost ukazuje největší slabina jeho spisů – údajně nevědecké básnění. Nynější vykladači v nich nacházejí nové významy, a dokonce se zdá, že pro naši přítomnost je Semper stejně zajímavý a podnětný, jako byl pro svou vlastní dobu. Důkazem může být článek „Digitální Semper“, jehož autor Bernard Cache důmyslně aplikuje „teorii odění“ na současné elektronické substance a modulační techniky.** Ostatně i dnešní tvůrce, kteří chápou architekturu jako virtuální svět a navrhování jako tvorbu obrazů, oslovuje Semperovo divadelní „odpojování“ reality úplně jinak než modernisty zahleděné do představy „strukturální“ nebo „historické pravdy“.

* Werner Oechslin, „... bei furchtloser Konsequenz (die nicht jedermanns Sache ist)“. Prolegomena zu einem verbesserten Verständnis des Semper'schen Kosmos, in: Winfried Nerdinger – Werner Oechslin, *Gottfried Semper, 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, München – Zürich 2003, s. 52–90, zde s. 87.

** Bernard Cache, Digitální Semper, in: Jana Tichá (ed.), *Architektura na prahu informačního věku. Texty o moderní a současné architektuře*, Praha 2001, s. 71–82.

