

# UMĚNÍ, ŘEMESLO A TECHNIKA V 19. STOLETÍ

Vlastimil Jířík

Jednou z nejvýznamnějších úvah o vztahu umění, řemesla a techniky v 19. století formuloval W. Benjamin, Brechtův přítel a interpret, v době svého pařížského pobytu.<sup>1/</sup> Názorově založil svoji úvahu na Marxově rozboru kapitalismu. Zdůraznil, že umělecká díla byla v zásadě vždy reprodukovatelná, vzhledem k základní lidské schopnosti napodobovat. Reprodukování grafických originálů mechanickou cestou, probíhající běžně ve výtvarném umění, nepovažoval Benjamin za technickou reprodukci. Technická reprodukce uměleckých děl, která nabyła převahu v 19. století, je podle Benjamina něčím novým, co se objevovalo v dějinách pouze "přerývavě", především proto, že zbavuje umělecké dílo jeho "pravosti"! "Pravost nějaké věci je souhrn všeho, co si s sebou od vzniku nese, od trvání hmotného, až po historické svědectví. Protože to druhé má základ v prvním, je v reprodukci, v níž lidstvu uniká hmotné přetrvání díla, otřesena i historická prokazatelnost... avšak tímto způsobem je otřesena i autorita věci."<sup>2/</sup> Řekové znali, podle Benjamina, dva postupy technické reprodukce uměleckých děl - lití a ražení: "Bronzy, terakoty, mince byly jedinými uměleckými díly, která dokázali vyrábět masově. Všechna ostatní díla byla jedinečná a technicky nereprodukovatelná."<sup>3/</sup> Grafika se stala poprvé technicky reprodukovatelná v dřevorytech, až po možnost reprodukovat tiskem i písmo. Vynálezem litografie, počátkem 19. století, dosáhla technická reprodukce nového kvalitativního stupně. Dalším vývojovým stupněm byla fotografie. Jako příklad umělecké formy, jejíž povaha je už plně určena reprodukovatelností, uvádí Benjamin film, který je plně založen na montáži! "Kolem r. 1900 dosáhla technická reprodukce uměleckých děl standardu, za nějž nejen že učinila svým objektem všechna dosavadní umělecká díla a začala podrobovat jejich působnost nejhlubším proměnám, ale vydobyla si své vlastní místo mezi uměleckými postupy."<sup>4/</sup> Benjaminova studie vznikla jako jedna z kapitol širšího kulturně historického pohledu na 19. století, resp. Paříž v 19. století, nesoucí název Paříž, hlavní město 19. století. Z obsahu studie /Fourier aneb pasáže, Daguerre aneb panoráma, Granville aneb světové

výstavy, Ludvík Filip, aneb interiér, Baudelaire aneb ulice Paříže, Haussmann neboli barikády/ plyne, že Benjamin chtěl postihnout celkovou dialektiku doby, ve které zvítězila technická reprodukce formou fotografie a filmu. Podobný názor na vztah techniky, řemesla a umění, jaký vyjádřil W. Benjamin, vyslovil v téže době v poněkud širších souvislostech a v jiném prostředí, v prostředí amerických velkoměst, L. Mumford v práci Technika a civilizace, analyzující především vztahy mezi technikou, civilizací a lidskými hodnotami.<sup>5/</sup> Z těchto pozic pak Mumford v r. 1959 analyzoval, ve svých univerzitních přednáškách, přímo námi uvažovaný vztah techniky, řemesla a umění, končící v 19. století vznikem "masové produkce", založené na technické reprodukci.<sup>6/</sup> Mumford sledoval v dějinách lidstva postupný přechod od řemesla ke "strojovému umění" a vývoj reprodukce v procesu postupné "standardizace". Ukázal, že právě 19. století znamenalo, vznikem technické reprodukce, úplně novou kvalitativní proměnu vývoje. Mumford, podobně jako Benjamin, zdůraznil význam originálu uměleckého díla v lidské společnosti a smysl umění spojeného se symboly. Ukázal dále, že opakovatelnost a pravidelnost, jako nejvýraznější schopnosti stroje, neodpovídají tvorbě uměleckých děl umělcem ani jejich pozorování člověkem, protože: "Už kdysi dávno v kláštrech poznali nebezpečí příliš pravidelného a zrutinovaného života, probíhajícího v nadměrném opakování. Nadměrné opakování má za následek netečnost /znehucenost, sklíčenost/ a vede až k totální apatii."<sup>7/</sup>

Podle Marxova Kapitálu bylo ekonomickým základem lidské společnosti až do 19. století zemědělství. Nástupem kapitalismu dochází k proměně do té doby celkem vyrovnaného vztahu umění, řemesla a techniky. Od pravěku až do rokoka byl tento vztah založen na vzájemnosti. Možno dokonce říci, že technika sloužila umění. Umění totiž v těchto dobách kladlo technice její největší technické a technologické úkoly! Ať to byla stavba pyramid nebo katedrál, dosahovala technika uměním vyšších výtvorů, než byly běžné technické výtvoary jako mosty, silnice, lodě apod. Od pravěku až do rokoka byly rukodílné a technické postupy techniky, řemesla a umění stejné, anebo podobné /knihtisk/. Změna, která v tomto vztahu nastala v 19. století, byla ovšem připravována dlouho už od 16., 17. a 18. století, ve kterých se technika začala postupně od umění odklánět a přiklánět se k přírodním vědám.<sup>8/</sup> Rozvoj techniky na základě uplatnění myšlení přírodních věd zde nemůžeme sledovat. Vnější byl vznikající rozpor vyjádřen založením École Polytechnique /1794-1795/ a École des Beaux-Arts /1806/. To znamenalo v praxi oddělení práce architekta od práce inženýra. Architekt se také začal odklánět od úloh, které v 19. století získal inženýr /mosty, výstaviště/. Na druhé straně docházelo u prvních inženýrů k aplikacím rokokových

uměleckých detailů na ryze technické výtvoř, ve snaze pozvednout je tím do umělecké sféry. Tyto aplikace napovídají, že technici původně nepovažovali svá díla za díla umělecká!

V přerůstání techniky do umění a umění do techniky měly pro další vývoj nejzásadnější význam dvě stavby, z nichž se nám ani jedna nedochovala. V r. 1851 byla otevřena v Londýně světová výstava v Křišťálovém paláci, který projektoval na principu konstrukce skleníku pro tropické rostliny z let 1836-1840 zahradní architekt J. Paxton. Stavba byla založena na novém technickém vynálezu anglického sklářského průmyslu, tj. možnosti vyrábět skleněné desky 1,25 m velké, které umožnily výrobu prefabrikovaných dílů. Celá stavba byla smontována z litinových sloupů a příhradových nosníků. Na stavbu bylo použito pouze železa a skla, vyjímaje střední příčné lodi, která byla zaklenuta valenou klenbou ze dřeva. Na litinových sloupech a dalších detailech bylo použito právě aplikací ornamentů z různých slohů. Druhá stavba významná pro náš problém vznikla až v r. 1889. Jde o Strojírenskou halu na Světové výstavě v Paříži z roku 1889. Projekt navrhl architekt F. Ch. Durtet /1845-1906/ a inženýr V. Contamin /1840-1893/. Šlo o jednotný prostor 415 x 115 x 45 m, zhotovený ze skla a železa. Celá stavba byla osazena na mohutných železných rámech a mezi nimi se rozprostírala skleněná stěna. Pomocí skla byl zrušen rozdíl mezi vně a uvnitř. Zásadně se pak změnila v obou stavbách kvantita a kvalita světla proti 18. století. Křišťálový palác, fotografie /impresionismus/, právě tak jako Hala strojů jsou kritické formy nového chápání světla v 19. století a prostoru.<sup>9/</sup>

Zatímco se technika v 19. století přiklonila k přírodním vědám, spojuje se naopak umění, vlivem historismu, s historickými vědami. Vznikají historické slohy, dále muzea, katedry dějin umění. Vedle dějin umění vznikají dějiny literatury, dějiny hudby, filozofie atd. Z téhož historického myšlení vznikla kolem poloviny 19. století i organizovaná památková péče. Už zde se ovšem objevují první rozpory mezi technikou a uměním. Například v r. 1845 J. E. Vocel při zakládání Archeologické společnosti při Národním muzeu v Praze poukazoval, mezi jiným, i na ničení památek způsobené agresívností průmyslu, obchodu a "továrnic-tví".<sup>10/</sup>

Tím, že se technika trvale spojila s přírodními vědami, došlo v 19. století i k rozdělení techniky a řemesla. Řemeslo bylo odkázáno do nižších sfér. Nakonec tento odklon znamenal trvale spojení techniky s průmyslem. V této situaci vznikají hnutí jako např. J. Ruskina a jeho žáka W. Morrise. A tak prakticky došlo k tomu, co formuloval ještě před I. Kantem zakladatel estetiky A. G. Baumgartner v díle Aestetika, totiž k rozlišení mezi uměleckým dílem a estetickým předmětem, umělec-

kým aktem a aktem estetickým. V 19. století vůbec došlo k celkovému posunu pojmů směrem k estetice. Vedle krásy přírody, krásy umění byla hodnocena i krása technická. Tyto skutečnosti vedly k tomu, že kolem r. 1900 došlo k další kvalitativní proměně námi sledovaného vztahu umění, řemesla a techniky: napodobení přírody uměním ustoupilo a nastoupilo napodobování "druhé přírody".

Památková péče ve své každodenní praxi narážela zcela konkrétně na řadu aspektů uvedeného vztahu umění, řemeslo a technika. Tuto složitost můžeme ilustrovat na příkladu současného vynikajícího řezbáře H. Kotrby. Ten v r. 1982 definoval řezbářství jako: "výtvarné zpracování pevných, ale poměrně snadno opracovatelných materiálů skulptivním způsobem, to je ubíráním hmoty z kompaktní suroviny, pomocí ostrých nástrojů - dlát", a dodává, že pro řezbářskou techniku je "charakteristické, že řezbáři všech dob /až po současnost/ pracovali přibližně stejným způsobem /technikou/ a stejnými nástroji, počínaje egyptským řezbářem... a Henry Moorem konče". Můžeme obecně říci, že přes všechny naznačené rozpory a proměny umění, řemesla a techniky zůstává v tvorbě uměleckých děl umělcem skutečností závislost tvoření na spoluvytváření pomocí řemesla. Vztah umění, řemesla a techniky definuje H. Kotrba i na problémech spojených s technickou reprodukcí a ukazuje především vývoj v 19. století, kdy proces mechanizace se projevil v řezbářství například tzv. kopírovacími frézami, které podle H. Kotrby "není možno počítat do klasické řezbařiny"!!<sup>11</sup> H. Kotrba tvoří řezbou nejen volné sochy, ale pracuje i jako řezbář - restaurátor. Naší veřejnosti je známá "dílna bratří Kotrbů", která v letech 1952-1955 opravila levočský oltář mistra Pavla. Za restaurování obdržela tato dílna státní cenu Klementa Gottwalda. Množství uměleckých děl, restaurovaných H. Kotrbou, je obrovské, s vynikající kvalitou, která je založena na vztahu umění, řemesla a techniky, respektování tradic a dřeva jako materiálu. Dalším momentem této kvality je potlačení vlastní invence. Na druhé straně si je H. Kotrba vědom toho, že ani virtuózní technické pojednání materiálu nevytváří samo o sobě umělecké dílo, ale pouze estetický předmět.

Uvedli jsme, že v 19. století došlo k rozchodu řemesla a umění. Od té doby spojujeme náš pojem umění s pojmem techné a v důsledku toho mechanicky spojujeme techné s technikou. Podle Aristotela je techné jedním z členů stupnice postupného vědění. Tuto stupnici tvoří: 1. smyslové vnímání /aisthesis/; 2. podržení vnímaného /mnéme/; 3. zkušenost /empeiria/; 4. praktická tvorba a znalost věcí /techné/; 5. věda /epistéme/; 6. moudrost /sophia/. Stupnice není abstraktní. Je vztažena k životu. Znamená přechod zkušenosti rostlin ke zvířecí a od zvířecí zkušenosti ke skutečnosti lidské s jejím vystupňováním. Až do Platóna bylo řecké pojetí techné vztaženo na materiál. Hrnčíř může dělat

hrnec pouze tehdy, jestliže má k dispozici hlínu. Techné tak nemohlo dát vzniknout materiálu a člověk byl stále odkazován na přírodu. Zatímco v přírodě existuje vznikání, techné pouze přeformovává. Platón radikalizováním pojmu techné, jak naznačila doc. Pešková, otočil vztah techné a fýsis pomocí nous, nezávisle na materiálu. Nous je světelná moc hodnocená stejně vysoko jako materiál. Platón tuto svoji radikalizaci opřel o pojem poiesis. Poiesis lidského techné je konečný odlesk nekonečné síly vesmíru. V našich souvislostech je důležité si uvědomit, že Řekové neměli vůbec pojem pro to, co my dnes nazýváme uměním. Chápe-li umění především jako znalost něčeho ve smyslu rozumět něčemu a jako ovládnutí vědění, pak to Řekové nazývali techné. V tomto způsobu vědění je obsažena, ale jako nepodstatný moment, znalost pravidel a způsob určitého postupu. Řekové ovšem tímto pojmem označovali všechno: umění i řemeslo. 19. století ve smyslu svého technického zaměření interpretovalo techné pouze jako řemeslné děláání a vlastně výuku umění zjednodušilo na pouhé zvládnutí řemesla. Toto technické chápání pojmu techné odhlédlo od jeho vnitřní podstaty. Techné tvořilo v Řecku vnitřní jednotu s malété nebo epimaleia, to znamená starostlivost, obstarávání, a mělo tedy hlubší smysl pro vývoj lidské společnosti, jak definoval tyto vztahy Platón ve svém dialogu Politeia.<sup>12/</sup>

- 1/ Viz sborník - J. Střítecký, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.
- 2/ W. Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, v: W. B., Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, s. 17-47; s. 20.
- 3/ Dtto, s. 18; blíže například V. Volavka, O soše, Úvod do historické technologie a teorie sochařství, I, Praha 1959; zde nutné připomenout prohloubení znalostí procesu reprodukce antických a renesančních děl oproti době Benjaminově.
- 4/ Dtto, s. 19.
- 5/ L. Mumford, Technics and civilization, New York 1934, český překlad: Technika a civilizace, Praha 1947.
- 6/ L. Mumford, Kunst und Technik, Stuttgart 1959 /Art and Technics, Columbia University Press, New York/.
- 7/ Dtto, s. 88; v nedávné době postihl tento svět formou alegorie Umberto Eco, Il nome della rosa /1980/.
- 8/ H. Sedlmayr, Gefahr und Hoffnung des technischen Zeitalters, v: Osterreichische Ingenier-Zeitschrift I, 1958, č. 1 - jde o přednáš-

ku na Prvním dnu rakouské techniky ve Vídni v říjnu 1957. Vyšlo rovněž v čas. Elektrotechnik und Maschinenbau a v čas. Schweizerische Technische Zeitschrift /1958/.

- 9/ J. Kleczek, Slunce a člověk, Praha 1973.
- 10/ J. E. Vocel, O starožitnostech českých a o potřebě chrániti je před zkázou, Praha 1845, s. 1-2.
- 11/ H. Kotrba, Třísky z dílny řezbáře, Brno 1982, s. 29.
- 12/ Plato Dialogi, Ed. C. F. Hermann - M. Wohlrab, Leipzig, I. díl, 1921, s. 466-555.