

ARCHITEKTI ZASPALI?

K POJMU PROSTORU V TEORII ARCHITEKTURY 19. STOLETÍ

Jindřich Vybíral, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha

Hyperbola je literární figura, zveličující určitý rys z expresivních důvodů. Postmoderní dějepisce, které již tolik nelpí na přísném rozlišování mezi historickým a literárním diskursem, učinilo tento osvědčený rétorický prostředek součástí svých argumentačních technik. Jako hyperbole rozumím tvrzení Rostislava Šváchy, které vyslovil na přednášce v Ústavu dějin umění a posléze zveřejnil v časopisech *Umění a Stavba*. Pojem prostoru se podle něj vynořil v architektonickém myšlení až v pozdním 19. století, zatímco starší teorie uměleckých oborů jej neznaly.¹ Švácha tvrdí, že za pojem architektonického prostoru vděčíme trojici objevitelů - Theodoru Lipsovi, Adolfu Hildebrandtovi a Augustu Schmarsowovi. Jejich úvahy byly předznamenány komparativními analýzami renesančních a barokních výtvarných principů, jejichž autorem byl Heinrich Wölfflin. Tvůrčí architekti dle Šváchy tyto debaty zaspali.

Koncepce „emancipovaného“ architektonického prostoru, jak ji znalo 20. století, je nepochybně za svůj rozvoj zavázána podnětům jmenovaných umělců a učenců. Toto tvrzení bude sotva někdo vyvracet. Povážlivá se mi však zdá Šváchova teze, že se tento pojem jakoby znenadání „vynořil“, jakož i velmi přehnané tvrzení, že „*starší teoretické práce o umění a architektuře toto slovo neznaly*“.² Za přiměřenější považuji představy holandského historika architektury Cornelise van de Ven, na jehož knihu se Švácha ve své studii několikrát odvolává: Podle něj koncem 19. století utváření vědomé ideje prostoru v architektonické teorii již vrcholí. Diskuse, která se na toto téma odehrála v německy mluvících zemích, měla své předchůdce. A nakonec, abstraktní pojem prostoru může být rozpoznán v konceptech, objevujících se pod jinými jmény.³ V této studii se chci proto zaměřit na zkoumání ideologicko-prostorových konceptů v německé teorii architektury 19. století. Mým cílem není vést s Rostislavem Šváchou pedantickou půtku, nýbrž dokázat, že jeho zmíněná tvrzení lze přijmout jako hyperbolu nebo jako cílenou provokaci, ale stěží jako vážně míněnou historickou interpretaci.

Při studiu teoretických pojednání 19. století jsem se nejprve soustředil na klíčové osobnosti Carla Böttichera a Gottfrieda Sempera, jejichž „*okrajové zmínky*“ o prostoru podle Šváchy prý nevyvracejí jeho postulát.⁴ Záhy jsem se přesvědčil, že oba autoři s tímto pojmem zacházejí se samozřejmostí, předpokládající porozumění současníků, a že tedy bude nutné začít u starších spisů. Rozšířil jsem tedy zkoumání o díla prvního z trojice hlavních německých teoretiků architektury 19. století, Heinricha Hübsche (1795-1863). Tento autor, proslulý svou otázkou „v jakém stylu máme stavět?“, vystudoval architekturu u Friedricha Weinbrennera v Karlsruhe a v tomto městě se později stal vrchním stavebním ředitelem. Do odborných debat zasáhl nejvýrazněji svým vystoupením vůči nadvládě hellénského klasicismu v architektuře své doby. Hübsch byl v souladu s učením francouzských racionalistů přesvědčen, že architektura vždy vznikala ze strukturální a funkcionální nutnosti, jakož i z místních podmínek, nikoliv z apriorních klasicistních pravidel. V souladu s tímto přesvědčením se pak zasazoval o rozvíjení funkcionálně interpretované středověké tradice.⁵

Když Hübsch popisoval vnitřek staveb, zpravidla si vystačil termíny „*uspořádání*“ (Anordnung) či spíše „*rozvrh*“ (Anlage). Nežřídka dokonce

převáděl prostorovou představu do plošného schématu, když mluvil například o „čtvercovém“ nebo „půlkruhovém prostoru“.⁶ Jeho východiskem bylo očividně učení francouzského racionalismu s jeho důrazem na půdorys, v němž byla prostorová představa jakoby inherentně přítomna.⁷ Nejvlivnější představitel této tradice, Jean-Nicolas-Louis Durand, dokonce ve svém hlavním díle omezil perspektivní znázorňování a výslovně odmítal lavírování kreseb.⁸ Takové omezení si však Hübsch neuložil, a nejen to. Jeho obrazová kompendia obsahují perspektivy, zejména chrámových interiérů, a v jeho textech objevíme i poměrně vyhraněné prostorové představy. Vytváření uzavřených prostorů, chráněných proti nepohodě, dobře přístupných a osvětlených, představuje podle něj počátek architektury a hlavní úkol architekta.⁹ Tyto prostory neslouží jen „úzké materiální nutnosti“, nýbrž jejich nejvyšší úlohou je naplňování „ideálních a veřejných prostorových potřeb nebo cílů“.¹⁰ Co vymezuje „vyšší architekturu“ proti obyčejnému stavění, je „monumentální tvorba velkých, uzavřených, ideálním veřejným zájmům sloužících prostorů“.¹¹ Podle Hübsche především vznešené poslání sakrální architektury „vyžaduje přímo velkolepé, mysl povznášející prostory“.¹² Tímto výrazem Hübsch neoznačuje pouze jakousi větší či menší místnost. Používá jej již v našem smyslu pro substanci, která nezávisle na bezprostředním účelu zakládá povahu stavebního slohu: kvalitou rozlišující jednotlivé lokální či dobové styly není podle něj výzdoba staveb, nýbrž jejich „základní prostorový výraz“.¹³ Vztah prostoru a dekorace při tom Hübsch osvětluje analogickým poměrem hudební harmonie a melodie.¹⁴ Společně s konstrukcí je prostor nositelem duchovní, spirituální krásy stavby, která je nadřazena pouhé smyslově formální kráse výzdoby. „V charakteristickém pojetí neboli v prostorovém uspořádání a monumentálním provedení stavby spočívá duchovní vrchol tvořícího umělce“.¹⁵ Pro správné pochopení je však nutno říci, že tento prostor není ještě autonomní, nýbrž spojený s konkrétními či abstraktními účely. Hübsch nezkoumá jeho různé druhy a zabývá se jen způsobem jeho uzavření. V této materialistické teorii představuje prostor součást strukturálního systému stavby, její „vnitřní formy“ (Kernform), utvářené přednostně ze „zvláštních prostorových požadavků a podmínek konstrukce“.¹⁶

Hübschova východiska strukturálního racionalismu sdílel i další významný teoretik architektury 19. století Carl Bötticher (1806-1889), žák Karla Friedricha Schinkela a učitel na stavební i výtvarné Akademii v Berlíně. Také jeho ctižádostí bylo vyložit zákonitosti starověkého stavitelství v moderních pojmech funkce a konstrukce. Na rozdíl od Hübsche však budoucnost architektury spatřoval v syntéze klasicistních a gotických principů. Bötticherův systém architektonického myšlení jsme si zvykli spojovat s protikladem „Kunstform“ a „Werkform“, v němž umělecká forma je zviditelněním či vysvětlením konstrukce a statiky.¹⁷ Z tohoto spojení by mohla vzejít představa, že se tento autor zabýval jen konstrukcí. Jak si ale povšiml už Mitchell Schwarzer, tektonika, téma Bötticherovy hlavní práce, vzniká z prostorových požadavků.¹⁸ V úvodu spisu definoval Bötticher předmět svého zájmu jako „vytváření prostorotvorných přístřeší skrze vynalezení a tvorbu technických forem statického článkového systému“.¹⁹ Technické formy nevznikají podle něj napodobením přírody, jak postulovala část klasicistní teorie architektury, nýbrž jsou vyvozeny „bezprostředně z pojmu svých prostorotvorných vlastností ve statickém výkonu“.²⁰ Přestože však Bötticher proklamoval rovnocennost prostorových a statických forem, své analýzy věnoval pouze procesu idealizace konstrukce v uměleckém tvaru. Skutečnost, že si představoval

uzavřený a otevřený prostor, vysvítá pouze ze zmínky o různé prostorotvorné úloze zdi a sloupu.²¹ Bötticherův prostor také v žádném případě není „aktivní“ substance, nýbrž ono prázdno mezi stěnami: „Tektonika ... používá již stávající, původně beztvárovou látku, která se dá jedině zvenci ohraničit, členit a formovat“.²²

Látka z řecké antiky Bötticherovi ani nedala mnoho příležitostí k úvahám o prostoru. Obširněji se Schinkelův žák k tomuto tématu vyjádřil v pojednání o principu helénské a germánské architektury, vydaném téhož roku jako předchozí spis. Nositelem vývoje v architektuře je podle něj konstrukce, chápaná jako z hmotné dimenze se vymaňující systém „překrytí prostoru“. Bötticher prohlašuje, že „počátek všech osobitých stavebních způsobů spočívá jedině ve vynucení nového statického silového principu z hmoty; ten umožní vytvoření nového systému překrytí prostoru a tak zároveň zrodí nový svět uměleckých forem“.²³ Příčinná souvislost konstrukce a formy zde předznamenává paroly rané moderny z doby před rokem 1900. Pro nás však má význam, že když Bötticher vedle sebe či proti sobě staví statické systémy a „prostorové formy“, „prostorotvorné bytí“ či „prostorotvorné myšlenky“, konstrukce je chápána jednoznačně jako prostředek a prostor jako cíl. I v pojmenováních cítíme jistý pokrok směrem k emancipaci prostorové ideje: Ve větě „ona tělesa byla vytvořena, aby svou statickou úlohou vytvářela prostor“, již náš předmět není pojmenován dvojnásobným výrazem „Raum“, nýbrž abstraktněji jako „ein Räumliches“.²⁴ Abstraktní prostor nakonec Bötticher označuje za podstatu architektury, jejíž specifikum oproti jiným uměleckým druhům podle něj spočívá ve vyjadřování myšlenek v „*einem solchen Körperlich-Räumlichen*“.²⁵

Tektonika patřila v Německu 19. století k ústředním předmětům architektonické debaty. Zdánlivě se toto téma týkalo jen struktury a konstrukce, v podstatě však v debatách o tektonice šlo o vzájemný vztah účelu a symboliky.²⁶ Do těchto diskusí zásadním způsobem vstoupil nejvýznamnější německý teoretik architektury té doby Gottfried Semper (1803-1879). I on byl vzděláním architekt, vystudoval u Franze Christiana Gaua v Paříži a vyučoval tento obor na Akademii v Drážďanech a posléze na technice v Curychu. Ve svém literárním díle zkoumal styl jako evoluční princip, na jehož základě pozdější umělci modifikují původní symbolický jazyk.²⁷ V ohnisku jeho zájmu stála architektonická dekorace. Na rozdíl od Bötticherova poměrně jednoduchého vztahu umělecké a technické formy, fungujícího na bázi reprezentace, je Semperův model složitější: strukturální systémy jsou oblékány či maskovány historicky vzniklými dekorativními symboly, odvozenými vesměs z textilních technik.²⁸

Také Gottfried Semper znal a běžně používal slovo „prostor“. V jeho textech o soudobé architektuře nalezneme tento výraz v podobném významu, v jakém je běžně bereme do úst my. Například v článku o evangelických kostelích se píše o potřebném množství prostoru, o prostorovém dělení, o potřebě překlenout prostor.²⁹ Připusťme námitku, že zde nebyl míněn „architektonický“, nýbrž jen „stavební“ prostor: tyto dva významy téhož slova spolu sice souvisí, našim tématem je však bezesporu teoretický pojem prostoru. Ten se však u Sempera objevuje také. V Prolegomenách Styly čteme, že všem přírodním formám jsou vlastní tři tvořivé momenty, symetrie, proporcí a směru, které odpovídají jejich „prostorovému rozložení do šířky, výšky a hloubky“.³⁰ Architekturu chápe autor tohoto spisu jako karteziánský prostorový útvar rozvíjející se ve třech dimenzích odvozených ze vztyčené lidské postavy. Podle Cornelise van de Ven byl Semper prvním teoretikem architektury, který v

tektonických a stereotomických formách našel přímou odpověď na prostorové směřování člověka.³¹ Holandský historik označuje Sempera výslovně za prvního učenice, který ideu prostoru učinil integrální částí architektonické estetiky.³² Zároveň však soudí, že Semper tento názor nevyjádřil náležitě explicitně.³³

S tímto tvrzením lze do jisté míry souhlasit. Van de Venův výklad by však byl úplnější a tudíž i přesvědčivější, kdyby autor ke svému dokazování prostudoval více než padesát stránek Prolegomen. Když totiž Semper v prvním dílu Stylu objasňuje principy textilní symboliky, téměř mimochodem zmiňuje základ, nezbytný pro jejich aplikování. Tímto podstatným činitelem není konstrukce, jak by se dalo předpokládat, nýbrž abstraktnější substance - prostor. Podle Sempera „*maskování reality v umění*“ představuje „*nejpůvodnější, na pojmu prostoru spočívající formální princip nezávislý na konstrukci*“.³⁴ Ta je podle něj „*cizí původní architektonické ideji*“.³⁵

neboť plní čistě služebnou úlohu a postrádá jakýkoliv symbolický obsah. Prostorotvorným elementem se stává teprve stěna, již v jeho systému primárně připadá funkce „*prostorového uzavření*“, a nikoliv nosného článku, podpěry související se zastřešením.³⁶ „*Stěna je oním stavebním prvkem, který uzavřený prostor jako takový takřka absolutně a bez zřetele na vedlejší pojmy formálně zpřítomňuje a pro oko označuje navenek*“.³⁷

Semper na rozdíl od svých předchůdců počátek stavění nespojoval pouze s „*pramotivem*“ střechy, nýbrž k ní připojil také ohradu. Byl asi první, kdo si prostor dokázal představit i jako otevřený, nezakrytý. Avšak ani jeho nezajímal prostor o sobě, na což nepochybně narážel van de Ven, nýbrž jeho vymezení, ohraničování či dělení. Paradoxně to bylo opět v souvislosti s jeho překrytím, kdy Semper došel až k imanentní prostorové ideji, uskutečňující se v dějinách architektury.³⁸ Jak si povšiml už Harry Mallgrave, autor architektonické monografie z roku 1996, stalo se tak v pojednání o vývoji zděných nebo stereotomních motivů ve druhém díle Stylu. Když Římané oživilo do té doby marginalizovanou technologii obloukové konstrukce, dali tak základ „*velkolepému prostorovému umění*“, které se mohlo lišit od řecké architektury asi jako symfonický instrumentální koncert od hymnu doprovázeného hrou na lyru.³⁹ K této letmo nahozené myšlence se Semper vrátil roku 1869 v pojednání *Über Baustyle*. V rozvinutí prostorového umění a v jeho vymanění ze služebné úlohy směrem k samoučelné idealitě spočívá podle něj budoucnost architektury. V této úvaze definoval Semper také římskou architekturu prostorovými pojmy a předznamenal tak analýzy Brinckmannovy či ještě spíše Franklovy. Římané podle něj „*řadí prostorové jednotky rozmanité velikosti a hodnotního pořadí kolem největšího centrálního prostoru, podle principu koordinace a subordinace, při čemž se všechny navzájem drží a podpírají, každá jednotlivost je důležitá pro celek, aniž by se navenek i uvnitř přestala chovat jako individuum*“.⁴⁰

Mallgrave připouští Böttcherovo prvenství, byl to však podle něho Semper, kdo z jeho objevu prostorové ideje vyvodil logické závěry. Jeho krátké poznámky uvedly do pohybu teoretickou debatu, jejímž důsledkem bylo posunutí představy prostoru mezi centrální témata moderní teorie. Podle Mallgrava Semper poskytl dokonce i Schmarsowovi jak metodologii, tak intelektuální bázi k jeho vlastnímu „*genetickému*“ a prostorovému pohledu.⁴¹ Toto tvrzení není přehnané, jak ukazuje už podrobný komentář zmíněné pasáže Stylu, který roku 1878 zveřejnil umělecký kritik Conrad Fiedler (1841-1895). Rovněž on prohlásil klenuté „*prostorové umění*“ za prostředek, jímž by architektura unikla z imitování

a dostala se na novou cestu uměleckého vývoje. Oproti Semperovi vyzdvihoval Fiedler zásluhy středověkých stavitelů, jejichž konstrukční experimenty, zpočátku prováděné bez uměleckých ambicí, přinesly radikální rozchod s antickou tradicí. „*Tato, v kamenném materiálu vyjádřená, ještě úplně surová prostorová a formální myšlenka je látkou, která čekala na další umělecké přetvoření a rozvinutí*“.⁴² Už románský stavební způsob zrušil podle něj protiklad podpory a břemene, ba dokonce stěny a klenby, namísto něhož uskutečnil možnost „*jednotného a nepřerušného spojitého prostorového obalu*“.⁴³ Můžeme jen spekulovat, sdužovala-li se Fiedlerovi představa stěn spojených ve vrcholu klenby s železnými konstrukcemi svých současníků.

Již v letech 1869 a 1870 totiž vydal ředitel berlínské Stavební akademie Richard Lucae (1829-1877) dva Semperem inspirované články, v nichž se nové stavební soustavy objevují jako zneklidňující fantomy. V prvním pojednání, O moci prostoru v architektuře, si tento Schinkelův žák kladl otázku, kteří činitelé vytvářejí prostorové dojmy. Jeho odpověď zní „*forma, světlo, barva a měřítko*“.⁴⁴ Rozhodující pro estetické působení prostoru je první z těchto faktorů, jež který Lucae poněkud nejistě definoval vzájemnými poměry stěn a umístěním otvorů. Větší pozornost věnoval úloze světla, které podle něj dává prostoru charakter, zviditelňuje jeho účel a představuje tak vlastní „*duši prostoru*“.⁴⁵ Závažnější úvahy však Lucae rozvíjí ve druhém článku, který je věnován estetickému účinku železných konstrukcí. Autor v něm poukazuje na důležitost prostorové představy („*Raumbild*“) vznikající v projektantově mysli.⁴⁶ Prostor podle něj nevzniká samočinně jako jakási fluidní „*nadstavba*“ nad půdorysem, ani není trpnou výslednicí v interakci půdorysu a nárysu. Obraz prostoru v architektově mysli naopak předchází všem racionálním úvahám či výpočtům a již v tomto stádiu je myšlen se všemi hlavními rysy. Konstrukci v tomto uvažování nepřipadá již pouhá úloha prostor uzavřít či zakrýt, nýbrž i symbolické poslání - v případě stropu je to vyjádření všeobecné myšlenky „*vznášení*“.⁴⁷ Předpokladem těchto úvah bylo ovšem podřízení struktury tradičně chápaným zákonům krásy. K estetickým možnostem nezakrytých železných konstrukcí přistupoval proto Lucae zdánlivě překvapivě nejvýš skepticky. Již v prvním textu vyslovil jasné mínění, že „*viditelná matematická konstrukce je právě tak málo hotovým uměleckým výkonem, jako lidské tělo se svými nezakrytými svaly a vazy*“.⁴⁸

Na tyto články pak bezprostředně navázal Semperův žák, švýcarský architekt Hans Auer, když v roce 1883 zveřejnil pozoruhodnou studii, věnovanou výslovně a výlučně vývoji architektonického prostoru. V tomto textu již nalezneme závěr, že „*prostor je duší stavby, která vyplňuje a navenek charakterizuje tělo*“.⁴⁹ Východiskem Auerova uvažování byl při tom „*materialismus*“ Böttichera a semperovců, v němž prostor nepředstavoval hlavní atribut architektonického díla, nýbrž jakoby samozřejmý produkt technické dovednosti - jak uzavřít, zaklenout vnitřek stavby. Auer byl ale stejně jako Lucae přesvědčen, že kromě řemeslných výkonů konstruktérů se v architektuře uplatňuje i druhý významný činitel, fantazie. Praktické požadavky se promítají do půdorysu, v třetí dimenzi prostoru se však prosazují duchovní potřeby. V nejlepších epochách dějin kultury dosažené technické prostředky a dovednosti podněcovaly potřeby mocných prostorů. Do hry vstupovaly nejen ekonomické faktory, nýbrž také touha po trvanlivosti a monumentalitě konstrukcí; ve vyrovnávání obou aspektů Auer spatřoval hnací motor vývoje architektury. Důsledkem těchto úvah bylo zjištění, že nikoliv na dekorativní formy, nýbrž na prostor je nutno pohlížet

jako na „*jádro a podstatu architektury*“.⁵⁰ Podle Auera právě „*v prostorovém uspořádání a v jeho základních tendencích nalezneme jednotu a souvislost každého stylu, od prvních počátků až po přítomnost*“.⁵¹

Rostislav Švácha označuje jako pravděpodobně první text „*výhradně jen o prostoru, který pochází od tvůrčího architekta*“,⁵² článek Hendrika Petra Berlageho z roku 1907. Lucaeho a Auerovy stati jsou podstatně starší. Ale i Hübschova, Bötticherova a Semperova pojednání dokládají doufám dost přesvědčivě, že architekti nezasпали, nebo přinejmenším ne tolik, jak se domnívá Švácha.

1. Podle shodného mínění trojice hlavních německých teoretiků architektury 19. století je vytváření prostoru esenciálním úkolem architektury. Prostor v jejich spisech figuruje jako nositel stylového vývoje architektury, jako hlavní dimenze vnitřní formy stavby.

2. Prostorové kvality stavby jsou upřednostňovány před dekorativním živlem a v Semperově i Bötticherově učení jsou určující i ve vztahu ke konstrukci.

3. Prostorové koncepce tří hlavních teoretiků však obsahují důležitý paradox. Prostor nepředstavuje autonomní kvalitu, nýbrž dostává smysl prostřednictvím funkce, chápané jako sociální potřeba. Nepředstavuje ani aktivní formu. Ačkoliv je nadřazen konstrukci, bývá popisován jako její pasivní produkt.

4. Prostorové koncepce se hluboko do 19. století skrývají také pod jinými pojmy, které vyjadřují protiklad vnitřku a zevnějšku. K jejich emancipaci dochází v 70. letech, kdy R. Lucae myšlený prostor postavil nad racionalitu stavění.

V přednášce Augusta Schmarsowa z roku 1893 zaznívá řada myšlenek, které vyslovili již dříve Bötticher a obzvláště Semper. Přestože jeho „teorii odění“ podrobil kritice, lipský profesor převzal mnohé z jejích hlavních myšlenek: o původu zdi z koberce a stropu ze stanové cely, jakož o primárním uzavření prostoru směrem do stran. Semperovi vděčí Schmarsow také za úhelný kámen své myšlenkové stavby, ideu tří směrových os protínajících se v subjektu pozorovatele.

Oproti svým originálním předchůdcům, ale i současníkům (Wölfflin, Riegl) se mi Schmarsow jeví spíše jako zdatný kombinátor, spojující semperovsko-bötticherovskou tradici s podněty německé psychologie a fyziologie vnímání a myšlenkami Lippsovy estetiky vcítění, jak o nich píše C. van de Ven, M. Schwarzer a R. Švácha.⁵³ Naléhavěji než kdokoliv před ním vyslovil metaforu o prostoru vybaveném „*instinktivní silou k životu*“⁵⁴ a tak završil emancipaci tohoto konceptu. Domnívám se, že zásluhu objevitele si ve své přednášce připisuje neoprávněně a že není třeba jeho sebezpřetaci přejímat.

Na druhou stranu není možné popřít, že prostor sice patřil v 19. století k základní pojmové výbavě architektů, až do 70. let však nebyl speciálně tematizován, nýbrž jen připomínán v obecných definicích jako nesporný základ dalších teoretických úvah. Tuto skutečnost je třeba vysvětlit. Pro autory analyzovaných spisů, vesměs literárně činné projektanty, prostor jednoduše nepředstavoval problém. Jejich záměrem nebyla deskripce historických stavebních systémů, nýbrž zkoumání funkcionálních a strukturních principů z hlediska jejich použitelnosti pro současné projektování a stavění. „*Teoretikové architektury psali o stavebních metodách a nikoliv o stavebních stylech*“, lapidárně tuto myšlenku vyslovil zmiňovaný Mitchell Schwarzer.⁵⁵ Východiskem tří zakladatelských osobností, Hübsche, Böttichera a Sempera, byl strukturální a ekonomický racionalismus francouzské klasicistní teorie s jeho zájmem o konstrukci, která

podle Jeana-Baptista Rondeleta determinuje tvorbu správných stavebních forem a jejich dimenzí.

Texty píšících architektů, které jsem zde vzpomněl, byly vesměs věnovány vzniku statického článkového systému. Obzvláště starší z nich kriticky reagují na klasicistní učení o řeckých sloupových řádech jako nutné formální esenci architektury a vymezují se proti modelu architektury jako napodobení přírody. Hübschovy texty se přímo obracejí proti názorům Aloyse Hirta (1759-1837), přesvědčeného, že ornamentální systém klasicismu má věčný význam a jeho pravidla pocházejí z přírody. Pro naše téma není bez významu, že v Hirtových spisech o architektuře termín prostor i prostorové představy chyběly.⁵⁶ Díla řecké antiky, kolem nichž se rozvíjely tyto úvahy, k analýzám prostorových koncepcí dávaly poměrně málo příležitosti, čehož si sami autoři byli dobře vědomi. „*Řecká architektura ožívala především v zevnějšku*“, konstatoval H. Hübsch. Hlavním prostorovým výtvozem Řeků byla pro něj otevřená hala opatřená sloupovým průčelím, kdežto „*architektonicky významný vnitřek se nevyskytoval*“.⁵⁷ Více důvodů ke zkoumání prostoru skýtaly výtvořiny Římanů a stavební styly středověku, zejména gotika. Není tak úplně podstatné, že tematizován nebyl „prostor“, nýbrž „*vnitřek, jehož zdi se úplně rozplývaly v éterických skleněných stěnách*“, jak rozklad gotické hmoty popisoval Hübsch.⁵⁸

Jestliže jsme postavili utváření ideologicko-prostorových koncepcí do souvislosti s rozvojem historického poznání, je nutno položit si nové otázky: Co dělali historikové umění v době, kdy architekti 19. století psali své teoretické spisy? Jak tyto profesionálové artikulovali architektonický prostor a v jakém vztahu stály jejich úvahy k představám architektů? Nebyl abstraktní prostor přese všechno spíše doménou popisujících a analyzujících historiků umění než empiricky uvažujících stavebních praktiků? Pro srovnání jsem zvolil díla dvou historiků umění z generace, k níž příslušeli H. Hübsch, G. Semper a C. Bötticher. Byli to hlavní představitelé tzv. Berlínské školy dějin umění Carl Schnaase (1798-1875) a Franz Kugler (1808-1858). Jejich zásluhou se prosadil model dějepisu umění slučující stylově-historický a duchovně dějinný přístup.⁵⁹ Schnaase ve své době proslul upřednostňováním gotického stavitelství jako výrazu německého ducha. Pozdější doba oceňovala spíše jeho dějinnou koncepci, v níž v částečné opozici k Hegelovi hlásal samostatnost uměleckého vývoje vzhledem k proměnám „*ducha doby*“: umění bylo pro něj nejenom projevem kultury, nýbrž také příspěvkem k ní.⁶⁰ Architektura mu představovala vyjádření krásy nezávislé na přírodních vzorech a „*obraz vyššího světového řádu*“.⁶¹ Její dílo Schnaase nahlížel jako „*sevření volného, upotřebitelného prostoru, (...) jako tělo pro vnitřní duši*“.⁶² Navzdory idealistickým východiskům bylo však předmětem jeho zájmu právě toto tělo, a nikoliv jeho neuchopitelný obsah. Už v obecné definici architektury zmiňoval jako její látku „*tělesnou a vnější hmotu*“⁶³ a termín „prostor“ užíval v jeho ryze technickém významu. To však neznamená, že by byl slepý vůči proměňujícímu se pojetí prostoru v dějinách architektury. V římském stavitelství oproti řeckému například nacházel „*charakter v sobě jednotného a uzavřeného*“.⁶⁴ Když pak charakterizoval prostor středověké architektury, proti stejnorodosti panující v antice nalézal rozmanitost a nepravidelnost, přesněji „*vynechavost*“, která „*rozpouští jednotlivé články a pak je zase spojuje do skupin*“.⁶⁵ Princip vnitřního prostoru, pro který zvolil romantický pojem „*organický organismus*“, ztělesňuje podle něj architektonický ideál středověku. Místo o prostoru však Schnaase zpravidla hovořil o „*uměleckém utváření vnitřku*“.⁶⁶

Kugler sdílel se Schnaasem zájem o spirituální sílu gotiku jako východisko pro obnovu soudobé architektury,⁶⁷ místo k filosofickým úvahám však tíhnul více k empirickému pozorování. Snad proto se v traktování našeho předmětu od svého staršího kolegy maličko lišil. Slovo „prostor“ se v jeho textech objevuje častěji, byť převážně ve smyslu „prostory“, ať již podélné nebo centrální, vedlejší či hlavní, úzké, zaklenuté atd. V abstraktnějších charakteristikách užívá podobně jako Schnaase pojmy „vnitřek“, „základní dispozice“ a podobně. Jakoby bezděčně a z nedůslednosti však Kuglerovi prostor na několika místech ožívá, emancipuje se. Vnitřku římských staveb oproti řeckým náleží prý „*dojem nejkldnější, do sebe uzavřené vznešenosti*“,⁶⁸ zatímco románský sloh už přímo vyznačuje zvláštní „*základní prostorové ladění*“. Vnitřky gotických chrámů Kugler obrazně charakterizuje jako „*pohyblivé organismy*“, připisuje jim vlastnosti jako „*stupňující se touha po výšce*“, anebo v nich shledává „*rostoucí vrcholení prostorovosti*“ a „*rozvoj a celkový účinek vnitřní prostorovosti*“. Podobně jako historikové umění následujících generací neobešel se ani Kugler bez této terminologie při rozboru barokní architektury, v níž shledal „*mocné zpracování a volný vývin prostoru*“. Jeho zacházení s tímto pojmem však nadále vyznačovala podobná ambivalence, s jakou jsme se setkali u H. Hübsche. Příznačné je, jak barokní prostorové koncepce redukuje do plošných průmětů. Berniniho kostel S. Andrea vyznačuje „*podivná osnova*“, zatímco u Borrominiho je podle něj „*vše přímočaré vypuzeno z půdorysů a nárysů jeho staveb a nahrazeno křivkami různého druhu, kudrlinkami, závity a podobně*“.⁷²

Nadhozenou hypotézu o prostorových koncepcích jako doméně učenců se myslím nepodařilo ani jednoznačně potvrdit, ani vyvrátit. Pojímání prostoru historiky umění se zásadně nelišilo od přístupů píšících architektů, jako nezpochybnitelný se však ukazuje vztah mezi formováním tohoto pojmu a rozvojem historického bádání. Teoretické koncepty jsou abstrakce, které žijí vlastním životem. V průběhu let se objevují, rozpouštějí, opětovně skládají dohromady, nabývají různého významu a vstupují do různých kontextů. Jejich formování je nepochybně výsledkem složitých interakcí. Podle Michela Foucaulta existují, „*jsou-li dány pozitivní podmínky komplexního svazku vztahů*“.⁷³ Jako jeden z činitelů, který měl asi vliv na teoretické pojetí prostoru, jsem zatím zmínil objevy historiků umění. Ale dějiny prostorových koncepcí podle mého mínění „*nejsou vždy a zcela dějinami progresivního zjemňování, postupného růstu racionality, zvyšování abstrakce*“.⁷⁴ Pravděpodobně po polovině 19. století došlo ke skutečnému posunu v chápání tohoto pojmu, k jakémusi foucaultovskému „ohybu“, a naším úkolem by mělo být objevení podmínek této proměny. Články Richarda Lucae naznačují, že k plné emancipaci pojmu prostoru mohly přispět nové možnosti železných konstrukcí. Ale možná bych měl položit zásadnější otázku: Nepromítají se do estetických koncepcí také umělecké formule své doby? Nemohou být právě ony klíčem k vyřešení našeho problému?

Podle Wölfflinova žáka Siegfrieda Giediona je architektonický prostor první poloviny 19. století singulární, oddělený, v sobě spočívající. Je to individuum, jemuž jde více o obrys a hranice než o expanzi. Řazení prvků podle hloubkové osy v něm ztrácí význam, každá místnost má vlastní výraz a také jakékoliv proudění k dominantním jednotkám chybí. Potlačena je rovněž prostorová souvislost s vnějškem - extrémním výrazem separace od okolí jsou zdi bez oken, místnosti s horním světlem. Dobu charakterizuje nikoliv vůle vytvářet velké prostory a prostorové souvislosti, nýbrž bloky.⁷⁵

Srovnáme-li tento model s analýzami staveb z druhé poloviny století, žádnou zásadní změnu však nezaznamenáme. Renate Wagner-Riegerová ve své knize o vídeňské architektuře zdůrazňuje nadále tendenci k blokové stavbě a hmotovému pojetí.⁷⁶ Přiznávám se však, že jsem úvahu o přímé, neřku-li příčinné souvislosti ideologicko-prostorových koncepcí a postavené architektury nemyslel úplně vážně.

Tato srovnání budí většinou oprávněnou pochybnost, zda v pozadí nestojí přesvědčení o výrazové jednotě doby. Na obecně platné úvahy architektů a jejich praktickou tvorbu navrhuji pohlížet jako na paralelní projevy, nechceme-li se vyhnout krátkým spojením, která nejsou přístupná žádným ověření. Právě tento způsob umělecko-historické manipulace měl na mysli Roger Scruton, když kritizoval kritické metody S. Giediona a jeho následovníků: „*Doktrína 'prostoru' často může zjednodušovat popis architektonické zkušenosti až k momentu blízkému prázdnotě, takže se dějiny umění mění ve zdatnou manufakturu na významovost*“.⁷⁷

Listování knihou R. Wagner-Riegerové mi však přineslo jiný důležitý poznatek. Autorka, jíž bychom sotva vytýkali povrchnost nebo nedostatek metody, s pojmem prostoru zachází podobně neortodoxně jako historikové umění berlínské školy. Užívá ho dokonce ještě méně než oni a svým analýzám podrobuje převážně půdorysy a fasády, jakoby A. Schmarsowovi na zlost. Z tohoto pozorování plyne pro mne následující závěr o historické podmíněnosti tohoto pojmu: Chápání prostoru v architektuře vychází z esenciálně založeného protikladu vnitřku a vnějšku, částečně však vyrůstá i z dobových obsesí. Ideologicko-prostorové koncepce se objevují na jistém stupni rozvoje formálně-stylové metody dějepisu umění. Připomeňme, že idea „stylu“ nahradila v 19. století koncept „vkusu“ 18. století, který vystřídal pojem „manýry“ 16. století.⁷⁸ Emancipace pojmu prostor podle mého mínění souvisí se změnou funkce stylu, který se z kategorie normativní přeměnil v analytickou. Právě tento problém stál v pozadí sporu H. Hübsche s A. Hirtem. Domnívám se, že s kritikou formálně-stylové metody, kterou zahájil již před osmdesáti lety Hans Sedlmayr, když proti jejímu klasifikujícímu pohledu postavil individualizující strukturní analýzu,⁷⁹ se v dějepisu umění úloha prostorové kategorie výrazně změnila. Řekl bych dokonce, že již nyní vnímáme architektonický prostor více jako téma historiografie než jako funkční pojem tvarové analýzy. Soudím, že protiklad hmota versus prostor mizí i z textů současných architektů.

Je mi líto dostatečně zjevné, že sympatizuji se Šváchovým úsilím, „*aby se zviklala samozřejmost, s jakou se pojem architektonického prostoru dodnes užívá*“.⁸⁰ Nemůžeme se spoléhat na spontánní platnost tohoto pojmu. Šváchovu hyperbolu však bylo nutno korigovat energickým poukazem na dvě generace Schmarsowových předchůdců. Možná mě ponoukalo mé evolucionistické přesvědčení, které se rozvinulo studiem materiálu z 19. století: že v závěru století nevzniklo nic, co by již dříve nebylo důkladně připraveno. Šváchovi jako historiku avantgardy je asi bytostně bližší představa diskontinuity či epistemologického zlomu. Myslím však, že na „ohybu“ bychom se mohli shodnout.

1. Rostislav Švácha, *The Architects Have Overslept: Space as a construct of art historians, 1888-1914*, *Umění XLIX* 2001, s. 487-500. - Idem, *Architekti zaspali. Prostor jako konstrukt historiků umění, 1888-1914*, *Stavba IX*, 2002, s. 30-38.
2. Idem, *Architekti zaspali* (pozn. 1), s. 488.
3. Cornelis van de Ven, *Space in Architecture. The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movement*, Amsterdam 1978.
4. Idem, *Architekti zaspali* (pozn. 1), s. 488.
5. Mitchell Schwarzer, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, Cambridge 1995, s. 42-44, 50-54.
6. Heinrich Hübsch, *Die altchristlichen Kirchen*, Karlsruhe 1858.
7. Van de Ven (pozn. 3), s. 60.
8. Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1991, s. 312.
9. Heinrich Hübsch, *Die Architektur und ihr Verhältniss zur heutigen Malerei und Skulptur*, Stuttgart - Tübingen 1847, s. 12. – Idem (pozn. 6), s. I.
10. „(...) materielle enge Bedarf... idealen und öffentlichen Raumbedürfnisse oder Zwecke.“ Ibidem.
11. „(...) monumentale Darstellung der grössen, abgeschlossenen, den öffentlichen Idealinteressen dienenden Rume.“ Hübsch (pozn. 9), s. IX.
12. „(...) fordert geradezu eine grossartige, das Gemüth erhebende Räumlichkeit.“ Hübsch (pozn. 6), s. I.
13. „(...) ein gemeinschaftlicher räumlicher Hauptcharacter.“ Ibidem, s. VIII.
14. Hübsch (pozn. 9), s. 48. Srov. Schwarzer (pozn. 5), s. 64.
15. „(...) in der charakteristischen Auffassung oder in den räumlichen Anordnung und monumentalen Darstellung des Baues der geistige Höhepunkt des schaffendes Künstlers (...) liegt.“ Hübsch (pozn. 6), s. IV.
16. „(...) vorzugsweise nach der besonderen räumlichen Anforderungen und nach den Bedingungen der Konstruktion.“ Ibidem, s. V.
17. Schwarzer (pozn. 5), s. 46-47, 182-192.
18. Mitchell Schwarzer, *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of Raumgestaltung. Assemblage XV*, 1991, s. 50-61, zde s. 52.
19. „(...) Schöpfung des raumbildenden Gehäuse, durch Erfindung und Bildung der Werkformen des statisches Gliedersystemes.“ Carl Boetticher, *Tektonik der Hellenen* (2. vydání), Berlin 1874, s. 35.
20. „(...) sie wurden unmittelbar aus dem Begriffe ihrer raumbildenden Eigenschaft in statischer Leistung (...) gefunden.“ Ibidem.
21. Ibidem, s. 189.
22. Ibidem, s. 19.
23. Carl Boetticher, *Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise*, *Allgemeine Bauzeitung XI*, 1846, s. 111-125, zde s. 115.
24. Ibidem, s. 123.
25. Ibidem, s. 121.
26. Schwarzer (pozn. 5), s. 171.
27. Ibidem, s. 72-73. - Srov. Harry F. Mallgrave, *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*, New Haven - London 1996.
28. Schwarzer (pozn. 5), s. 73, 175.

29. „(...) viel Raum erfordern...Raumverteilung...Räume zu überwölben.“ Gottfried Semper, *Kleine Schriften* (ed. M. a H. Semper), Berlin - Stuttgart 1884, s. 446, 448, 461.
30. „(...) der räumlichen Ausdehnung nach der Höhe, Breite und Tište.“ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*. I. sv. *Die textile Kunst*, Frankfurt a. M. 1860, s. XXIV.
31. Van de Ven (pozn. 3), s. 77.
32. Ibidem, s. 71.
33. Ibidem, s. 77.
34. „Das ursprünglichste auf den Begriff Raum fussende formelle Princip in der Baukunst unabhängig von der Konstruktion.“ Semper (pozn. 30), s. 227.
35. „(...) der ursprünglichen Idee fremd.“ Ibidem, s. 228.
36. „(...) räumlichen Abschluss.“ Ibidem, s. 227.
37. „Die Wand ist dasjenige bauliche Element das den eingeschlossenen Raum als solchen gleichsam absolute und ohne Hinweis auf Seitenbegriffe formaliter vergegenwärtigt und äusserlich dem Auge kenntlich macht.“ Ibidem, s. 227.
38. Mallgrave (pozn. 27), s. 288-290.
39. Gottfried Semper, *Stil II* (2. vydání), München 1879, s. 375.
40. Gottfried Semper, *Über Baustyle*, Zürich 1869, s. 28.
41. Mallgrave (pozn. 27).
42. „Dieser in dem steinernen Material gefasste, noch gänzlich rohe Raum- und Formgedanke ist der Stoff, welcher der künstlerischen Weiterformung und Weiterbildung haret.“ Conrad Fiedler, *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst, Deutsche Rundschau XV*, 1878, s. 361-383, zde s. 378.
43. „(...) Möglichkeit, die Raumeshülle als eine einheitlich und ununterbrochen in sich zusammenhängende.“ Ibidem, s. 379.
44. „Form, Licht, Farbe und Maassstab.“ Richard Lucae, *Über die Macht des Raumes in der Baukunst, Zeitschrift für Bauwesen XIX*, 1869, s. 293-306, zde s. 295.
45. „(...) die Seele des Raumes.“ Ibidem, s. 304.
46. Richard Lucae, *Über ästhetische Ausbildung der Eisen-Konstruktionen, besonders in ihrer Anwendung bei Räumen von bedeutender Spannweite, Deutsche Bauzeitung IV*, 1870, s. 9-12.
47. „(...) das Schweben.“ Ibidem, s. 12.
48. „(...) die reine sichtbare mathematische Construction ist ebensowenig eine fertige Leistung der Kunst, als der menschliche Körper mit seinen offen liegenden Muskeln und Bändern.“ Lucae (pozn. 44), s. 299.
49. „Der Raum ist die Seele des Baues, die den Körper ausfüllt und nach aussen charakterisirt.“ Hans Auer, *Die Entwicklung der Raumes in der Baukunst, Allgemeine Bauzeitung XLVIII*, 1883, s. 65-68, 73-74, zde s. 66.
50. „(...) auf den Kern, auf das Wesen der Baukuns,“ Ibidem, s. 66.
51. „(...) so findet man in der Raumgestaltung und in den ihr zu Grunde liegenden Tendenzen die Einheit, den Zusammenhang aller Style, von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart.“ Ibidem, s. 66.
52. Švácha (pozn. 1), s. 494.
53. Rostislav Švácha, *August Schmarsow, Podstata architektonické tvorby, Umění XLIX* 2001, s. 561-568, zde s. 561.
54. Ibidem, s. 566.

55. Schwarzer (pozn. 5), s. 47.
56. Alois Hirt, *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten*, Berlin 1821-1827.
57. „*Die griechische Architektur lebte vorzugsweise am Äusseren (...) Ein architektonisch bedeutsames Innere kam nicht.*“ Hübsch (pozn. 9), s. X, XI.
58. „*(...) im Innern, dessen Mauern sich gänzlich in ätherische Glaswände aufgelöst haben.*“ Ibidem, s. XVI.
59. Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*, Brno 1996, s. 112.
60. Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven - London 1989, s. 31-43.
61. „*(...) ein Abbild der höheren Weltordnung.*“ Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten I*, Düsseldorf 1866, s. 32.
62. „*(...) als Einschliessung eines freien, brauchbaren Raumes darstelle, als der Körper einer inneren Seele,*“ Ibidem, s. 34.
63. „*(...) die körperliche und äussere Masse.*“ Ibidem, s. 32.
64. „*(...) Charakter des in sich Einigen und Abgeschlossenen.*“ Ibidem, Bd. II. Düsseldorf 1866, s. 339.
65. „*(...) die intermittirende, welche die einzelne Glieder löst und die gelösten nur wieder zu Gruppen verbindet.*“ Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste in Mittelalter II*, Düsseldorf 1871, s. 86-87.
66. „*(...) künstlerische Gestaltung des Inneren.*“ Schnaase (pozn. 61), s. 40.
67. Schwarzer (pozn. 5), s. 54.
68. „*(...) den Eindruck ruhigster, in sich beschlossener Erhabenheit.*“ Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte I*, Stuttgart 1861, s. 177.
69. „*(...) die räumliche Grundstimmung.*“ Ibidem, Bd. II, s. 67.
70. „*(...) die bewegte Organismen, (...) der Innenraum von abermals gesteigertem Höhendrange, (...) sich steigernde Aufgipfelung der Räumlichkeit, (...) Entfaltung und Gesamtwirkung innerer Räumlichkeit.*“ Ibidem, Bd. II, s. 17, 22-23, 36, 58.
71. „*(...) die mächtige Behandlung und freie Entwicklung des Raumes.*“ Ibidem, Bd. II, s. 259.
72. „*(...) absonderliche Anlage (...) Alles Geradlinige in den Grund- und Aufrissen seiner Bauten (...) verbannt und durch Curven der verschiedener Art, durch Schnörkel, Schnecken und dergleichen ersetzt.*“ Ibidem, s. 260-261.
73. Michel Foucault, *Archeologie věděni*, Praha 2002, s. 72.
74. Ibidem, s. 11.
75. Siegfried Giedion, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, München 1922, s. 90-103, zde s. 96.
76. Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, s. 154-155.
77. Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*. Princeton 1979, s. 56-57.
78. Joe Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, Chicago 1987, s. 14.
79. Hans Sedlmayr, *Gestaltetes Sehen*, Belvedere VIII, 1925, s. 66.
80. Švácha, *Architekti zaspali* (pozn. 1), s. 499.