

GOTTFRIED SEMPER

TITÁN HISTORISMU (I)

Když po porážce revoluce v roce 1849 Gottfried Semper uprchl z Německa, ve francouzském a britském exilu se octnul na samém kraji bídy. O jeho projekty ani o 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 Semper svému bratrovi. Netrvalo však dlouho a někdejší ztroskotanec byl oslavován jako největší z žijících německých architektů. Jeho spisy jsou dodnes považovány za nejzávažnější dílo teorie architektury i nejobsáhlejší výklad dějin kultury, jaký byl kdy v německém jazyce vytvořen.

Od narození G. Sempera uplynulo v minulém roce 200 let – přišel na svět 29. listopadu 1803 v Hamburku. Než se rozhodl pro dráhu architekta, chtěl se věnovat vojenským vědám a hydraulice. Svá studia zahájil na univerzitě v Göttingenu a teprve po dvou letech nastoupil na mnichovskou Akademii. Větší význam než tamní škola Friedricha Gärtnera mělo však pro něj soukromé studium u Franze Christiana Gaua v Paříži, který byl nejen znamenitým architektem a učitelem, ale také učencem širokého rozhledu. Semper se jeho zásluhou obeznámil s tématy nejžhavějších architektonických debat a získal rovněž zájem o obecné otázky přírodní a kulturní filozofie. Svá studia završil čtyřletým pobytem v Itálii a Řecku, kde se usilovně věnoval výzkumu antického umění. Jeho zvědavost tehdy nejvíce probouzela otázka, zda řecké památky byly barevné či nikoliv.

VZESTUPY A PÁDY 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 ani jedinou uskutečněnou 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 hlavní 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 také 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 paláců 16. století. Sansovinovský plášť však 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 řídil stavbu barikád v drážďanských ulicích.

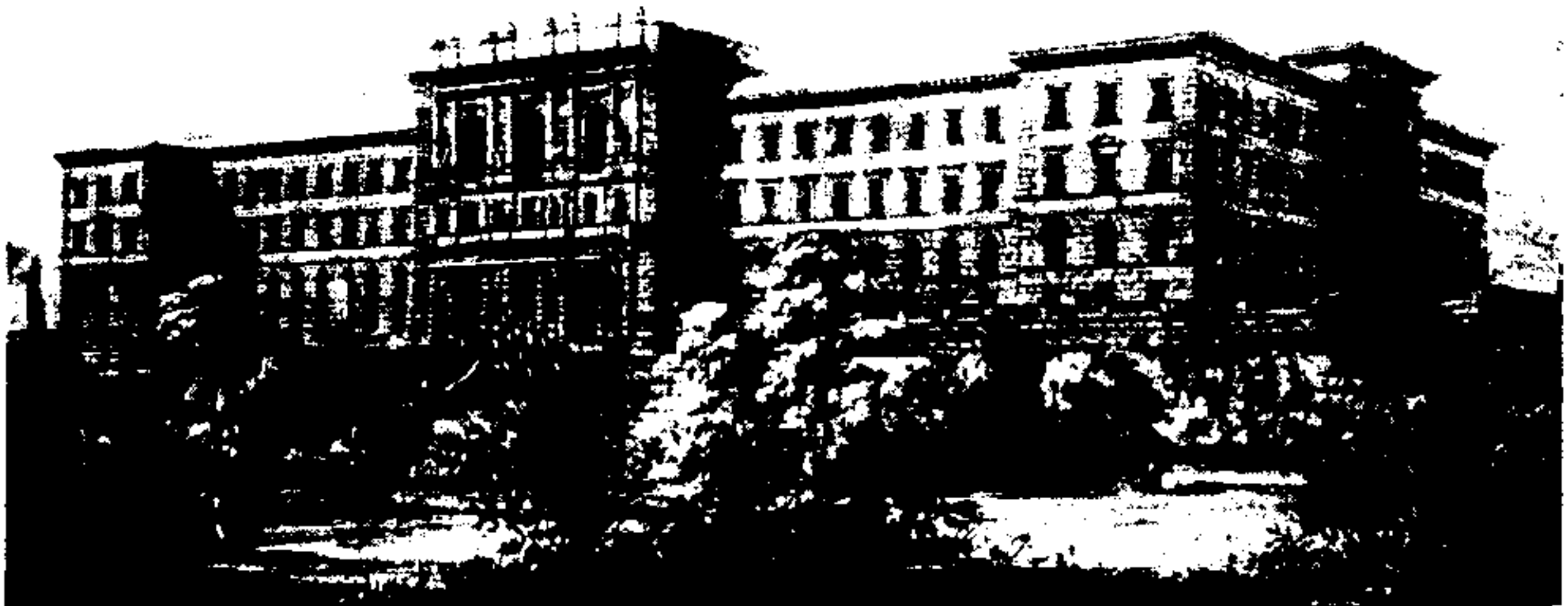
Jako „revolucionář první třídy“ a „hlavní strůjce spiknutí“ byl nucen uprchnout do ciziny. Usadil se nejprve v Paříži, kde se marně ucházel o práci. Z nedostatku jiných příležitostí začal psát obsáhlé teoretické dílo, Srovnávací staveb-



1



2



3

- 1 První dvorní divadlo, Drážďany, 1838 – 1841
 2 Obrazová galerie, Drážďany, 1847 – 1855
 3 Technika, Curych, 1859

ní nauku. Po přestěhování do Londýna navrhoval několik národních 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 se stal 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 v letech 1865 – 1870 radnice ve Winterthuru. V prvním díle se Semper pokusil nově formulovat stavební typ technické školy. Na rozdíl od K. F. Schinkela, který před půl stoletím řešil podobnou úlohu v Berlíně, nezvolil střídmy výraz blížký užitkovým, inženýrským stavbám. Jeho škola s majestátním neorenesančním průčelím se naopak tyčí nad městem na způsob panského sídla, a zvěstuje tak úlohu technické vzdělanosti jako novodobého šlechtictví ducha. Podobně sloupový portikus radnice, převzatý z architektury antických chrámů, je srozumitelnou oslavou principů měšťanské samosprávy.

OD REVOLUCE K „ŘÍŠSKÉMU“ STYLU Většina projektů, které architekt v těch letech vytvořil, zůstala však jen na papíře. Středostavovskými střízlivými Švýcarsko nebylo tou pravou zemí pro uskutečňování velkolepých 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 evropských i amerických panovnických dvorech. Poté, co neuspěl s projekty velkých divadel pro Rio de Janeiro a Mnichov, roku 1869 s povděkem přijal pozvání rakousko-uherského císaře, aby své největší architektonické úkoly uskutečnil v jeho hlavním městě. František Josef I. mu svěřil stavbu dvou dvorních muzeí, divadla, jakož i projekt rozšíření svého vídeňského sídla. Ohromné Císařské fórum mělo představit habsburskou dynastii jako jeden z nejstarších a nejvýznamnějších panovnických domů v Evropě. Semper se svým mladším spolupracovníkem Carlem Hasenauerem záměrně oživil barokní urbanistickou koncepci J. B. 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 nahradil půlválcovou frontu jen lehce zaoblenou, zato však vypjatě 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 přesto zahořklý a vyčerpaný architekt již nedočkal. Zemřel v Římě 15. května 1879.

JINDŘICH VYBÍRAL

AUTOR JE HISTORIK UMĚNÍ. PADAGOG NA VYSOKÉ ŠKOLE UMĚLECKOPRŮMYSLVÉ, STÁLY
SPOLUPRACOVNÍK REDAKCE

POKRAČOVÁNÍ PŘÍSTĚ



4



5



6

4 Druhé dvorní divadlo, Drážďany, 1871 – 1878

5 Uměleckohistorické muzeum, Vídeň, 1871 – 1891

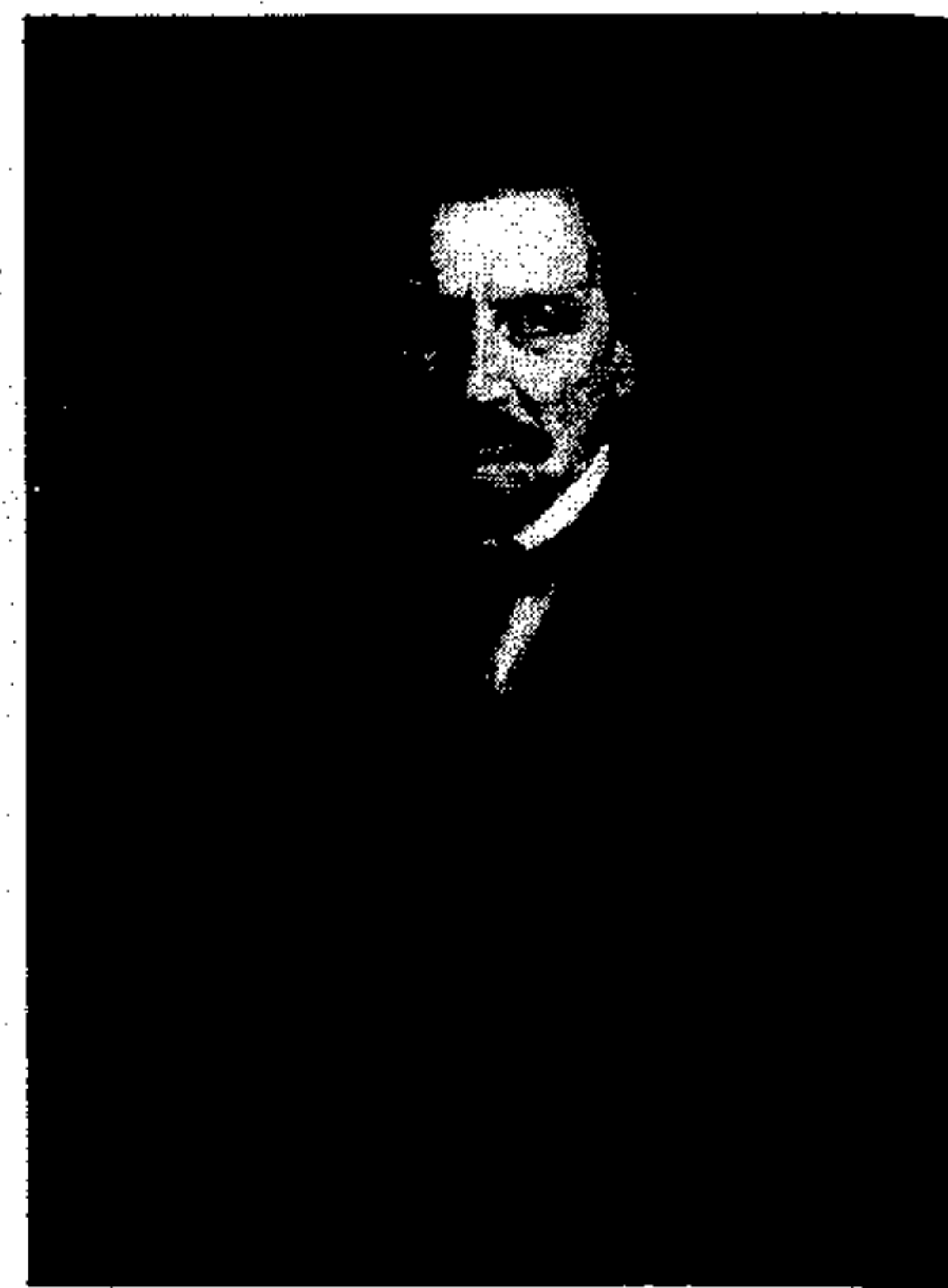
6 Radnice, Winterthur, 1900

Reprosnímky katalog výstavy Gottfried Semper, 1803–1879, Architektur und Wissenschaft, Prestel Verlag, Zürich 2003.

GOTTFRIED SEMPER

TITÁN HISTORISMU (II)

1



Gottfried Semper se významnou měrou zasloužil o to, že západní kultura 19. století našla 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, mezi nimiž ústřední postavení zaujímá dvousvazkový *Styl v technických a tektonických uměních* (1860–1863).

STYL JAKO VÝVOJOVÝ PRINCIP Jak se dalo u učence 19. století předpokládat, hlavním tématem jeho vědeckého díla bylo zkoumání historických forem architektury – nikoliv však s cílem holdovat starým časům, nýbrž pochopit vlastní dobu jako výsledek dosavadních dějin. Semper si nepředstavoval styl jako pevný soubor tvarů či postupů odvozených z antických nebo gotických staveb. Naopak jej chápal jako dynamický, vývojový princip, „*shodu uměleckého tvaru se všemi podmínkami a okolnostmi svého vzniku*“. Po příkladu přírodovědných bádání se zabýval vývojem uměleckých forem od jejich zárodků a hledal jednoduché a úsporné tvary vázané na nejzákladnější lidské potřeby. Tyto původní motivy pak 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 Sempera spočívá celé tajemství uměleckého výrazu, jenž nemůže vzniknout svévolným aktem, nýbrž z poznání symbolického významu historických forem. Základní sociální potřeby podle Sempera představovaly teplo, potrava, dorozumění a obrana. Je proto pochopitelné, že jádro jeho fundamentální typologie tvořil krb, u nějž se nejstarší společenství shromažďovala po lovu. Krb či pec Semper nahlížel jako „svaté ohnisko“, z něhož se ve všech vývojových fázích odvíjelo uspořádání domu. Později se stal v podobě domácího oltáře náboženským symbolem. Další „praformu“ podle něj představuje střecha, chránící člověka před povětrnostními vlivy. Štítem chráněnou střechu 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. Základové zdi, terasu či substrukci pojímá Semper jako způsob vyvýšení stavby nad úroveň terénu nebo v obecnějším smyslu jejího vymanění z pozemské říše. Jako nejdůležitější element pak v jeho teorii vystupuje stěna, v nejstarších dobách vytvářející ohrazení obývaného místa. 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 odpovědí na prvotní lidské potřeby také s nimi spjaté „pratechniky“. Keramika, která pracuje s měkkými, avšak tvrdnoucimi látkami, slouží potřebám z oblasti výživy.

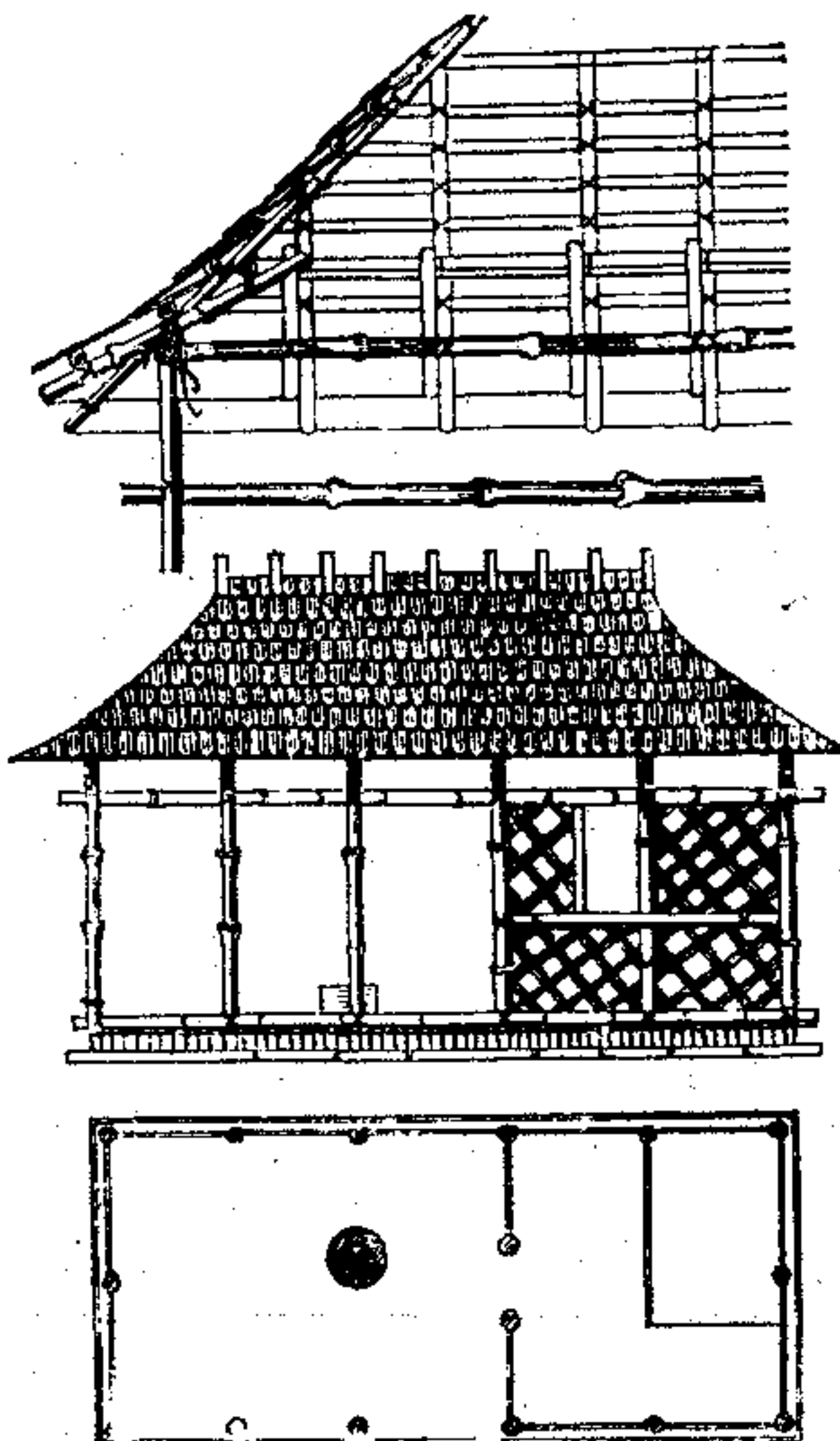
Tesařství coby základ tektoniky vytváří z prutů či trámů konstrukce příbytků, zatímco se zděním spojená stereotomie váže z těžko opracovatelných hmot jednoduté systémy. Textilní umění považoval Semper za odpověď na potřebu přikrytí, oděni a ochrany. Jeho počátky nespojoval ani tak s oblékáním, jako s pletením rohoží, ohrad a koberců. Na rozdíl od většiny svých předchůdců tak původ architektury nespatořoval v nejstarších konstrukcích, nýbrž ji chápal jako poměrně pozdní, odvozenou lidskou činnost, jejíž zákony se formovaly podle vzorů z oblasti uměleckého řemesla. Stavitelství podle něj vzniklo spojením čtyř „pratechnik“.

OZDOBA VERSUS KONSTRUKCE Architektura pro Sempera nezačíná u bájně „prachýše“, ale u kobercové stěny zakrývající kostru stavby a u slavnostních dekorací z ní odvozených. Proto také stavitelství za většinu výzdobných motivů vděčí textilnímu umění. Z tohoto východiska odvodil Semper svoji „teorii oděni“ (Bekleidungstheorie), podle níž je ozdobená zeď, oděv stavby, nejpodstatnějším činitelem architektonického výrazu. 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. Oděni ale pro něj nebylo pouze ornamentálním povrchem či doplňkem konstrukce, jako například pro jeho současníka Carla Böttichera. Semper tímto principem opustil základnu materiální

2



3



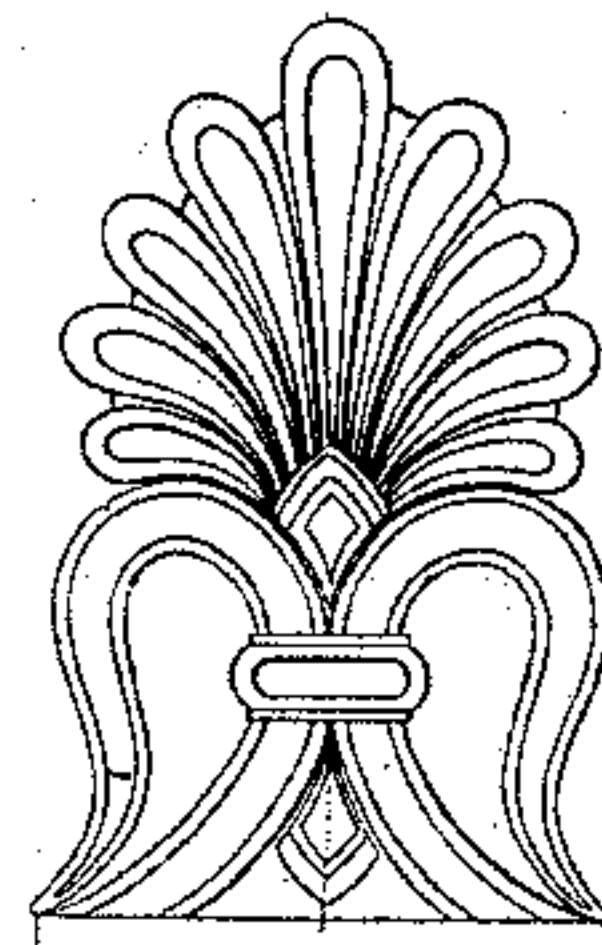
4



Griechische und assyrische Helmszierden.



Assyrische Mitra mit Federkrone.



Griechische Akroterien.



podmíněnosti uměleckého díla, které přestalo být pouhým užitkovým předmětem a změnilo se v symbol. „*Emancipaci od čistě látkového a od holé potřeby*“ popisuje jeho známá teze o „látkové změně“ (Stoffwechselthese). 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 architektonický tvar se osvobozuje od tlaku hmotného účelu a daných prostředků. Materiální východiska ale zůstávají jeho kořenem a podmínkou vývoje. Tvar se stává obrazem své geneze.

Přesvědčení o klíčovém významu ozdoby a „oděné zdi“ bránilo Semperovi v ocenění úlohy nových materiálů a konstrukcí pro utváření monumentální architektonické formy. Paxtonův Křišťálový palác v Londýně sice pochválil jako zdařilé řešení daného problému, ve „*vyšší*“ architektuře, ale 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 konstruktivní systém, jemuž se nedostává proměnlivosti a přizpůsobivosti. Potlačení úlohy zdi na úkor klenby zbavuje gotické formy veškeré možnosti „odění“, takže zůstává jen holým výrazem tektonických sil. K těmto výhradám se pojila

Semperova nelibost vůči konzervativním, politicko-klerikálním obsahům, vázaným na gotické tvarosloví. Naopak římskou a renesanční architekturu vysoko oceňoval pro jejich pružnost, umožňující širokou škálu půdorysných dispozic. Výtvořité 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 architekt jako svůj přirozený úkol.

KOMPLEXNÍ METODA Semper ve svém teoretickém díle vyjádřil názor, že architektura jako každý technický výkon je nutně „*rezultátem účelu a hmoty*“. Toto přesvědčení, připomínající paroly funkcionalistických architektů, však nemělo nic společného s jejich pragmatickým uvažováním. Pro Sempera neznamenal účel jen bezprostřední užitkovou funkci, nýbrž odkaz k původnímu smyslu základních forem. Jeho pojetí architektury bylo mimořádně komplexní. Je známo, jak neblahý vliv na současné stavění Semper připisoval „*materiálistům*“, kteří se omezovali na řešení technických otázek a zanedbávali rozvíjení ideálně-uměleckého momentu. Stejně ostře se však ohrazoval proti „*historikům*“ mezi tehdejšími architekty, jejichž bezmezná oddanost minulosti pro něj znamenala

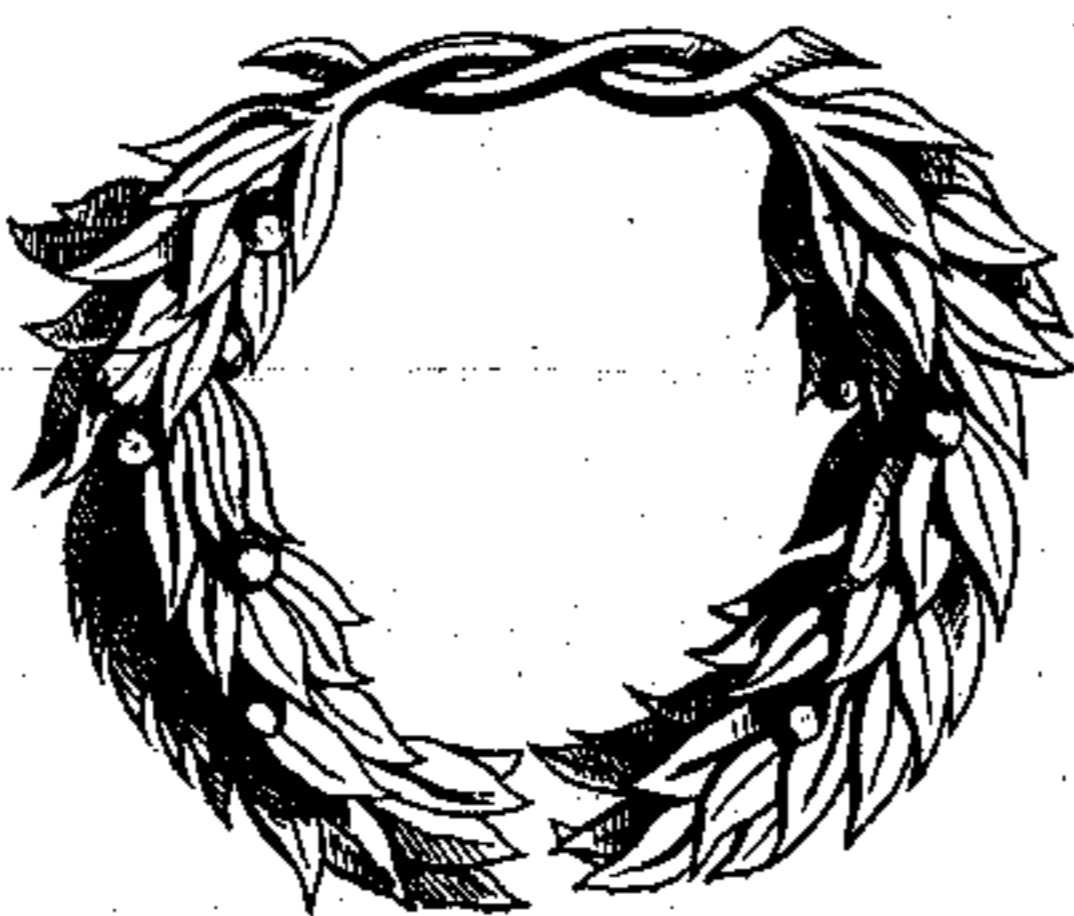
ztrátu svobody. Podobně vystupoval i proti „*estetikům*“, redukujícím živé umění na systém pravidel a předpisů. V samotném používání historických forem ale neviděl nic nepatřičného. Přítomná doba je podle něj dědičkou veškeré minulosti, takže moderní architekti mohou s odkazem starého umění zacházet podle své vůle. Historický tvar je nutno přizpůsobovat novým potřebám a vhodný „*kostým*“ volit s ohledem na účel stavby.

Podobně jako jeho stavby jsou i Semperovy spisy jen dílčím naplněním původních záměrů. Ve dvou dílech *Stylu* nastínil autor pouze předstupeň své teorie architektury, protože 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. Význam Semperova teoretického díla spočívá spíše v radikální metodě než v historicky omezeném výsledku. Jeho projekt je jedinečný svou snahou o celistvé vidění, skloubením pronikavých empirických pozorování a abstraktního systému. Nakonec se však jako přednost ukazuje i největší slabina jeho spisů – domněle nevědecké básnění. Generace vykladačů v nich nacházejí nové a nové významy, a tak podnětnost Semperova historického konstruktů s plynoucím časem neslábne, nýbrž vzrůstá.

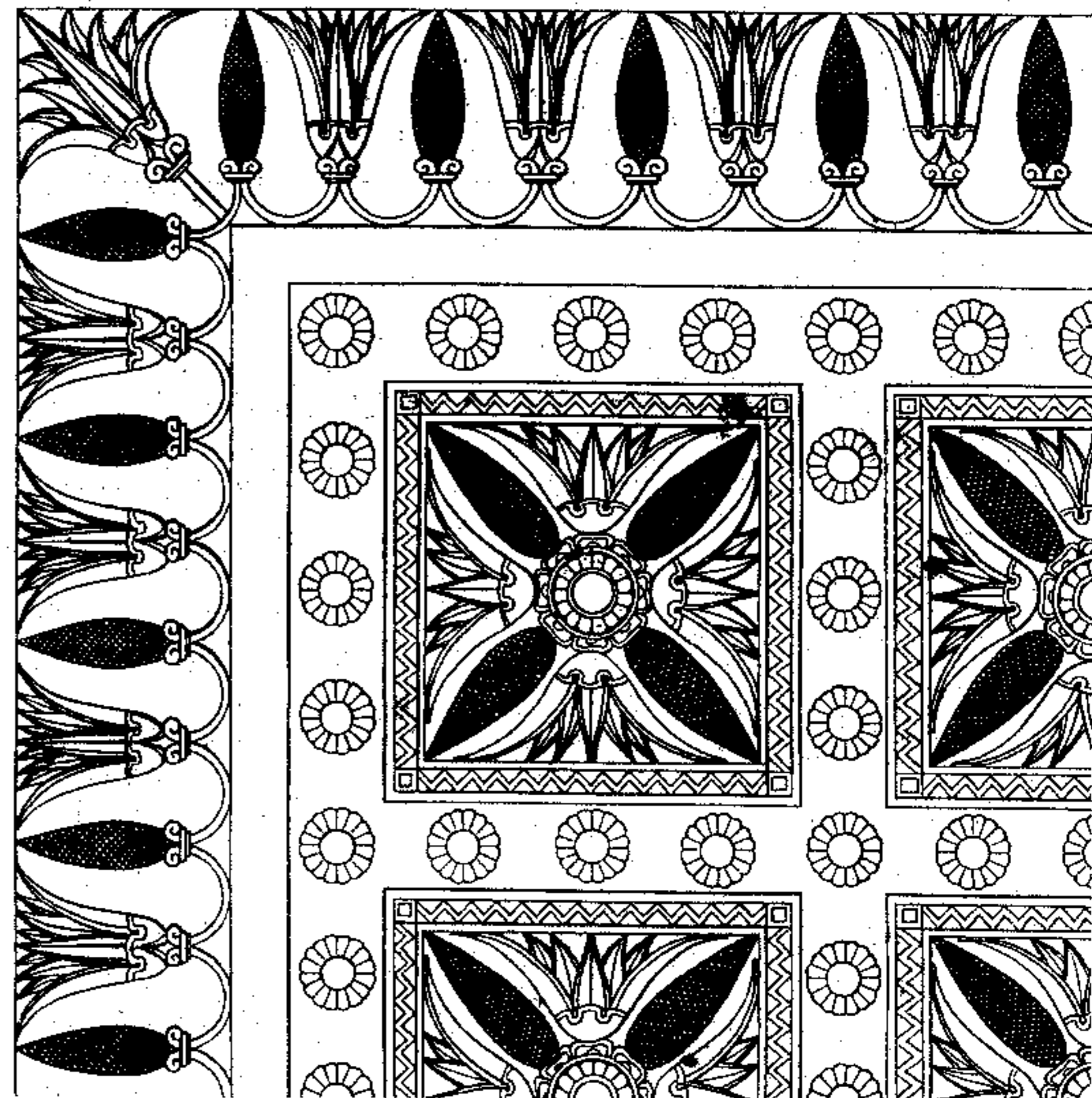
JINDŘICH VYBÍRAL

AUTOR JE HISTORIK UMĚNÍ,
PEDAGOG NA VYSOKÉ ŠKOLE UMĚLECKOPRŮMYSLŮVÉ,
STÁLÝ SPOLUPRACOVNÍK REDAKCE

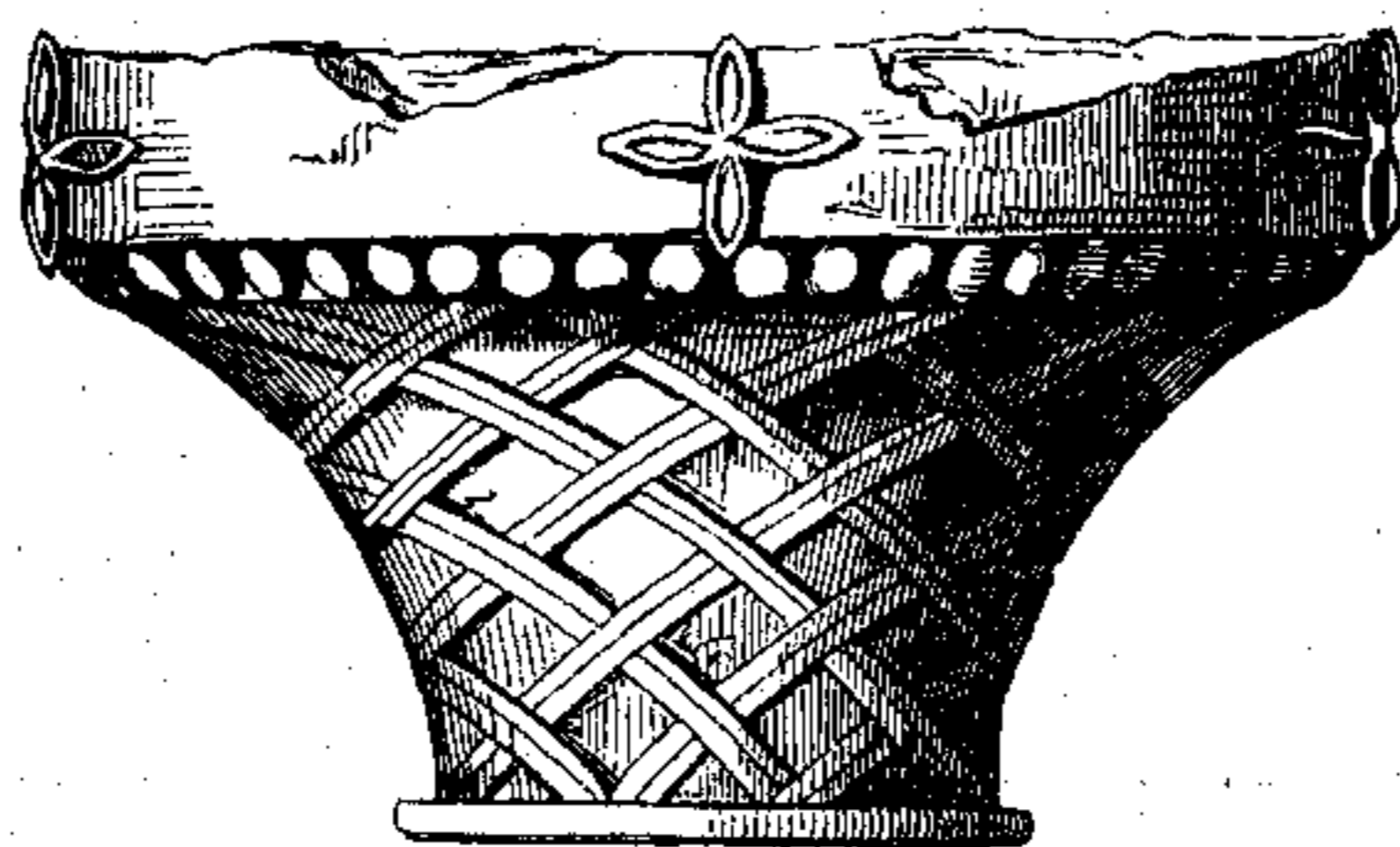
5



7



6



1 Franz von Lenbach, portrét Gottfrieda Sempera, kolem roku 1870

Ilustrace Semperova dvousvazkového spisu *Der Stil* z let 1860–1863:

2 Titulní list 1. dílu

3 „*Karibská chýše*“ z ostrova Trinidad, ukázka „*čtyř elementů*“ architektury v prapůvodní podobě; 2. díl, s. 276

4 Vznik akroteria z asyrských a řeckých pokrývek hlavy; 1. díl, s. 26

5 Listový věnec, jeden z nejstarších výzdobných motivů; 1. díl, s. 14

6 Hlavičce egyptského sloupu, odvozená z tvaru proutěného koše; 2. díl, s. 35

7 Asyrský ornament, kobercový vzor přenesený do kamene; 1. díl, s. 54