



Otto Wagner, průčelí budovy Poštovní spořitelny ve Vídni, 1904–1906. Pohlednice, 1907

# Přeměna, převlek, přetvářka

## O teorii odění Gottfrieda Sempera a vysvlékání i převlékání staveb

Petr Pelčák

**Ž**ivotní příběh Gottfrieda Sempera (1803 Altona – 1879 Řím), významného architekta a tvůrce jedné z nevlivnějších architektonických teorií moderní doby, se klene v dramatické parabole. Narozen do průmyslnické rodiny procestoval po studiích ve dvacátých letech evropská kulturní centra (Paříž, Atény, Řím), aby od třicátých let v Drážďanech, kde se stal profesorem a ředitelem akademie, pracoval pro saského krále, kterému se jako republikán, spolu s přítelem

Richardem Wagnerem, postavil v revoluci na jaře roku 1849. Po její porážce uprchl do Londýna, kde, nemaje dostatek zakázek, sepsal základ svého teoretického díla *Čtyři elementy stavitelství*. Roku 1855 získal, opět s podporou Richarda Wagnera, celoživotní profesuru na právě zakládané polytechnice v Curychu (dnes proslulá ETH), kde postavil její hlavní budovu, názorově ovlivnil generaci studentů a vydal zásadní práci *Styl v technických a tektonických uměních neboli*

*praktická estetika*. Posléze byl vyzván k vypracování projektu dvorního divadla a muzeí ve Vídni, kam na počátku sedmdesátých let přesídlil, aby závěr své profesní dráhy – jako republikánský revolucionář, na něhož byl v Sasku roku 1849 vydán zatykač – věnoval výstavbě Hofburgu, nového paláce císaře Františka Josefa.

Důležitým pojmem Semperovy teorie je látková přeměna (*Stoffwechsel*). Tou Semper rozuměl výměnu netrvalých stavebních materiálů za odolné, přičemž však tvarem se původní materialita konstrukce do té nové otiskla. Tato látková přeměna nepřináší stavbám pouze trvalost, nýbrž také paměť. Tím je dává do vztahu s časem. Tak získávají kulturní význam převyšující pouhou účelnost. Jak v knize *Látková přeměna. Proměna materiálů v architektuře* (Basilej, 2018) připomíná emeritní profesor Institutu pro dějiny a teorii architektury na curyšské ETH Ákos Moravánszky, paměť, upomínka (*monere*) souvisí s monumentalitou. Přenesení původní formy z netrvalého na odolnější materiál, který navíc díky své tvrdosti umožňuje pojednání povrchu zobrazením (malbou, rytinou nebo reliéfem), přináší kultivaci takto vzniklého předmětu či stavby. Ta spolu s kontinuitou nabytou jednak „pamětí“ přenosu formy a také trvalostí nového materiálu činí předmět či stavbu součástí kultury. Zároveň dává vzniknout jejich monumentalitě, jež je důsledkem či výsledkem této metamorfózy a zároveň je základním předpokladem i cílem kultury, jejím projevem.

Nejznámějším příkladem látkové přeměny v architektuře je antický řecký chrám, jehož kamenná forma přebírá tvary původní dřevěné konstrukce. Takže například triglyfy, kamenné destičky, které se zdají být ozdobou jeho kladí, reprezentují čela zpočátku dřevěných stropních

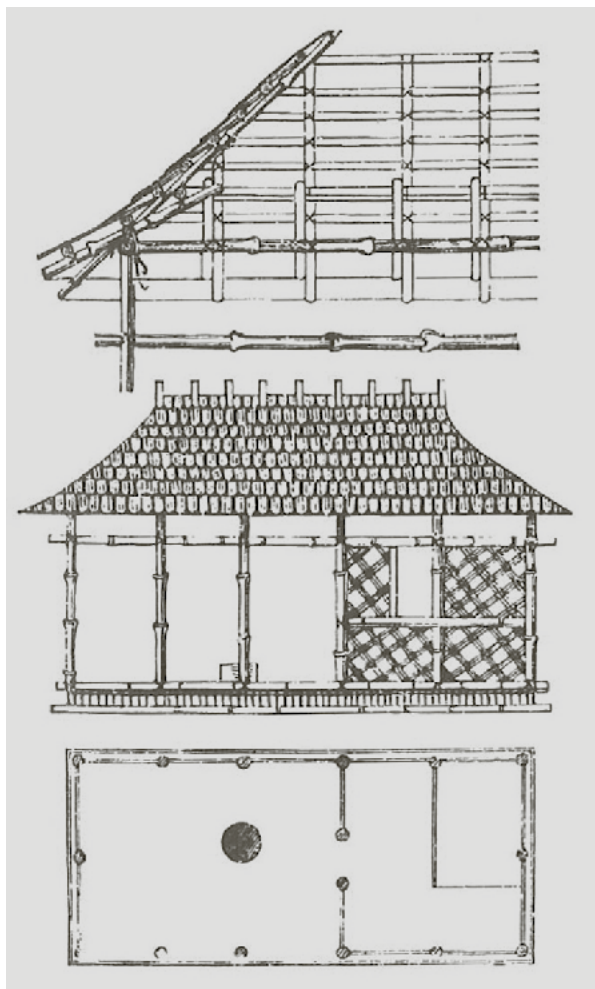
trámů. Jiným příkladem jsou vítězné oblouky, dle Sempera původně provizorní stavby s dřevěnou konstrukcí obalenou textilem a vyzdobené ukořistěnými zbraněmi převedené později do kamene, nebo lýkijské náhrobky, jejichž kamenná materialita kopíruje podobu dřevěné schrány.

S ambicí vytvořit celistvou teorii architektury Semper během londýnské emigrace definoval čtyři základní prvky stavitelství, a to krb, střechu, ohradu a zemní násyp. Krbem měl na mysli kromě ohniště, tedy místa, které soustřeďuje každou pospolitost, také všechny žárem vzniklé stavební výrobky, především keramiku, ale též produkty metalurgie (kov, sklo). Střechou rozuměl krov čili veškeré tesařské konstrukce. Ohradou textile, které pokládal za prazáklad staveb, přičemž jako textiliu chápal výplet z jakéhokoliv materiálu čili rohož, která tvořila podlahu, stěny, svrchní krytí (a případné ochranné oplocení) prastavby. Zemní násyp reprezentuje zemní práce, ale souvisí také s ochranou stavby jejím vyzdvižením nad okolní zemi a přeneseně též z pozemského světa. Toto určení základních architektonických elementů odvodil z primitivní stavby karibské rybářské chatrče, která byla jedním z exponátů světové výstavy v londýnském Křišťálovém paláci, pro niž za svého pobytu v Anglii několik expozičních navrhoval. O mnoho let později se k této chatrči jako archetypu stavitelství vrací v teoretickém shrnutí *Styl v technických a tektonických uměních neboli praktická estetika. Příručka pro umělce a přátele umění* (1. svazek 1860, 2. svazek 1863), neboť se v ní „objevují všechny prvky starověké architektury čistě a nanejvýše původním způsobem: ohniště jako centrum, terénní násyp zapřený kůlovou stěnou jako terasa, sloupy nesená střecha a rohožové hrazení jako vymezení prostoru nebo stěna“.

Tyto čtyři prvky domu, materiály a techniky s nimi spojené, dle Semperových pozorování podléhají neustálé metamorfóze. Původním materiálem střešního krovu bylo dřevo, ale jeho tyčovou konstrukci lze sestavit i z kovu. Terasa byla původně hromadou zeminy, ale lze ji zbudovat i kamennými kvádry či dřevěnými trámy. Proto dochází k závěru, že materiální pravdivost je fikcí, že každý materiál může přejít do role či nabýt podoby jiného. Zároveň dokonalá architektura řeckého chrámu, do kamene převedené formy původní dřevěné stavby, který „čtyři elementy spojuje v nepřekonatelné, nikdy již nedosažené

harmonii“, Sempera přivedla k přesvědčení o rozhodujícím významu lidských ideálů, tedy ideje pro vznik architektury. Odpověď na otázku, jak může architektura zprostředkovat ideály, nabízí Semperův náhled počátků této disciplíny.

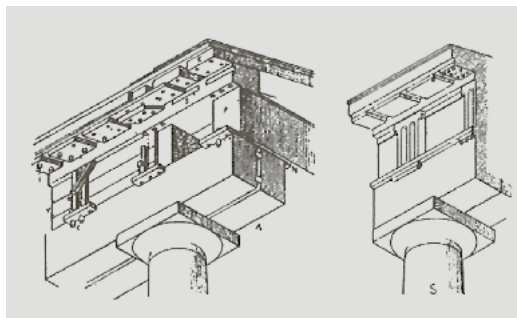
Jindřich Vybíral, profesor Katedry teorie a dějin umění pražské VŠUP, ho analyzuje ve stati Gottfried Semper – architekt a teoretik historismu (in: *Gottfried Semper: Věda, průmysl a umění*. Praha, 2022). Nejdůležitějším elementem v Semperově pojetí je stěna, zajišťující ohrazení místa a chránící člověka před zvěří. Zároveň jako jediný z elementů je cele vyroben lidskou rukou, neboť



↓ Nejnámějším příkladem látkové přeměny v architektuře je antický řecký chrám, kde kamenná forma jeho dórského řádu přebírá tvary původní dřevěné konstrukce. Repro: Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, 1899

← Z karibské chýše vystavené v Křišťálovém paláci na londýnské světové výstavě v roce 1851 vyvodil Semper své čtyři prvky stavitelství: „ohniště jako centrum, terénní násyp zapřený kúlovou stěnou jako terasa, sloupy nesená střecha a rohožové hrazení jako vymezení prostoru nebo stěna“. Repro: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860

↗ Midasova hrobka, frýžský náhrobek nacházející se v dnešním Turecku, dobře ilustruje teorii látkové přeměny i teorii odění Gottfrieda Sempera, který ji popisuje jako „kolosální kobercovou stěnu vytesanou ve skále“. Foto: G. Berggren, 1889





jde o plochu lidským umem vypletenu z proutí či větví. K prvotním potřebám lidstva dle Sempera vedle hry patřilo zdobení, a architektura proto počíná kobercovou stěnou zakrývající nosnou kosturu. „Již v takovém ozdobném hrazení se potkávají materiální snahy lidstva s ideálními,“ píše Vybíral.

Z přesvědčení, že materiální pravdivost je fikcí a že zdobená zeď je nositelem nejen „prostorové ideje“, ale také architektonického výrazu, Semper vyvinul svoji *Bekleidungstheorie* neboli teorii odění. Odůvodňoval ji rovněž společným etymologickým základem německých slov stěna (*Wand*) a oděv (*Gewand*). Je ovšem vedena názorem, že pro vznik umění je rozhodující myšlenka vyjádřená formou, a proto souvislost mezi formou a materiálem jako mechanicky podmíněná materiální závislost musí být zničena. Konstrukce je dle ní služebným a stěna rozhodujícím elementem. „Myslím, že oblékání a maskování jsou tak staré jako lidská civilizace [...]. Zničení reality, látkovosti, je nutné všude tam, kde má forma vystupovat jako významuplný symbol, jako samostatný lidský výtvar. Měli bychom tedy

nechat zmizet prostředky, které musejí být upotřebeny k dosažení uměleckého dojmu, a nikoliv je zdůrazňovat,“ píše Semper v práci *Styl v technických a tektonických uměních*. Jako didaktickou ilustraci své teorie mimo jiné zvolil tzv. Midasovu hrobku, frýžský hrob vysekaný ve skále, jehož průčelí tvoří skalní stěna pokrytá reliéfním textilním ornamentem.

Od svého zveřejnění do první světové války měla teorie na architekturu obrovský vliv. Možná největší ve světě germánské kultury, tedy také v prostoru habsburské monarchie. Adolf Loos pokládal koberce tvořící čtyři stěny obydlí za základ architektury, jak lze vyčíst v jeho článku „Oděvnictví jako princip architektury“ v *Neue Freie Presse* ze 4. září 1898. Přestože se Semperem nesouhlasí ve významu zdobnosti staveb a kulturotvorném významu ornamentu, především v návrzích interiérů teorii látkové přeměny převádí do výjimečných architektonických děl, zejména obkládáním stěn kamenem a dřevem či jejich textilními potahy, falešnými trémovými stropy, dřevěnými obaly ocelových sloupů. Otto Wagner koncipuje svoji zásadní velkoměstskou stavbu, vídeňskou Poštovní spořitelnu, jako efektivní řešení nikoliv z kamene vystavěné budovy, nýbrž budovy opláštěné tenkými kamennými deskami. Seriózní vjem stavby tak není dán jejím solidním, a tedy materiálově těžkým tělem, nýbrž jeho ošacením – kamenným obkladem. Přitom uchycení tenkých obkladových desek je artikulováno lesklými aluminiovými krytkami ocelových kotev tvořícími neobvykle ornamentální vrstvu pláště stavby, symbolizující bohatství spořitelny. Navíc jádrem budovy opláštěné tímto kamenným oděvem je kontrastující celoskleněná bankovní hala se subtilní ocelovou konstrukcí. Její sloupy jsou ve spodní části obloženy lesklým



Převlékáním budov do plastu dostala devastace našeho životního prostředí novou dimenzi.  
 Před a po: Vilém a Alois Kuba, nájemní domy s pobočkou Spořitelny zemského hlavního města Brna,  
 dnes Úřad práce ČR, Brno, Křenová 23-27, 1938-1940. Repro: Google Street View 2012 a 2022

aluminím, což vytváří dojem, že oblé, jakoby klenutý skleněný strop se v jasů jím prostupujícího světla vznáší. S myšlenkou odívání pracují také nejvýznamnější Wagnerovi žáci, například Josef Hoffmann, Max Fabiani či Jože Plečnik, celý život, jak dokládá častý výskyt textilního motivu fasád na jejich stavbách.

Jako mnoho věcí souvisejících s evropskou kulturní tradicí *Sempera* hodila do koše až Velká válka. Radikální modernismus, kterému otevřela dveře, architekturu vysvlékl. Je otázkou, zda její nahota souvisela více s nouzí jako důsledkem války, levicovým rovnostářstvím, dobovou adorací hygieny, nebo provokativností jako strategií úspěchu v moderní společnosti. Tu vzrušoval více pohled mezi banány zavěšené na opasku nahé Josephine Bakerové než na podvazky pod krinolínami spoře, ale přece oděného kankánu *fin de siècle*.

Architektura tedy odhodila oděv a vnějšek stavby tvořila projekcí svého vnitřku. Čím byla tato projekce přímější, tím byla architektura pravdivější. Tato pravdivost se stala její novou hodnotou, ba přímo jejím imperativem. Formálně se cele otevřela skrze závěsovou

stěnu – nenosnou celoskleněnou fasádu, která byla zavěšena na skeletové ocelové nebo železobetonové nosné konstrukci stavby. Ale i tato redukce dřívě hmotné fasády na několik centimetrů skla a ocelových profilů byla architektům málo. Snili o úplném otevření domu, o naprotém zrušení fasády. „Odstranitelná skleněná stěna se zdá být jakýmsi ideálním předobrazem budoucího okna. [...] Skládací nebo jinak odsunutelná stěna by měla v našem klimatu jen tehdy pravý význam, kdyby vytápění budov bylo toho druhu, abychom mohli i za chladných dnů, které u nás převažují, žít při jejich rozevření,“ píše roku 1946 v knize *Tvorba životního slohu* funkcionalistický architekt Karel Honzík.

Dotýká se tak problému, který modernistické stavby v sobě implicitně, z podstaty modernistické doktríny obsahují, mají ho zakódovaný ve svém DNA. Protože radikálně redukuje hmotnou podstatu své obálky, tedy fasád a střechy, a protože se snaží maximálně setřít hranici mezi svým interiérem a exteriérem, je tradiční ochranná funkce pláště minimalizována, a to včetně zvukově a tepelněizolačních vlastností, dřívě přirozeně zajišťovaných jeho materialitou. Avantgarda

prostě zapomněla vzít v úvahu, že ono „vytápění budov toho druhu“ nemá k dispozici.

A tak se oblékání do architektury znovu vrátilo, a to zadními vrátky ve formě převleku. Puzení k tomu státem rozdávanými penězi jsme se v jednom okamžiku rozhodli naše domy převléknout. Čili změnit jejich původní vzhled, tedy formální a materiálový charakter, zabalením do unifikovaného polystyrenového obalu zvaného familiárně, jako by se jednalo o šlágr Vojty Dyka, zateplení. Rozdíl dřívějšího obleku a dnešního převleku je však zásadní. Místo teorie látkové přeměny jako nositele kulturního významu, převyšujícího pouhou účelnost staveb a dávajícího vzniknout jejich monumentalitě, jde nyní o bezmyšlenkovitě zglajchšaltování našeho vystavěného prostředí. Jen s lehkou nadsázkou by se dalo říci o pokus o zničení našeho světa. A to nejenom jeho originální podoby zpřítomňující historii, dějiny a kulturu, ale také jako nositele charakteru, jedinečnosti, osobitosti, identity, tedy atributů tradičně spojovaných s fenoménem svobody. Zároveň, a to již zcela bez nadsázky, jde o zničení jeho přirozeného, to znamená zdravého vzhledu. Vždyť fasády s okny zasazenými třicet pět centimetrů za svůj líc, tvořené dvacet centimetry umělé hmoty nalepené na původní povrch, připomínají obličej duševně nemocných se zapadlýma očima. Plochost plastových oken, která jsme vyměnili za původní hluboká kastlová, evokuje prázdné pohledy psychicky strádajících. Jedovatě pestré stěrky, které s takovou oblibou, často ve vzorech čtverců nebo pruhů, nanášíme na nalepenou polystyrenovou kůži budov, odkazují na kostýmy a líčení klaunů v cirkusu.

Kde se tak jedovaté barvy vzaly? A odkud se bere naše obliba v barvách, které jsme do té doby

nemohli spatřit nejen na stavbách, ale ani v přírodě, ba ani na plátnech obrazů v našich muzeích? Proč máme nezadržitelné nutkání měnit barevnost fasád, často historických a navržených architekty, tedy barevnost nejenom originální, což je sama o sobě velká hodnota, ale rovněž zvolenou s rozmyslem, estetickým cítěním a se vztahem k účelu či okolí? A proč jsme si raději místo zavedeného domácího pobývání ve spodním prádle na zimu nenatáhli teplé svetry a ponožky a miliardy uspořené za polepování fasád polystyrenem a vybourávání původních oken neinvestovali do vývoje ekologicky šetrné výroby tepla a elektrické energie? Zateplením jsme navíc zničili přirozený životní režim budov, které skrze fasádu a dřevěné okenní rámy větraly. Jejich mikroventilace byla dříve pravidlem, to jsme zrušili, a domy tak přestaly dýchat. Proto se v nich daří plísním a žije se v nich nezdravě. Zateplovali jsme totiž plnými polystyrenovými deskami a plastovými okny, kdežto správně se fasády izolují prodyšnou izolací, třeba perforovaným polystyrenem, který je ovšem dražší. Vinu za námi napáchané škody nelze svalovat na vypsání dotačního

V polystyrenu utopený reliéf Bourdellova studenta Františka Hořavy na fasádě městského domu na Křenové 23 v Brně z roku 1940. Ještě před pár lety by žádný kunsthistorik ani estetik nevěřil, že lze z basreliéfu během chvilky udělat zahloubený. Tento navíc dostal i plechovou římsu.







V interiérech skleněných budov nám průhledné fasády vadí a zatahujeme je vnitřními roletami. Také proto, že v přesvětleném prostoru nelze pracovat s počítačem, pracovat tam ovšem nelze ani v létě kvůli přehřívání, to se elektroměry poháněné kompresory chlazení jen točí. Umývat je musejí horolezci zavěšení ze střechy, což je spektakulární, leč nákladné. Přestože tedy jsou laciné, nakonec nás skleněné fasády vždy přijdou draze, jako každá kratochvíle. Vpravo dům, v němž se zrodil European Green Deal (foto: Evropský parlament).

programu Zelená úsporám, který byl před lety volebním instrumentem Strany zelených, jež ho politicky prosadila, a který převlékání našeho vystavěného prostředí spustil. A to zejména proto ne, že prošel prověřením skrze principy demokracie a v rámci volebního boje získal potřebnou podporu elektorátu, a tím přijetí společnosti. Jsme to tedy my sami, kdo si ničí svůj svět.

Ale jak je to s posledním projevem, který s oblékáním, převlékáním a vysvlékáním architektury souvisí, totiž s naší přetvářkou? Jak chápat skutečnost, že při naší současné posedlosti udržitelností životního prostředí máme v takové oblibě skleněné budovy? Mají nejtenčí obálku, a proto nejvíce energeticky náročný provoz, logicky jsou tedy nejméně udržitelné. Tudíž bychom je měli zakázat stavět v rámci stejné evropské politiky, se kterou jsme zakázali vyrábět automobily se spalovacími a vznětovými motory. Ale jsme progresivní, spíše progresivistická společnost a skleněné budovy nám jsou symbolem transparentnosti a demokracie, se kterými jsme našeho moderního progresivismu dosáhli.

Takže jsme vydali pravidla, že skleněné budovy jsou trvale udržitelné za splnění podmínek, které s jejich neekologickou podstatou nemají mnoho společného, jako je například krytí jejich neudržitelného provozu alternativními zdroji energie. Politika pracující s dogmaty není racionální, a vlastně ani není politikou, nýbrž náboženstvím nebo ideologií. Zde je třeba hledat důvod a původ naší přetvářky. Avšak také by se zde měly rodit naše starosti a obavy: nepřivodila snad každá zpočátku se pokrokově jevící ideologie moderní doby katastrofu? Nemá Semperovo učení, že vytvořený dojem o konstrukčním řešení budovy nemusí nutně odpovídat její skutečné konstrukci, nové a širší souvislosti? ■

/ Kapitola z knihy Petra Pelčáka *O architektuře: stavby – město – lidé – doba*, která právě vyšla v nakladatelství Books & Pipes. /

**Petr Pelčák** (1963), architekt.