PRŮMYSL A TECHNIKA V NOVODOBÉ ČESKÉ KULTUŘE

ÚSTAV TEORIE A DĚJIN UMĚNÍ ČESKOSLOVENSKÉ AKADEMIE VĚD

PRAHA 1988

Sborník sympozia pořádaného Ústavem teorie a dějin umění ČSAV ve spolupráci s Národní galerií v Praze v rámci Smetanovských dnů v Plzni ve dnech 14. - 16. 3. 1985

Sympozium připravili: dr. Marta Ottlová, dr. Milan Pospíšil, dr. Zdeněk Hojda, dr. Roman Prahl
redakce: dr. Marta Ottlová
překlad résumé: dr. Magdalena Havlová
grafická úprava: Jiří Figer

Na obálce použito vyobrazení Praporu Spolku strojníků od Josefa Mánesa /Muzeum hl. m. Prahy/

OBSAH

PŘEDNÁŠKY

PRŮMYSL A TECHNIKA V NOVODOBÉ ČESKÉ KULTUŘE

Jiří Dvorský

Vážené soudružky a soudruzi,

dovolte mi, abych zahájil sympozium pořádané Ústavem teorie a dějin umění ČSAV ve spolupráci s Národní galerií v Praze na téma Průmysl a technika v novodobé české kultuře.

Závažnost této problematiky byla konstatována již na našem sympoziu konaném v Plzni v r. 1982 na téma Město v české kultuře 19. století.[x/] Mluvili jsme zde tehdy o době nového nástupu vědy a techniky, o době procesu industrializace. Řekli jsme, že tehdejší svět hleděl optimisticky do budoucnosti nových vynálezů a pokroků, epochy plynu, páry, inženýrských sítí a veřejné dopravy.

Dnes tedy máme příležitost věnovat větší pozornost těmto otázkám. Můžeme jim věnovat celé naše několikadenní jednání. Jsem přesvědčen, že tato problematika si takovou pozornost zaslouží. Otázka vztahu techniky a umění, nově položená v 19. století, je trvale aktuální i v dnešní době. Nástup průmyslové výroby a zrození průmyslu počaly zakládat nové vztahy, které trvají do naší současnosti. Právě proto je tato tematika aktuální.

Vznik průmyslové společnosti, nástup kapitalismu a zánik univerzálních historických slohů přinesl zásadní změnu ve vztahu umění a techniky. Rozbil po tisíciletí trvající jednotu lidské dovednosti - jednotu umění a techniky, existující ve starověku, středověku i v nové době, až do konce období baroka. Nechci nyní věnovat pozornost vymezení pojmů /to je téma referátu kolegyně doc. Peškové/, ale je skutečností, že ve starých dobách je technika tvůrci chápána jako součást umění, není zde ještě oné novodobé propasti mezi technickou a duchovní kulturou.

Pro Vitruvia ve starověku stejně jako pro Leonarda italské renesance je technika součástí uměn. Rudolfínský slévač Vavřinec Křička z Bitýšky, autor spisu Mathesis Bohemica, tvůrce slavné Zpívající fontány v Královské zahradě na Pražském hradě, píše návod pro zhotovování

děl, fontán a vodáren stejným způsobem. Stejně působí projekty, které vytváří v 17. století v Římě P. Athanasius Kircher. Podobná je situace i v přírodních vědách. Kostlivci v anatomických atlasech 17. století, vyobrazení anatomicky zcela exaktně, se předvádějí čtenáři v pózách připomínajících čtverylku či jakousi jinou taneční figuru.

Prostě představa a potřeba ryze utilitárního vyobrazení, vlastní 19. a 20. století, je ve staré době nemyslitelná. Staré mapy jsou vždy uměleckým dílem. Vzpomeňme jen na slavné parergy Václava Vavřince Reinera na Müllerově mapě Čech. Umělecká výzdoba dnešní vojenské mapy nebo turistické speciálky by vyzněla absurdně. V kartografii 20. století má volná invence své místo pouze v takové situaci, kterou líčí Graham Greene v románu Náš člověk v Havaně. Pohlédneme-li na rytiny, které znázorňují holandské přístroje na hašení požárů v 17. století, pochopíme situaci: technika zde ještě není odlidštěna, není vytržena z lidských souvislostí, má tajemný, manýristický charakter, je do jisté míry podřízena lidskému osudu. Není dosud konstituována jako nový fenomén. Tak působí i Reinerovy kresby ze známého alba zachycujícího valdštejnskou textilní manufakturu v Litvínově.

Zásadní změnu přinášejí proměny, které nastávají na počátku 19. století. Změny sociální skutečnosti, nový rozvoj vědy a techniky. V dílech tvůrců 19. století pak již nacházíme nové pohledy. Od pouhého záznamu událostí, jakou byla stavba řetězového mostu přes Vltavu r. 1840 /Karl Würbs/ či stavba Karlínského viaduktu, až k novému oslnění technikou, jak se s ní setkáváme v českém moderním umění. Rozbití dlouhodobé jednoty mezi uměním a technikou v epoše nastupující kapitalistické společnosti je základním problémem, který trvá od 19. století až do současné doby. Ale to jsou již další otázky, na které dá, jak věřím, naše sympozium odpověď.

x/ Srov. sborník Město v české kultuře 19. století, Národní galerie v Praze 1983 /pozn. red./.

TECHNIKA A MYŠLENÍ O TECHNICE

Jaroslava Pešková

Téma, o kterém máme uvažovat ve filozofické perspektivě, liší se v mnohém od dosavadních problémů, jimž byla věnována předchozí sympozia. Mluvíme-li o "technice", nejde ani o pojem mnoha významů, které je třeba odlišit a vyjasnit /jako tomu bylo např. s pojmem "historismus"/, ani o dva aspekty problému, které je třeba pojednat v jejich specifické roli /tradice/. Problém techniky se v 19. století týká řady oblastí, které ve své době tímto termínem nejsou vůbec označovány, a pojmem technika se označuje spíše jen jejich mediace. Ale rozvoj techniky jako média se dotýká proměn prostředí života člověka, jeho vztahování se ke světu ve výrobě i mimo výrobu, zasahuje do postavení bezprostředního výrobce ve výrobě, proměňuje roli živé práce v procesu sociální reprodukce, a tedy i sebepojetí člověka, pojetí společenské skutečnosti, pokroku atd. Vzhledem k tomu, že technika je také objektivací vědy a vědění, nově se tematizuje role společenského vědomí v procesu sociální reprodukce a s ohledem na nivelující vliv strojní výroby na lidské konání a na některé devastační účinky technického pokroku a technické civilizace vůbec, objevuje se již v 19. století otázka, která se uplatňuje výrazně i ve století dvacátém: více nebo méně techniky?

Položme si proto nejprve otázku, co jest technika. Nahlédneme-li do encyklopedií a monografií, nenalezneme jednoznačnou odpověď. Vzpomeneme-li na jedno z hesel, které provázelo naši nedávnou minulost a vyjadřovalo zprostředkující článek pro uskutečnění cílových perspektiv, potvrdí se nám myšlenka o především mediační roli techniky: "Technika rozhoduje vše." Toto heslo navazovalo na Marxovu myšlenku o nejprogresívnějším charakteru pracovního prostředku v pracovním procesu a v běžném povědomí. Tak v podstatě splývala a dodnes splývá představa techniky s instrumentální stránkou sociálního procesu v jeho rozmanitých vrstvách.

Zmíněné pojetí má však širší historické i aktuální uplatnění. Technika znamená vložení prostředku do procesu, směřujícího k nějakému

cíli: dýchání, chůze atd. není technikou. Potřebujeme-li však upravit dýchání nemocného člověka, obnovit kvalitu chůze po úrazu nebo zdokonalit chůzi s ohledem na její rychlost a vytrvalost, mluvíme o technice dýchání, technice chůze, která se týká nejen použitých přístrojů, ale i nácviku, psychické přípravy, promyšlení mechanismu činnosti atd. V tomto směru se zabývá technikou K. Jaspers ve druhé části knihy Vom Ursprung und Ziel der Geschichte[1/], která se týká přítomnosti i budoucnosti. Paragraf Definice techniky na několika stránkách naznačuje spíše okolnosti uplatnění techniky v pracovním provozu a její charakteristiky. Zdůrazňuje vazbu techniky k diskurzívnímu myšlení, její propočitatelnost, spojenou s vážením možností a předvídáním. Technika myslí v mechanismech, transformuje živou skutečnost v kvantity a relace. Je součástí racionalizace vůbec. Je to dovednost, jejíž užití ve vztahu k cíli je vnější. Je to dělání a disponování něčím. Není to ani tvoření, ani ponechání věci tak, aby mohla růst ze svých vlastních zdrojů. Technika je moc přírody nad přírodou, a protože tato moc spočívá na vědění, je technika a její rozvoj motivován myšlenkou "vědění je moc". Moc nad přírodou má smysl jen prostřednictvím lidských účelů: ulehčení životní situace, zmírnění námahy k získání fyzických prostředků k životu, získání volného času a pohodlí. Technika je znásobením lidských sil. Jako metoda vymezuje prostředky k dosažení cílů. V tomto smyslu těsně souvisí s organizací práce, která je technikou ovládání lidských sil. Technika sama o sobě není ani dobrá, ani špatná. Je to - možno říci - způsob provozu společenského člověka na určitém stupni vývoje. V podobném směru je koncipováno i heslo ve známém filozofickém slovníku H. Schmidta.[2/] Technika je tu charakterizována jako komplexní lidská činnost, jejímž smyslem je měnit to, co jest dáno, tak aby to odpovídalo lidským potřebám a přáním.

Můžeme tedy shrnout, že v obecném povědomí dnešní civilizace, bez ohledu na povahu společenského zřízení a teoreticko-světonázorových předpokladů, je technika chápána jako záležitost organizace nástrojného konání, které zahrnuje jak rozvoj instrumentální stránky lidské práce, tak rozvoj "organizace práce" /organizace lidských sil/, která má rovněž nástrojnou povahu, to vše za účelem usnadnění života lidskému tvoru v jeho individuálních a neopakovatelných životních trablech. Technika usnadňuje námahu, přibližuje požitek z umělecké reprodukce vytištěné knihy, usnadňuje styk mezi lidmi rozvojem komunikací, umožňuje účast širokých vrstev společnosti na vymoženostech civilizace.

Položme si však otázku: vyčerpává nástrojná stránka celý bytostný ráz techniky?

Řekli jsme úvodem, že ruku v ruce s rozvojem techniky jde změna prostředí lidského života jako celku. A spolu s touto změnou se promě-

ňuje i představa o bytostném základu všeho lidského usilování, o přírodě jako zdroji prostředků k životu i nástrojů k práci. Příroda už nevystupuje jako fysis Řeků ani jako souhrn přírodních jsoucen, ani jako extenze - měřitelná a konstrukcí ovladatelná. Průmyslová společnost, jejíž výroba se musela opírat o stále rostoucí zdroje energie, vidí právě v energii základ přírody. Zákon o zachování energie R. Mayera /1842/ je toho teoretickým výrazem. A nejen to. Do lidského prostředí se jako neodmyslitelná složka včleňují na určitém stupni vývoje např. i procesy v makrosvětě - velké astronomické rytmy, ovládající chod přirozených automatů, které člověk obstarává a pro jejichž obstarávání musí nezbytně tomuto rytmu a řádu porozumět /Marx mluví o přirozeném automatu lidského těla a pole/. Pouze animální prostředí je tedy nahrazeno prostředím, k němuž náleží dění kosmu s jeho řádem. Průmyslová revoluce rozšiřuje prostředí člověka o procesy, skryté v hlubších vrstvách reality - o chemické reakce, promlouvající k nám řečí vzorců. Později se připojuje svět nitra atomu a naše prostředí ve 20. století je konečně spoluutvářeno počítači jako objektivací kalkulujícího, abstraktního, formalizovaného myšlení, odkrývajícího další a další vrstvy reality jako součást prostředí, v němž se denně pohybujeme.

Zmíněný vývoj prostředí má bezprostřední vliv zpětně na výrobu i na život lidí a způsoby jeho reflexe. Smyslem výroby se stává čím dál více její vlastní výkonnost - výroba pro výrobu, technizací výroby se mění celý charakter pracovního procesu a také místo živé práce v něm.

Transformace prostředí je reflektována soudobou vědou i uměleckou tvorbou. Patří-li k životnímu prostředí čím dál více abstrakce, formalizace a konstrukce, vchází do nových a nových vztahů s člověkem technického věku a oslovuje ho nejen ve výrobním provozu, v organizaci lidského společenství mimo výrobu, ale také v oblasti odpočinku, estetického prožívání atd. Nejde již jen o krásu technické reprodukce, která rozšiřuje okruh těch, kdo se mohou s uměleckým dílem vždy znovu setkávat. Jde i o specifickou krásu technického zařízení nebo o estetické působení skrytých vrstev reality, které se díky abstrakci, modelaci a konstrukci stávají zřejmými, nahlédnutelnými a také esteticky působícími. Celé obrovské téma abstraktního umění a jeho významu pro člověka technické civilizace je v tomto ohledu také otázkou "realistického" výrazu lidského prostředí a světa vůbec ve 20. století.

Moderní technika se opírá o novodobé exaktní vědy, které zase naopak nejsou myslitelné bez moderní techniky. Avšak způsob, jak se uplatňuje věda v technice a technika v moderní přírodní vědě, je ovlivněn širšími kontexty společenského života: Snaha ovládnout přírodu ve prospěch člověka, ať už jako soukromého individua nebo sdružených vý-

robců, vede čím dál více k něčemu, co lze eufemisticky nazvat porušováním ekologické rovnováhy, ale čemu daleko spíše odpovídá pojem "drancování" /v německé literatuře Raubbau/. Moderní technika je odkrýváním zdrojů, které lze exploatovat, požaduje na přírodě, aby poskytla energii, která, jednou vytěžena, může být skladována. Nejde už o výrobu pro "užití", ale o produkci pro produkci, jejímž smyslem je růst bohatství.[3/]

Mluvili jsme o změně prostředí a o nových a nových komponentách, které ho v průběhu dějinného vývoje lidstva konstituovaly. Podobně je možno říci, že člověk při svém využívání přírody stojí vůči přírodě jinak než dříve.

Rozvoj techniky jako instrumentálního média lidské činnosti vedl již v druhé polovině 19. století k podstatným změnám v postavení pracovní síly - živé práce v pracovním procesu. Člověk ve vztahu k přírodě už není "pánem a vládcem" pracovního procesu, není tím, kdo svou aktivitou sjednocuje prvky tohoto systému. "Činnost dělníka, omezená na pouhou abstrakci činnosti, je po všech stránkách určována a řízena pohybem strojů /Maschinerei, J. P./ a nikoli naopak," říká Marx v Grundrisse.[4/] Technické zařízení - stroj nebo automat - už není nástrojem v rukou člověka. Práce se jeví spíše jen jako vědomý orgán na mnoha bodech organického systému v jednotlivých živých dělnících. Je roztýlená, podřízená celkovému procesu samého strojového zařízení, sama jen jako člen systému, jehož jednota není v živých dělnících, ale v živém /aktivním/ strojovém zařízení, které se vůči jednotlivému bezvýznamnému konání jeví jako mohutný organismus, uvádí Marx dále.[5/]

Vztah člověka k přírodě se mění i v jiných souvislostech. Starý větrný mlýn např. využíval energii vzdušného proudu k užívání, nikoliv proto, aby ji uchoval, zpeněžil atd. Když sedlák oral a vláčel půdu, dopřával silám růstu, aby si uchovaly své tajemství. Užívá-li člověk půdy jako uhelného revíru, jde o to vytěžit, "vydrancovat" ji až do dna. Ale dnes vlastně i zemědělec "exploatuje" půdu, neobstarává přirozený automat pole, ale s přiměřeným strojovým vybavením provozuje potravinářský průmysl. Staví-li člověk technického věku elektrárnu, nestaví ji do proudu řeky, aby ho užil, stejně jako kdysi dřevěným mostem proud podle potřeby překlenul, ale "vestavuje" proud do elektrárny. Proud tak tím, čím je, už není ze své podstaty, ale z podstaty elektrárny. A i kdybychom přistoupili k proudu jako proudu, spíše než inspirací básníka bude institucí v rámci cestovního ruchu. Technika "zdokonaluje" náš svět, odhaluje, přeformovává to, co jest, uchovává exploatované, rozděluje, přeřazuje... A čím více vidí člověk své určení v tom, aby využíval, exploatoval přírodní síly, tím více vystupuje na povrch jeho vlastní určení: Původnější než exploatace přírody je

exploatace člověka.[6] Stačí si uvědomit, že dodnes bez uzardění mluvíme o "vhodném materiálu" pro transplantace /a míníme lidi těsně po klinické smrti/, o "materiálu", který vzděláváme ve školách, materiálu té a té kliniky atd.

Vraťme se však zpět k našemu tématu a všimněme si, jak byla tato okolnost reflektována v oblasti teorie v průběhu 19. století. Ricardo mluví o "produkci pro produkci" jako o základu bohatství národů.[7] Produkce pro produkci se však mohla v 19. století rozvíjet jen na úkor pozemkových vlastníků a dělníků. Marx v Teoriích o nadhodnotě[8] označil Ricardovu bezohlednost v prosazování zájmů výroby pro výrobu za vědecky čestnou, dokonce za příkaz vědeckosti, protože to znamenalo objektivně orientaci na rozvoj produktivity lidské práce. A rozvoj produktivity práce znamenal rozvoj člověka /lidských sil/ jako základního předpokladu změny společenského systému v zájmu bezprostředních výrobců. - Na rozdíl od K. Marxe reagoval dobový utopický socialismus na Ricarda především negativně jako na diagnózu občanské společnosti, která nenavrhuje léčení. To bylo typické zvláště pro Francii. Naopak v Anglii se setkáváme spíše s pokusem činit z principů, odhalených klasickou politickou ekonomií, důsledné závěry pro sociální praxi. Objevují se různé návrhy na družstevní svépomoc, které později nalezly ohlas i v Rakousku a v Čechách. Jsou nesporně mimo jiné právě výpovědí o způsobech a možnostech reflexe rozvoje technické civilizace v našich zemích.[9]

Uveďme pro ilustraci alespoň jednu z prací F. L. Riegra, která se zabývá soudobou ekonomickou problematikou, studii O statcích a pracích nehmotných a jich významu i postavení v národním hospodářství.[10] Vedle základní české ekonomické terminologie a vedle zdůraznění významu rozvoje průmyslu pro úspěch národního hnutí objevuje se tu důležitá tematika produktivity tzv. "prací nehmotných". Připomeňme, že i v dnešní době v socialistické společnosti se objevuje potřeba zdůvodnit na základě ekonomických parametrů společenský význam prací v oblasti tělesné výchovy, estetické kultivace atd. U Riegra se tato problematika pojí ještě s jednou otázkou: To, co děláme, vyrábíme-li, není tvorba "těl" výrobků, ale kombinace daných realit podle našich účelů, tedy vlastně práce "nehmotná". To ale bylo v rozporu s přesvědčením, že je bohatstvím jen to, co se dá akumulovat.[11] /Zároveň to ukazuje na složitost problematiky tzv. "materiálních společenských vztahů", neboť pojem "materiální" měl v ekonomii a ve filozofii různý obsah. Uvědomme si dále, že Riegrův spis byl vydán 17 let před I. sv. Marxova Kapitálu./

Také v dělnickém tisku se objevují pokusy o teoretickou reflexi soudobé techniky a civilizace vůbec: "... civilisace počíná, když veškeré lidstvo své nejnutnější materiální prostředky sobě opatřovati, se vzdělávati a ve vyšším životě společnosti podílu bráti může... Civili-

sace, jakmile dostoupí výše svého svatého úkolu, nemůže být zničena bez zničení lidskosti, bez zničení toho, co slove člověčenství."[12/]

V jiném článku z téže doby zaznívá strach z rozvoje výroby, který vede ke krizi z nadvýroby. J. B. Pecka uveřejňuje v teoretickém časopise Organisace Sismondiho pohádku, která končí slovy: "Jak z příkladu pohádky Sismondiho viděti, následuje jistá zkáza, pakli včas nebude zamezeno vzrůstání záplavy výrobní."[13/] A tak vidíme, že námi uvedená otázka: více či méně techniky je lidstvu zapotřebí?, nebyla v 19. století pro teoretiky jednoduchá a snadno řešitelná.

Rozvoj techniky se u nás odrazil i v rozvoji filozofie. Patří-li k prostředí technické civilizace abstrakce, formalizace a objektivace obecného, objevují se v oblasti filozofie otázky překročení toho, co je dáno ve zkušenosti, a snaha věnovat pozornost vnitřním a vnějším předpokladům zakoušení. To je hlavním obsahem herbartovské myšlenky postavit proti zdravému rozumu /bodenlose Unwissenheit/ požadavek Bearbeitung der Begriffe.[14/]

Druhým tématem stejné provenience je otázka reality obecného. Co jest obecné? Jak jest? Co to znamená "býti druhem"? Je to jen logická abstrakce nebo má "druh" a "rod" svou specifickou realitu?[15/] A konečně další významný problém: Jaká je role vědomí při konstituci společenské skutečnosti? Jaký dosah má okolnost, že společnost je si svých procesů vědoma, pro společenské dění, pro dění dějin?[16/]

Technika zprostředkovává bohatství společnosti, usnadňuje život jednotlivcům. Je ovladatelná prostředky vědy a sama vědu pohání vpřed. Technika však co do své podstaty není ustrojena k tomu, aby se ptala po svých předpokladech. Rozvíjí se objektivně jako komplexní rozvoj instrumentality pro ovládání světa člověkem. Lidské účely, uspokojování potřeb, jsou hybným momentem technického pokroku. Rozvoj bytostných sil patří k jejímu konstitutivnímu určení. Výroba sama se může udržovat jen dalším sebezdokonalováním. Zastavit tento proces je utopií a protihumánním požadavkem. Problém je jinde: je v návratu k zapomenutému původnímu smyslu techné.

Položme si proto otázku techniky znovu ve filozofické rovině: Co je technika co do svého podstatného určení? Vraťme se na počátek evropské civilizace, kdy se s tímto pojmem setkáváme ponejprv.

Pojem má svůj původ v techné, což znamená umění, ne však umění v dnešním významu. Znamenalo to takové proniknutí do povahy věci, které umožnilo vnést do pouhého mínění světlo pravdy. Techné byla poezie v širokém smyslu slova, bylo to "básnění", které nejen slovem, ale nejrozmanitějšími uměleckými formami dovedlo vyjádřit lidské bytí na zemi. Techné byla tedy jediným bohatě členěným odkrýváním[17/] půdy tvoření, půdy pro uplatnění tvůrčí aktivity.

Z řečeného vyplývá, že technika nebyla původně chápána jako prostředek. Slovo techné splývalo až do Aristotela se slovem epistémé. Oboje znamenalo "vyznat se v něčem". Aristoteles oba pojmy rozlišil podle toho, co odkrývají.[18/] Techné je způsob alétheia - odhalování toho, co se neodkrývá samo sebou, co není jednoduše dáno a co proto může vypadat a dopadnout tak či onak.

Rozhodující, pokud jde o techniku, naprosto tedy není dělání a zacházení, upotřebení prostředků, ale právě ono odhalování, odkrývání pravdy věci, která se skrývá. Technika je tedy plodná ne tím, že "zhotovuje", ale tím, že podstatně působí tam, kde se odhaluje pravda.

Zdá se nám, že k tomuto původnímu významu techné je třeba se na nové úrovni znovu vrátit. Jak už bylo řečeno, rozvoj techniky nelze zastavit. Je jí však třeba užívat ne jako instrumentu k "drancování", ale jako způsobu odkrývání nových a nových možností rozvoje lidského společenství.

1/ K. Jaspers, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, 2. vyd., Zürich 1964.

2/ Philosophisches Wörterbuch, begründet von Heinrich Schmidt, Kröner-Verlag, 18. vyd., 1986.

3/ "La chose, qui ne peut point s´accumuler, qui ne peut point se garder pour une consomation future - n´est point une richesse...," říká S. de Sismondi v Nouveaux principles d´économie politique.

4/ K. Marx, Rukopisy Grundrisse..., sv. II., Praha 1974, s. 335-338.

5/ Tamtéž /přetlumočení německého originálu vlastní/.

6/ Srov. k této problematice M. Heidegger, Die Frage nach der Technik, Vorträge und Aufsätze, Teil I., 3. vyd., 1967.

7/ D. Ricardo, Zásady politické ekonomie a zdanění, Praha 1956.

8/ K. Marx, Theorien über den Mehrwert, Bd. II., Hb. 1., s. 309 n.

9/ J. Pešková, Utopický socialismus v Čechách XIX. století, Praha 1965.

10/ Praha 1850.

11/ Tamtéž. Viz též pozn. 3/.

12/ Viz Organisace 1878, č. 5.

13/ Tamtéž.

14/ Srov. český herbartismus a jeho pojetí tříbení pojmů, které je pokládáno za hlavní úkol a smysl filozofie. Viz např. příručky Josefa Dasticha k filozofické propedeutice.

15/ Viz např. Josef Durdík, Darwin a Kant, v: Sborník Durdíkův I., Praha 1906. Podobně F. Čáda, Noetická záhada u Herbarta a Stuarta Milla, Praha 1894.

16/ Tato problematika má své počátky u Fr. Palackého a je patrna dále u Durdíka, Dasticha, Lindnera a dalších. Bývá formulována zpočátku jako problém <u>podmětnosti</u>, později <u>niternosti</u>.

17/ Viz pozn. 6/.

18/ Aristoteles, Etika Nikomachova, Kniha VI., § 4.

DYNAMIKA SOCIÁLNÍCH PŘEMĚN V OBDOBÍ INDUSTRIALIZACE ČESKÝCH ZEMÍ

Pavla Horská

Historik Velké francouzské buržoazní revoluce, marxista Albert Soboul, říkával, že úvahy o vývoji francouzské historiografie za posledních čtyřicet či padesát let mluví kupodivu jedním dechem o pokrocích a zaostávání sociálních dějin. Přisuzoval to skutečnosti, že bohatství nových metod a plodných hypotéz, jimiž se francouzská historiografie dostala do čela světového bádání o sociálních dějinách ve třicátých letech 20. století, nezpůsobilo dosud očekávaný převrat v této vědní disciplíně. Značná náročnost základního výzkumu způsobila, že i dnes po padesáti letech od vydání spisu Ernesta Labrousse Esquisse du mouvement des prix et des revenus en France au XVIIIe siècle /Paris 1933/ se ve světové historiografii najde poměrně málo podobných prací, které by sestavením dlouhodobé řady vhodně zvolených ekonomických ukazatelů dokázaly dojít až k objevení dynamiky antagonismu společenských tříd dané epochy.

Problém, jak známo, spočívá v nesmírné časové náročnosti excerpce pramenů vhodných pro mikroanalýzu, bez níž se sociální dějiny neobejdou. Dokonce i v případě sledování vlivů industrializace na společenský pohyb v českých zemích, o něž se nám jedná, působí obtíže nedostatek mikroanalytických studií, které by vhodným způsobem zaplnily mezery, neodstranitelné makroanalýzou společenských struktur, na základě úředně vydávaných statistik v 19. století. A to většinou naše práce o sociálních dějinách neberou dostatečně v úvahu ani skutečnost, že v těchto statistikách lze poznat jen takové společenské zařazení jednotlivých skupin obyvatelstva, které zvolil mnohdy až v centrální vídeňské kanceláři sestavovatel rakouské statistiky povolání. Je otázkou, zařadil-li je tam, kam se samy hlásily, kde cítily svou sociální příslušnost, nebo kam je řadilo nejbližší okolí.

Dalším problémem je socio-profesní kód rakouské statistiky, která teprve od roku 1880 rozděluje všechno obyvatelstvo podle ekonomické aktivity nebo podle příslušnosti k živiteli. Až do té doby je kategorizováno jen obyvatelstvo činné v nějakém povolání, a to tak, že vlastně až

do sčítání 1880 přežívají některé zásady konskripčního patentu z 25. října 1804, podle nichž se nejdetailnější třídění provádělo ve vrstvách privilegovaných rodovým původem, výkonem funkce, úřadu či tzv. svobodného povolání. Masa ostatního obyvatelstva byla do statistik povolání před rokem 1857 pojata sumárně v několika dosti nepřesně vymezených kategoriích, do nichž byla zařazena očividně jen část ekonomicky aktivních. Teprve soupis obyvatelstva habsburské monarchie z roku 1857, po stránce metodické a technické ještě značně nedokonalý, přece jenom zahajuje novou etapu ve vývoji rakouské úřední statistiky povolání. Socio-profesní kód tohoto soupisu je výrazně ovlivněn změnami ve vnitřní politické správě habsburské monarchie po roce 1848. Jedině kategorie "duchovní" zůstává v kódu z roku 1857 oproti minulosti rakouské statistiky povolání beze změny. Zanikly skupiny "šlechtic" a "rolník". Místo nich se objevily nové kategorie "majitel pozemků", "majitel domu", "obchodník", "lodník a rybář". Poprvé se v rakouské úřední statistice povolání objevují také kategorie "továrník" a "dělník". Jenomže zatímco soupis z roku 1857 poskytuje určité východisko pro studium formování dělnické třídy v českých zemích, jak na to upozornila již Ludmila Kárníková /L. Kárníková, K vývoji naší dělnické třídy v období kapitalismu a nástupu imperialismu, ČsČH 10, 1962/, je velmi málo vhodný pro zjištění stavu vývoje buržoazie. Zaměstnání továrník je totiž spojeno v jedné skupině se zaměstnáním "řemeslník" a o formování venkovské buržoazie nelze ze socio-profesních kódů z roku 1857 zjistit vůbec nic.

Zákon o sčítání obyvatelstva z 29. března 1869 opět změnil praxi rakouské statistiky povolání. Úplná svoboda provozování většiny řemeslnických a továrnických živností, obchodů apod. podle liberálního živnostenského řádu vstoupivšího v platnost v polovině roku 1860 ovlivnila i socio-profesní kód rakouské statistiky. Zcela zmizela profese řemeslník či továrník a byla nahrazena v roce 1869 třemi základními vztahy k vlastnictví výrobních prostředků: samostatný podnikatel, úředník, dělník, a to jak v průmyslu, tak i v obchodě a dopravě. V zemědělství se aktivní obyvatelstvo dělilo na vlastníky, nájemce, úředníky, stabilní čeleď a nádeníky. V roce 1880 pak došlo k další změně, kdy sice všichni ekonomicky aktivní byli rozděleni na "samostatné osoby" a "zaměstnané osoby" se specifikací, zda pracují jako dělníci, dílovedoucí, obchodvedoucí nebo úředníci, všechno obyvatelstvo bylo rozděleno podle ekonomického sektoru a sociální příslušnosti živitele, avšak byla výslovně sloučena v kategorii průmyslu a obchodu malovýroba s velkovýrobou a nádeníci nezařazeni podle ekonomických sektorů, nýbrž jako osoby proměnlivého zaměstnání. Nevyhovující sumárnost v průmyslovém sektoru se snažili napravit sestavovatelé statistiky povolání při sčí-

tání 1890, kteří, pod vedením známého rakouského statistika Jindřicha Rauchberga, prosazovali proti dosavadním přežitkům stavovského rozdělení společnosti v socio-profesní kategorizaci důsledně národohospodářské hledisko detailního třídění obyvatelstva podle druhu ekonomické aktivity, aby bylo možno využít statistiky povolání pro studium jak sociálního, tak i ekonomického vývoje. Z praxe sčítání v roce 1890 vycházela i poslední dvě sčítání v habsburské monarchii v letech 1900 a 1910. Třídění obyvatelstva podle postavení v zaměstnání však doznalo několika změn odpovídajících požadavkům tehdejších společenských věd, především rozvíjející se nové vědy sociologie, postihnout převládající tendence sociálního vývoje v rámci socio-profesních kategorií. Vydělením pomáhajících členů rodin ze skupiny dělnictva v roce 1900 se kategorie "dělník" stává v rakouské statistice povolání nejhomogennějším celkem po stránce třídní příslušnosti. /P. Horská, Kategorie "samostatný" v rakouské statistice povolání. Příklad českých zemí, ČsČH 30, 1982./ Tento stav trvá až do sčítání v roce 1930, kdy československá statistika velmi pečlivě dbá o dosažení co největší možné srovnatelnosti s údaji z let 1900 a 1910.

Jestliže však můžeme po celé období dovršování průmyslové revoluce a po ní následující urbanizace českých zemí sledovat početní vývoj a ekonomickou příslušnost dělnické třídy, není tomu tak pro počátky průmyslové revoluce. I když máme už dnes značné množství prací o manufakturním období a o počátcích vývoje různých průmyslových odvětví v první polovině 19. století, psaných nejen na základě průzkumu různých topografických studií a raných rakouských statistik, nýbrž i pracné excerpce archívních dokumentů různé povahy, přece jen velmi těžko můžeme sledovat proces původního vydělování stálých dělnických kádrů tovární průmyslové výroby z řemeslnického dorostu, z nádeníků střídavého zaměstnání, z venkovských bezzemků či ze samostatných živnostníků pohlcovaných konkurencí tovární výroby. Tento proces je velmi důležité sledovat ne pouze z hlediska vytváření dělnické třídy, ale i v dialektické závislosti na formování střední a malé buržoazie měst a na sociální diferenciaci feudálního rolnictva. Zdá se, že právě v tzv. předstatistickém období, kdy nejsou ještě předpoklady pro makroanalytický rozbor sociální struktury, dochází k prvním přeskupením společnosti českých zemí v důsledku pronikání kapitalismu do tržních vztahů a zrychlení rozvoje výrobních sil v průmyslu.

Rozptýlená manufaktura a nezemědělská činnost na venkově vůbec vytvářejí podmínky pro diferenciaci řemesla. Je nepochybné, že taková centra řemeslnické výroby, jakým se na přelomu 18. a 19. století stal jako extrémní příklad Jablonec n. N., nemohla vzniknout na cechovním základě. Již v druhé polovině 18. století je téměř v každém jablonec-

kém domě řemeslník, který však v církevní matrice se nám objevuje jednou jako nádeník, podruhé jako obchodník s přízí, potřetí jako obchodník se sklem a jindy zase jako sklář či pasíř. Je známo, že jablonecká bižutérie měla již v první polovině 19. století a snad i dříve nejširší mezinárodní odbyt. Avšak i daleko skromnější odbytiště, jakým byly v první polovině 19. století desítky a stovky výročních trhů, tzv. jarmarků, v menších i větších městech, zejména těch, které měly zemědělské zázemí, poskytovala možnost obživy pro řemeslníky vyrábějící nikoliv na individuální zakázku a z materiálu dodaného zákazníkem, nýbrž po obchodnicku pro trh. Tento trh poskytoval však možnost příležitostné námezdní práce mimo oblast řemeslnické výroby i početným nádeníkům, kteří svou příležitostnou činností pro různé zaměstnavatele získávali v době větší poptávky po pracovních silách jakousi osobní nezávislost a možnost volby lépe placené práce.

Zdá se, že již v první třetině 19. století se tyto nové možnosti obživy spolu s růstem přelidnění venkova projevují změnou v dosavadním tradičním způsobu zakládání rodiny, k čemuž v převážné části českých zemí bylo až dosud nezbytné získání samostatné existence mladého páru za pomoci rodičů z obou stran. Poměrně rychlým zvýšením průměrného věku u mužů i u žen při prvním sňatku v první třetině 19. století se české země zařadily jako nejvýchodnější výspa mezi západoevropské země se specifickým modelem sňatečnosti vyznačujícím se vysokým průměrným věkem při prvním sňatku a poměrně značným procentem neprovdaných žen v průběhu celého jejich plodného období. Tento model bývá někdy spojován s rozpadem tzv. tradiční či stabilní rodiny. Snad je možno v českých zemích spatřovat ve zvyšování průměrného věku při prvním sňatku i jakýsi autoregulační instinkt, který předcházel, když se ukázal nedostačujícím, odlivu relativně přebytečného venkovského obyvatelstva do zahraničí a do měst. Je však pravděpodobné, že zvyšování sňatkového věku při prvním sňatku znamenalo, že nejen ve městech, nýbrž i na venkově rostl v ekonomické aktivitě obyvatelstva podíl těch činností, které k založení rodiny vyžadovaly určité přípravné období, úspory apod., což teprve po ústupu naturální formy hospodaření venkovských rodin, tvořících většinu obyvatelstva, bylo jak možné, tak i nutné.

Rozvoj námezdné pracovní činnosti znamenal ovšem i zvyšování zisku z obchodu a průmyslového podnikání. Při nedostatku kvantitativních údajů o tomto procesu v první polovině 19. století je možno hledat důkaz v postojích formující se české buržoazie k průmyslovému podnikání. I z učebnic je známé, že bachovský absolutismus se mladí čeští liberálové snažili přežít v nejužším spojení s nevelkým okruhem českých obchodních a průmyslových podnikatelů. Dokonce F. L. Rieger vydal v roce 1860 spisek Průmysl a postup výroby jeho v působení svém k blahobytu a

svobodě lidu zvláště pracovního. Naděje kladené v spásnou úlohu průmyslového podnikání pro rozvoj národní společnosti byly nesmírné. V sentimentální novele Paní továrníková, kterou napsal Gustav Pfleger-Moravský pro první ročník Světozoru v roce 1867, říká majitel přádelny v Podkrkonoší, původem dělník: "Jsem v celé krajině jediný český průmyslník; moje zboží je dobré a hledané, moje firma u největší vážnosti ... Jsem malý kolonizátor ve svém oboru. Mne ruch nové doby strhl do proudu - já v něm pracuji."

Nejen městská, nýbrž i venkovská buržoazie se měla stát součástí této národní společnosti usilující o podnikatelskou prosperitu. Ve volebních písních a popěvcích vydaných v roce 1870 v Grégrově nakladatelství, v Písni jízdy národní, se česko-moravským selským bandériím doporučují sloky jako: "Dost dlouho již jsme v robotě se skláněli před pány, teď každý volný občan jest, třebať měl malé lány..." /Státní ústřední archív, PP 1870-1875, P/2/38./

Jenomže na počátku sedmdesátých let 19. století - a to v neposlední řadě vlivem rozvoje masové tovární velkovýroby, která většinou v rukou české buržoazie nebyla - společnost v českých zemích již měla mnohé rysy kapitalistické průmyslové společnosti. Ty se projevovaly v českém prostředí především narůstajícím antagonismem mezi jednotlivými sociálními skupinami. Na požadavek vytyčený v zabavené brožuře Kde stojíme?, v níž skupina pražských dělníků v roce 1871 požaduje vytvoření demokratické strany, která by se rozhodně postavila proti kapitalistům, reagují redaktoři dělnického tisku A. Tůma a V. Petr v tzv. protibrožuře Kde stojíme! tvrzením, že taková strana se nemůže v Čechách ustavit pro nevědomost "demokratického občanstva" a pro pýchu jedněch proti druhým. Říkají, že: "Nádeníkem každý pohrdá, dělníka se straní vlastní jeho mistr, ač oba jsou sobě rovni dělníci a nemají nic než svou chudobu. Za malého řemeslníka a průmyslníka se stydí průmyslník větší, stydí se zaň měšťan, obchodník a podobní. Za čeledína se stydí rolník a rolníkem pohrdá každý 'flousek' z města." /Státní ústřední archív, PP 1870-1875, P/2/55./

Není patrně náhodou, že právě na počátku sedmdesátých let v době největší průmyslové prosperity se objevují stížnosti těch zaměstnaneckých kategorií, jejichž postavení prochází otřesy. Dokonce státní úředníci v Rakousku si v roce 1872 stěžují, že nádeníci, kteří si dříve vydělali třeba jen 30 kr. denně, nyní pracují za 1,50 zl. až 2 zl. a jsou ještě vyhledáváni. Úředník, který po letech bezplatného praktikování dostává 400-500 zl. ročně, nemůže žít z toho, co si vydělá, a veškerá autorita úřednického stavu tím upadá, protože občan má úředníka za sluhu, kterého si platí, protože platí daně. /Státní ústřední archív, Die Beamten-Frage in Oesterreich von Alfa-Omega, PP 1870-1875, P/2/103./

Ani nejúspěšnější hrstka průmyslových podnikatelů z okruhu české buržoazie nebyla však ušetřena zklamání. Hospodářská krize druhé poloviny sedmdesátých let 19. století ukázala české podnikatelské buržoazii rub průmyslového zakladatelství. Naděje na snadné dostižení německého průmyslového kapitálu českým se nesplnily. Avšak hlavní společenské přeměny jako by teprve nastávaly. Za posledních třicet let 19. století prakticky mizí kategorie "nádeník" z venkovského trhu pracovních sil. Zemědělští dělníci se stávají stálou pracovní silou velkostatku. Čeleď v rodinách středních a malých rolníků nahrazují pomáhající členové rodin. Městská civilizace 20. století se však v té době teprve rodí, teprve vznikají vynálezy, které o padesát či více let později usnadní difúzi městského způsobu života na venkov. Mechanizace některých zemědělských prací je sice při relativním i absolutním úbytku pracovních sil nezbytná, avšak životní standard vesnice se jinak zatím mnoho nemění. Teprve ve městech nalézá přistěhovalec z venkova to, co znamená pro život člověka 19. století kultura průmyslové společnosti. Náhlost změn však přináší více otřesů než uspokojení. Žádná z vrstev české společnosti se jaksi v této nové etapě svého vývoje necítí dobře.

Motiv nespokojenosti a hledání nových životních jistot se od sedmdesátých let až do první světové války objevuje v nových obměnách s každou novou generací. Jedině perspektiva neomezeného technického rozvoje, která se zdála být člověku z konce 19. století údělem jubilejního století dvacátého, propůjčovala výhledu do budoucnosti trochu optimismu. Na slavných Šibřinkách Sokola pražského v únoru 1883, které měly ráz "Praha ve 20. století", se po maketě města projížděly malé elektromobily, pošta byla doručována vzducholodí a na Václavském náměstí stály nádherné paláce spisovatelů, novinářů, umělců apod. /Národní listy, 15. 2. 1885/.

Současnost však viděl průměrný Pražan spíše pesimisticky, jak to vyjádřil mezi mnohými nejtrefněji v novoročním feuilletonu z roku 1885 Jan Neruda. Ironizoval v něm staročeské politiky, kteří v té době prohlašovali, že potřebují alespoň ještě dvacet let, aby vydobyli národu "jenom nejnaléhavější potřeby jeho". Neruda k tomu dodává: "Já, když se tak na naše vůdce podívám a na ty žárné, velké talenty jejich, já bych jim dal sto - řekněme třeba hned dvě stě let!" A doporučuje, aby do makovice Prašné brány se vložil dopis pro potomky, kterým, kdyby se za 200 let Prašná brána opět opravovala, by se doporučilo, aby, nebudou-li ještě v roce 2085 nejnaléhavější národní potřeby uspokojeny, tito potomci svým vůdcům poskytli další lhůtu.

Abychom však mohli lépe porozumět náladám neuspokojení české buržoazie, museli bychom lépe znát její složení, příjmy a záměry. Nářky nad nezdarem mohou pochopitelně znamenat růst náročnosti na vytčené

cíle, které se přibližují pomaleji, než by si jednotlivé společenské vrstvy přály. Rozvoj výrobních sil v období kapitalistické industrializace českých zemí přinesl trvalý blahobyt jen poměrně tenké vrstvě nejbohatších vlastníků, avšak celé společnosti poskytl možnosti, které se teprve později projevily v jejím vývoji jako příznivé. Vedle pokroku lékařských věd, který přispěl k postupnému prodlužování střední délky života obyvatelstva průmyslových zemí, bývá často mezi těmito příznivými podmínkami pro příští rozvoj společnosti uváděn i pokrok ve vzdělávacím systému a v řadě dalších součástí kulturního života.

TECHNIKA A ČASOPROSTOROVÁ PŘEDSTAVA ČLOVĚKA 19. STOLETÍ

Otto Urban

Technické myšlení je prastaré a má společnou kolébku s lidskou civilizací vůbec. Avšak teprve technické myšlení industriálního světa rodí "věk techniky" a šíří i hloubkou představuje novou historickou kvalitu. Technický důmysl je jedním z podstatných činitelů závažných změn ve vztahu člověka a přírody, dalekosáhlých proměn společenského bytí i vědomí. Vše pronikající technická civilizace od 19. století totálně měnila a mění životní podmínky a prostředí a posouvá člověka do historicky nebývalých relací. Prostřednictvím techniky člověk mění svět, ale tím také permanentně mění podmínky vlastní adaptace, celou soustavu individuálních a společenských norem, konvencí a stereotypů chování, jednání a koneckonců i myšlení. Klasický trojúhelník vztahů "svět - společnost - člověk" dostává v době industriální techniky mnohem bohatší a složitější obsah. Pokusme se z něj vyjmout jen část a zaměřit pozornost alespoň v náčrtu k jednomu problému: Jakým způsobem a s jakými důsledky umožňovala a umožňuje industriální technika změnu časových a prostorových představ lidí, tj. do jaké míry prakticky a reálně měnila podmínky pro to, aby něco bylo pokládáno časově či místně za krátkodobé nebo dlouhodobé, blízké nebo vzdálené?

Výchozí situace člověka kolem roku 1800 nám poskytuje v mnohém ještě takřka idylický obraz, který se nepříliš liší od podmínek několika předchozích staletí. Bezprostřední i zprostředkované zkušenosti byly v širším společenském měřítku většinou omezeny na úzký horizont světa relativně uzavřených malých sociálních struktur pozdně feudální společnosti a povětšinou nepřesahovaly akční rádius "pěší túry". Jakékoliv změny v tomto stereotypu, vyvolané válečnými událostmi, příležitostnými cestami atd., byly něčím výjimečným. Pro naprostou většinu obyvatel měšťanského a venkovského prostředí plynul čas v souladu s denním a ročním cyklem rovnoměrně a byl zažíván v málo se měnícím, a proto také dobře známém, úzce vymezeném prostoru domovské obce a jejího bezprostředního okolí.

Postupný rozvoj starších a zvláště pak vynálezy nových komunikač-

ních prostředků v průběhu kapitalistické industrializace vedly v průběhu 19. století k naprostému rozkladu stávajících společenských poměrů. Tyto okolnosti jsou dobře známy. Přesto se lze domnívat, že důsledky industriálního vývoje v oblasti komunikace v nejširším slova smyslu nejsou dosud dostatečně objasněny, vysvětleny a interpretovány také jako podstatný moment sociogenetického a psychogenetického rázu, totiž jako skutečnosti, vytvářející objektivně možnosti vnitřní transformace lidí, jejich vlastností a schopností nazírat věci a jevy a jednat v souladu s tím.

Připomeňme v těchto souvislostech především hlavní změny v oblasti fyzické přepravy osob či nákladů. Devatenácté století je často a vcelku právem nazýváno stoletím železnice. Ve skutečnosti také teprve parní železnice znamenala postupné proražení dosavadního monopolu vodní - ať již říční či námořní - dopravy a umožnila ve srovnatelné míře masovou přepravu na pevnině. O jak významný jev se jednalo, můžeme ilustrovat na dostatečně výmluvném příkladu: Na počátku 19. století přeplouvaly plachetní lodě mezi Amerikou a Evropou zhruba za 30 až 40 dnů, první parníky pak od dvacátých let zkracovaly tuto vzdálenost v nejpříznivějším případě na 21 dnů. Z liverpoolského přístavu, kam přicházela z Ameriky bavlna a jiný tovar do nepříliš vzdáleného Manchestru, se toto zboží přepravovalo po složité soustavě kanálů a řek někdy také až 21 dnů. V roce 1830 překonaly vzdálenost Liverpool-Manchester první Stevensonovy vlaky za dvě až tři hodiny! Ekonomický, ale ani kulturně politický význam této události není jistě třeba zvláště komentovat. Jak obrovský význam měly "koráby pevniny", svědčí následující globální čísla o rozvoji světové železniční sítě v průběhu 19. století /údaje v km/:

	1846	1870	1910
Evropa	8 235	104 914	333 848
Amerika	7 683	93 139	526 382
Asie	0	8 185	101 916
Afrika	0	1 786	36 854
Austrálie	0	1 765	31 014
celkem	15 918	209 789	1 030 014

Do roku 1910 tak vzrostla celková délka železniční sítě přibližně 65 krát a podle propočtů z počátku 20. století - ještě v době před vlastním rozvojem pozemní automobilové dopravy - byla až desetkrát rychlejší než přeprava po silnici. Větší mobilita osob a zboží až po individualizovanou auto-mobilitu na silnici a vzdušnou přepravu měla dobře

známé ekonomické, kulturní i politické důsledky. Přispívala k rozsáhlejším přesunům obyvatel, přinášela novou dočasnou či trvalou koncentraci v odlehlých místech a byla vůbec podmínkou účelné ekonomické expanze. Znamenala ovšem také v širším společenském měřítku, i když ještě ne masově, podstatné obohacení individuální zkušenosti a zážitkově mnohem pestřejší a poučenější život. Tradiční putování jako víceméně ojedinělé a navíc omezené na malý okruh osob se pomalu měnilo ve vandrování a cestování, a to jak z důvodů materiálních, tak zdravotních, kulturně poznávacích aj. Zdokonalující se doprava nejen umožnila člověku, aby se snadněji odpoutal z určitého místa, ale sama mu přicházela vstříc a zahrnovala jej mnohem širší nabídkou nejrůznějšího zboží, které produkovala industriální technika.

Nemenší, i když napohled zprostředkovaný vliv na změny celkového horizontu lidí 19. století měly revoluční změny v oblasti dopravy a prostředkování informací. Až do počátku 19. století byl přenos informací na dálku vázán dopravními možnostmi, které podmiňovaly fyzickou přepravu. Optické či zvukové signalizace /kouř, zvony apod./ zůstávaly po staletí, ba tisíciletí nezměněny a plnily informativní funkci jen v krajně omezené a nesrovnatelně menší míře. Podobnou funkci, jakou měla parní železnice v revolucionování pozemní dopravy, měl v oblasti přenosu informací elektromagnetický telegraf. Od čtyřicátých let minulého století tento nový systém uspokojivě naplňoval dávné touhy po telegrafování a rychle nahrazoval poměrně složité soustavy optických telegrafů z počátku 19. století /Paříž-Lille s 20 mezistanicemi, Berlín-Trevír s 50 mezistanicemi - předání informace trvalo asi 15 minut/.

Kabelová telegrafie pak prošla velice rychlým vývojem: již v roce 1852 bylo dosaženo podmořského spojení mezi Londýnem a Paříží, v roce 1866 - po předchozím krátkodobém a neúspěšném spojení v roce 1857 - telegraficky trvale spojena Severní Amerika s Evropou a v roce 1869 - v době zahájení provozu v Suezkém průplavu - byla spojena Velká Británie s Indií. V roce 1898 bylo ve světě již 318 036 km telegrafních linií, z nichž plné dvě třetiny - 209 000 km - kontrolovala a provozovala Velká Británie. A je opět dobře známo, že telegrafie jen otevírala cestu dokonalejším a technicky mnohem propracovanějším systémům telefonie, radiofonie, se kterými se setkáváme již v praktickém použití od osmdesátých, resp. devadesátých let. Ještě před první světovou válkou, v roce 1906, zahájila regulérní vysílání první rozhlasová stanice na světě ve státě Massachusetts a po ní pak rychle následovaly další.

Nepodcenitelnou složkou zmíněných změn byl současně probíhající rozvoj moderní žurnalistiky a dalekosáhlé přeměny v oblasti reprodukční techniky. Zdokonalení tisku a knihtisku, vynálezy nových reprodukčních technik, fotografie, filmu a záznamové zvukové techniky přispívaly ne-

jen k rychlému, ale také masovému rozšíření nejrůznějších informací a charakteristik a znamenaly nevídané rozšíření vnímané skutečnosti jako zdroje zkušenosti a vytváření nejrůznějších stanovisek a názorů lidí. Člověk 19. století se postupně mnohem více dovídá četbou, nazíráním a nasloucháním a jeho myšlenkový svět je stále méně závislý jen a jen na bezprostředních zážitcích, čerpaných z užšího okolí.

Bezprostřední či zprostředkované důsledky podstatných změn jak z hlediska fyzického pohybu, tak z hlediska přenosu zpráv se v souvislosti s celkovými civilizačními změnami promítaly v celé řadě dalších okolností, k nimž by bylo nutno při podrobnějším rozboru přihlédnout. Tak např. rozsáhlé sjednocování měr a vah v internacionálním měřítku, které bylo logickým praktickým důsledkem měnících se časoprostorových souvislostí, neznamenalo jen prostý přechod k novým početním jednotkám, ale nové kategorie myšlení, v nichž si člověk uvědomoval měnící se kvantity. Odvozeným, nicméně nepodcenitelným faktorem byl také rapidní růst moderních velkoměst a změny ve způsobu bydlení vůbec. Životní pocit Pražana, který své město obešel po hradbách ještě v polovině 19. století zhruba za čtyři hodiny a hned za jeho branami vstupoval do panenské přírody, byl jistě zcela jiný než pocit obyvatele Velké Prahy na počátku 20. století. Není také třeba zvláště zdůrazňovat, že bez moderních komunikačních prostředků by se život ve velkých obcích a soustavách obcí nedal prakticky vůbec organizovat. Ještě kolem roku 1800 bydlela většina lidí ve vlastních domech v poměrně uzavřených vztazích venkovských či maloměstských komunit. Kolem roku 1900 již značná část obyvatel, v hospodářsky rozvinutějších zemích dokonce většina, žije v činžovních domech a veledomech a patriarchální rodinné sousedství se začíná měnit v anonymní a utilitární. Mobilita obyvatel, podmíněná především ekonomickými důvody, vedla k rozkladu tradiční "velké rodiny", žijící v jediném místě anebo v bezprostředním sousedství, a také jinak vedla k podstatným demografickým změnám. Člověk začínal pomalu, ale jistě také ve vědomí ztrácet jednoznačnou fixaci k určitému místu.

Zvláštní význam pro změnu životního stylu a rozbití časoprostorových stereotypů mělo odstranění rozdílu mezi dnem a nocí. Naprostá většina lidí se až do počátku 19. století zcela samozřejmě a bez větších úvah přizpůsobovala přírodnímu rytmu dne a noci a v souvislosti s tím také programovala svou hospodářskou i jinou činnost. Umělé osvětlení - v podstatě otevřený oheň - sloužilo spoře jen v případech nezbytnosti, a pokud mělo být instalováno v poněkud kvalitnějším provedení, bylo vždy nákladnou záležitostí a výsadou nemnohých. Jen pro zajímavost uveďme, že při večerních slavnostech u drážďanského dvora v 18. století se užívalo na 14 000 voskových svící a osvětlení bylo z hledis-

ka ekonomického a zvláště bezpečnostního daleko nejsložitějším problémem při aranžování podobných akcí.

Zcela výjimečně v 17. a v poněkud větší míře v 18. století se v některých evropských městech objevovalo veřejné osvětlení, značně nedokonalé a víceméně symbolické. Temnou venkovskou i městskou krajinu občas prosvětloval měsíček a pravidelně vytvářel scenérie, které dnešní člověk může vnímat jen zřídka a příležitostně.

Prvním skutečným průlomem do odstranění rozdílu mezi dnem a nocí se stalo plynové osvětlení, nahrazující od počátku 19. století nedostatečné osvětlení olejovými lampami. V Londýně bylo instalováno v roce 1813, Paříži 1817, Berlíně 1826, Vídni 1833, Petrohradě 1835 a Praze 1847. Plynové osvětlení se od poloviny století dále zlepšovalo a podstatně rozšiřovalo. Kolem roku 1870 např. mělo v Německu toto osvětlení již na 530 měst. Plynové osvětlení pak také vydrželo dlouho do 20. století, přečkalo nástup elektřiny a sloužilo nejen jako veřejné osvětlení, ale používalo se jej také v domácnostech.

Zásadní přelom ovšem přinesla teprve elektrická energie a elektrické osvětlení. Již v roce 1877 bylo instalováno první veřejné elektrické osvětlení v Paříži a v rychlém sledu pak následovala další města. Vynálezy žárovky, technicky a ekonomicky účelného rozvádění elektrické energie atd. umožnily trvaleji a stabilně instalovat dobré osvětlení na kterémkoliv místě jak v exteriéru, tak interiéru. Elektrická žárovka prodlužovala den, resp. dalekosáhlým způsobem měnila možnosti využití času po setmění. Teprve od této doby lze hovořit v pravém slova smyslu o nočním životě, teprve tehdy bylo možno vykonávat postupně všechny činnosti, k nimž bylo zapotřebí dostatečného světla a jež proto byly prozatím vyhrazeny pouze denním hodinám. Tak začínalo postupně mizet prastaré dělení mezi časem světla a tmy, člověk byl nucen přizpůsobovat anebo sám přizpůsoboval přirozenou potřebu spánku také jiným okolnostem.

Praktická realizace všech technických změn včetně změn v oblasti komunikace nebyla samozřejmě přímočarým mechanickým procesem, ale závisela na řadě ekonomických, politických a dalších okolností. V souvislosti s postupující dělbou práce a prohlubující se sociální a třídní diferenciací se také důsledky technických změn promítaly v širším společenském měřítku značně rozdílným způsobem. Nových možností přirozeně zcela jinak využíval podnikající měšťák než tovární dělník, připoutaný ke stroji. Z tohoto hlediska také postupná relativizace a změna vžitých časoprostorových představ neprobíhala ani zdaleka rovnoměrně, ale přece jen postihovala v té či oné míře stále širší vrstvy lidí. Samostatnou kapitolou je otázka přirozené nechuti přizpůsobovat se měnícím podmínkám, obavy z "novot" a neochota měnit zažité a zřejmě

pohodlné stereotypy. Dobře jsou známy četné příklady zejména z období počátků výstavby železnic. Od začátků industrializace se také setkáváme s občasnými námitkami, které bychom dnešní terminologií označili jako ekologické, i když tehdy byly subjektivně pociťovány spíše jako estetické.

Všechny tyto a další momenty nemění nic na tom, že základní vývojová linie směřovala k prosazení a zevšeobecňování změn a naprosté relativizaci historického stereotypu času a prostoru. Současníci si byli těchto změn začasté dobře vědomi a zejména v memoárové literatuře druhé poloviny 19. století nacházíme řadu dokladů nadšeného obdivu vůči obecnému civilizačnímu pokroku.

Veliké má vlast ta povolání
a my velkou máme povinnost,
bychom k předu spěli bez ustání
i předsudků svrhli ničemnost.
Kdo zůstane zpátky - ku pokání
nebude snad míti času dost,
parních strojů hvizd k činnosti pudí,
kéž ospalce všechny ze sna zbudí.

To jsou závěrečná slova oslavné básnické ódy Jana Pravoslava Koubka, ve které opěval v roce 1845 příjezd prvního vlaku do Prahy. Již tady je plně vyjádřen životní pocit člověka, jenž není prostě vsazen do času, jemuž čas neplyne, nýbrž člověka, který chce ovládnout čas a dát mu lidsky účelný smysl. S podobným poetickým ztvárněním se pak setkáváme dosti často, stačí jen připomenout dobře známý nerudovský patos "čas nový nové chce mít činy ... kdo chvíli stál, již stojí opodál". A neméně dobře známé je značně utilitární a prozaické ztvárnění téhož životního pocitu v lakonickém "čas jsou peníze".

Změna časoprostorových představ a uvědomění si nových souvislostí se v diferenciované míře týkala každého jednotlivce. Měla však také veliký význam při vytváření předpokladů vzniku širšího regionálního, národního, státního, ale také skupinového třídního vědomí. Bez větší přímé fyzické komunikace anebo růstu zprostředkovaných informací by nebylo možné ani utvářet jednotu světa, jak ji - v zatím elementární podobě - uskutečňuje 20. století.

Pokusili jsme se naznačit některé momenty kvalitativních přeměn, které vyvolávala a vyvolává industriální technika v historickém vývoji člověka jako přírodní a společenské bytosti. Důsledky tohoto zdaleka neukončeného procesu dnes nejsme schopni ani přibližně odhadnout, pokud se ovšem neuchýlíme k různým fantastickým konstrukcím. Jisté však je, že od 19. století je člověk - a pravděpodobně už zůstane - vlastním aktivním přičiněním zasazen do zcela jiného přírodního a společenského

prostředí a jeho dějiny se obrazně řečeno odehrávají na scéně s jinými časovými a prostorovými dimenzemi. Tím se ovšem mění také podmínky jeho adaptace, což se nutně projevuje rovněž na jeho biologickém i psychickém ustavení. Nejde však ani tolik o prognózy. Dnes nemáme dostatečně zažitou a prozkoumanou neodvratnou skutečnost posledních dvou staletí a jejich místa v celkovém historickém procesu. Proto také tyto úvahy nemohou být a nejsou ničím jiným než skromným příspěvkem k tomuto poznání.

NÁZORY NA TECHNIKU V ČESKÉM EKONOMICKÉM A SOCIÁLNÍM MYŠLENÍ

Jiří Musil

Názory na techniku a průmysl v ekonomickém a sociálním myšlení českých zemí 19. století jsou neoddělitelné od širšího a rozporuplného kontextu, v jehož rámci se formovaly. Reálný technický vývoj daný tím, že Čechy a Morava patřily k průmyslově dynamickým částem Rakousko-Uherska, byl poměrně rychlý a technologické zdržení vůči průmyslovým zemím západní Evropy nebylo ke konci století již příliš veliké.[1/] Také technické školství a to, co bychom mohli nazvat ideologickou infrastrukturou techniky a průmyslu, byly na slušné úrovni. V Praze byla zřízena r.1803 první polytechnika v rakouské monarchii, v druhé polovině století poměrně rychle rostl počet středních průmyslových škol a české země patřily také mezi první v Evropě, kde se podle francouzského vzoru r. 1833 založila organizace, jejímž cílem byla podpora rozvoje průmyslu.[2/]

Dynamismus vývoje vlastní techniky, technického školství i organizačně ideové infrastruktury techniky byl tedy poměrně značný, avšak čím dále tím více narážel na omezující a konzervativní rámec hospodářských a právních institucí Rakousko-Uherska. Albín Bráf ve studii o dějinách politického myšlení v Čechách ke konci 18. století a v první polovině 19. století zdůrazňuje, že technický, ale i průmyslový a společenský vývoj byl zpomalován a "...setrvačnost podporovaly nemálo samy řády veřejné, především národohospodářská správa, duchem merkantilismu ještě příliš prosáklá".[3/]

K tomu přistupuje ještě neexistence vlastního státu. To, že česká buržoazie nemohla sama vytvářet vlastní formy hospodářsko-politického života, že pouze v zanedbatelné míře řešila klíčové otázky hospodářského uspořádání země, způsobilo, že také zájem o artikulaci teoretických stanovisek ekonomických, odkrývání těchto problémů, ale také zájem o filozofii a teorii techniky byly nedostatečně rozvinuty. Patří tedy k četným rozporům českého duchovního vývoje v 19. století i to, že při poměrné zralosti vlastní technické sféry, při praktické účinnosti aplikovaných přírodních věd, sociální a filozofická reflexe o technice byla slabá. Hlubší přemýšlení o hospodářských, sociálních a

kulturních důsledcích novodobé techniky bylo výjimečné a dosti často odvozené. Obecné otázky technické civilizace a s ní spojené hospodářské organizace byly ve srovnání s problémy základní obnovy národního života, s otázkami jazyka, literatury a duchovědného rozvoje považovány dlouho za okrajové.

To, že jednotlivé pozice českého myšlení se formovaly v složitém procesu srovnávání, vyrovnávání a překonávání německého myšlení, způsobilo, že optika, kterou si ve svém vidění světa 19. století a jeho problémů vytvořila velká část české měšťanské inteligence, nesla zřetelnou pečeť této konfrontace. Ale i odlišné ideje z anglického nebo francouzského prostředí byly většinou zprostředkovávány německými autory. To vše nemohlo zůstat bez dlouhodobých následků v myšlenkových orientacích českého měšťanstva, ale i rodícího se dělnického hnutí.

Významná role německé filozofie, filologie, historie a literatury v utváření názorů prvních generací českých obrozenců nebyla pouze důsledkem dobré znalosti a běžného používání němčiny a naopak málo rozšířené znalosti jiných cizích jazyků, nýbrž i jistých paralel v sociálním postavení české a německé humanitní inteligence té doby. Norbert Elias ve svých sociologických studiích o procesu civilizace upozorňoval opakovaně na to, jak se "... píšící německá inteligence vznášela poněkud ve vzduchu. Duch a kniha jsou jejím útočištěm a její doménou, výkony ve vědě a umění její pýchou. Prostor pro politickou aktivitu, pro určování politických cílů nejsou této vrstvě dány... To, čím se tato středostavovská inteligence 18. století legitimuje, co je základem jejího sebevědomí, její hrdosti, leží stranou hospodářství a politiky...".[4/] Je to filozofie, literatura, duchovní orientace a v 18. století také kultivace jazyka, který se ještě Bedřichu Velkému při srovnání s francouzštinou zdál tak barbarský.

Česká humanitní inteligence neměla také možnost politického života v tom smyslu jako francouzská nebo anglická a navíc stála před problémy a úkoly, se kterými francouzský nebo anglický vzdělanec nebyl nikdy konfrontován. V době, kdy se v západní Evropě formovaly základy pozitivismu, kdy se vyjadřovaly složité ekonomické zákonitosti fungování kapitalistické společnosti a objevovaly také první konzervativní systémy reagující na průmyslovou revoluci, hospodářský liberalismus a požadavky politické demokracie, soustřeďovala se energie naší inteligence na rekonstrukci základních předpokladů autonomního duchovního života. A přitom - a to je nutno znovu zdůraznit - přijímání civilizačních a technických inovací probíhalo poměrně rychle a také úroveň vlastní technické invence nebyla malá.

Napětí mezi nerozvinutostí humanitního a obecně společenského myšlení a dynamikou akceptace a rozvoje techniky tvořilo tudíž také

jednu ze specifik české společnosti 19. století.

Ale vymezení lidských a společenských problémů převážně prostřednictvím německého osvícenství a později zejména historismu a romantismu, reagujících na francouzské osvícenství, racionalismus a především na francouzskou revoluci, muselo vést rovněž - alespoň u části české inteligence - k podceňování významu rodící se technické civilizace, významu hospodářské organizace a politického myšlení. Z hlediska českého národního hnutí v jeho počátcích byla užitečnější německá koncepce kultury než nadnárodní, univerzalistická civilizace opírající se o přírodní vědy, techniku a racionalismus ve společenských vědách. Zdá se však, že vedle tohoto myšlenkového proudu, který z kulturně geografických důvodů přejímal německou verzi "vyšší kultury", existoval v českém myšlení endogenní proud, jehož sociální základnou byla zobecněná zkušenost rozvinutých řemesel, drobného podnikání a života v malých městech. Jejím sociálně-psychologickým projevem byla kultivace technologických zručností, zájem o technické, ale i o organizační inovace, zájem o informace, jistá myšlenková otevřenost a životní pragmatismus usilující o vytvoření slušného civilizačního rámce pro lidský život. Součástí této myšlenkové orientace byl také přirozený konkretismus a realismus, který však nebyl příliš živnou půdou pro abstraktnější a spekulativnější reflexi a pro kladení teoretických otázek. Byl však velmi dobrým předpokladem pro rozvoj průmyslu, pro přijímání průmyslových forem práce a pro vytváření široké palety mechanických zručností, kterými se česká populace vyznačovala.

Popsanému kontextu, v jehož rámci se české humanitní myšlení vyvíjelo, odpovídá i to, kdo a v jakých oborech se problému techniky věnoval. České filozofy technika jako specifický produkt určitého způsobu myšlení i jako samostatný filozofický problém příliš nezaujala. Jistě ne proto, že by nebylo čím se inspirovat v tradici evropské filozofie. "Téměř bez výjimky se jak velcí systematici, tak i jejich méně významní přívrženci a protivníci zabývali filozofickými otázkami techniky," konstatuje Donald Brinkmann.[5] Řada začíná Francisem Baconem, vede přes Leibnitze, Adama Smithe, francouzské osvícence a Kanta k Hegelovi, Saint-Simonovi, Marxovi a 19. století je plné filozofických reflexí snažících se vymezit podstatu techniky a zejména vyrovnat se se sociálními a kulturními důsledky rodící se strojové civilizace.

Pokusy vymezit hlouběji podstatu techniky se vyskytly v Čechách již v pozoruhodné Riegrově studii O statcích a pracích nehmotných a jich významu i postavení v národním hospodářství vydané roku 1850, ale byly v té době u nás ojedinělé. F. L. Rieger, jako politicky angažovaný právník s národohospodářskými zájmy, již tehdy formuloval stanovisko, které o půl století později znovu vyjádřil sociolog Emanuel Cha-

lupný. Na definicích obou autorů je závažné - mimo jiné - jejich odmítnutí tak časté diabolizace techniky. Podle Riegra: "Úkolem všeho lidského průmyslu není utvořiti novou hmotu, všecka naše práce záleží v tom, hmoty přírodní sestaviti a silám jejich dáti ruch /hnutí/. Tak, aby z jejich vzájemného působení povstal žádoucí výsledek, jenž může sloužiti potřebám a žádostem lidským."[6] A zhruba padesát let později E. Chalupný charakterizoval techniku jako "... transformaci přírody společenstvím, tj. užívání přírodních objektů k účelům lidským".[7] V obou případech šlo o moderní pojetí, dnes v sociologii nejčastěji akceptované, podle něhož jsou povaha a zaměření techniky určovány hodnotovou orientací jednotlivých společností. Technika nemá sama v sobě obsaženy zákonitosti svého vývoje.

Myšlenkovými okruhy, ve kterých se nejvíce přemýšlelo o společenském významu techniky a zejména vznikajícího průmyslu, byla politická ekonomie a politicko-programová literatura socialistického zaměření. "Ekonomisti", jak liberálně orientované národohospodáře označil Karel Sabina v protikladu k socialistům, patřili většinou k těm, kdo zdůrazňovali především pozitivní důsledky rozvoje strojové velkovýroby a techniky obecně. Socialisticky orientovaní autoři, především ti, kteří vycházeli z Karla Marxe, upozorňovali na to, že v rámci daných společenských podmínek přináší nová technika více zla než dobra a pouze v hluboce transformované nové společnosti bude možné realizovat optimistické saint-simonovské koncepce společnosti, řízené vědou a využívající všech potencí rodící se strojové civilizace.

V liberální ekonomii, jejíž začátky lze u nás umístit zhruba do poloviny století[8], byly - pokud jde o význam techniky - tematizovány zejména následující otázky: 1. problém velkovýroby a zániku řemesel a vyřazování lidí z práce, 2. pozitivní a negativní důsledky strojové výroby na dělníky, na pracovní proces a na sociální poměry, zejména pak na sociální diferenciace, 3. problémy dělby práce a jejích důsledků, v menší míře pak 4. vztahy mezi industrializací a růstem měst a životními podmínkami v nich, 5. interakce mezi technikou a společností.

Na vývoji názorů na těchto pět tematických okruhů, které budeme sledovat v relativně krátkém období mezi rokem 1850, kdy vydal Rieger svou kritickou analýzu A. Smithova a Malthusova pojetí práce, až rokem 1883, kdy vychází Národní hospodářství Josefa Kaizla, je patrný dvojí proces. Na prvním místě rychlá proměna objektivních hospodářských a sociálních podmínek v českých zemích, která musila být myšlenkově zmapována a internalizována, a na druhém místě vnitřní, subjektivní zrání českého ekonomického myšlení, které se snažilo co nejdříve dosáhnout i na tomto poli evropské úrovně. I v tomto oboru musila tudíž česká inteligence zvládnout a reflektovat v historicky krátkém období vývojové

úkoly, na které bylo v jiných zemích více času a připomeňme, že i více lidí, institucí a hmotných prostředků.

F. L. Rieger si byl plně vědom toho, že nastupující nová strojová technika a s ní spojená hospodářská organizace nutně povedou k zániku převážné části drobné výroby a mnoha řemesel, ale ani v nejmenším nepochyboval o sociálně a také duchovně pozitivní bilanci tohoto procesu: "... čím blahodějnější je zavedení některého stroje pro všeobecenstvo, tím více jednotlivců trpívá jeho zavedením...," ale: "Postup a blahobyt celého společenstva musí mít přednost před počasnou újmou některých."[9/] Rychle rostoucí produktivita práce, způsobená zaváděním strojů a dělby práce, snižuje náklady na výrobu a tím i ceny průmyslových výrobků ve srovnání s výrobky řemesel. Levné výrobky umožňují stále rostoucí spotřebu stále většího počtu lidí a nejen to. Rostoucí spotřeba je příčinou stále rostoucí výroby a tím i potřeby pracovních sil. To je klasická konstrukce liberálních ekonomů, které již nedůvěřoval S. Sismondi a která počítá s jakýmsi neomezeným hospodářským růstem. Rieger ji však ve svém optimisticko-liberálním přesvědčení, tak typickým pro české měšťanstvo alespoň ve sféře ekonomické, bezvýhradně přijímá. Později, když např. píše o průmyslu do naučného slovníku[10/], si začne uvědomovat větší složitost celého tohoto procesu.

Riegrovo stanovisko k otázce sociálních důsledků industrializace je však plné vnitřního napětí již od jeho prvních národohospodářských spisů. Na jedné straně je přesvědčen, že: "Z pokroku výroby hlavně též nižší stavové prospěch mají ... tímto pokrokem hlavně ti stavové nejvíce získati musí, kteříž návalům /strastí/ byli nejvíce vystavení, myslíme totiž třídy chudé a jmenovitě stav dělnický."[11/] Moderní industrialismus je mu jedním z vývojových článků potvrzujících "zákon neustálého pokroku, jenž rozdíly mezi lidmi postupně stírá".[12/] Na druhé straně však v téže práci připouští, že "práce ve fabrikách silně uvolňuje svazek rodinného života", že vede k nezdravému individualismu, že zdravotní stav lidí v sídlech s průmyslem je horší než jinde, že se to týká zejména dělníků, ale vzápětí konstatuje, že "příčiny nejsou v samotné průmyslové práci, nýbrž v okolnostech, které průmysl provázejí"[13/], neboť je pevně přesvědčen, že průmysl v podstatě ulehčuje práci, činí ji méně namáhavou a stále více využívá duševních sil lidí místo tělesných. Nicméně: "Nejsmutnější, ale i nejškodnější úkaz, jenž s rozvojem průmyslu pokračuje, jest ... sestředění nesmírných pluků dělnictva v jednotlivých místech a tudy povstání a rostnutí velikých měst a jejich obyvatelstva." Tuto koncentraci dělnictva ve městech nepovažuje za nevyhnutelnou součást nebo podmínku "zdaru velkého průmyslu". Navrhuje "odstředění čili decentralizaci průmyslu natolik možnou, kolik se jen žádati dá".[14/] Je to u liberála neobvyklý antiurbanismus a lze vy-

slovit hypotézu, že je do značné míry specifickým produktem českého intelektuálního a politického prostředí 19. století. Rieger také cítil rizika koncentrace kapitálu. Při kritice koncentrace hovoří o aristokratickém, feudálním či oligarchickém průmyslu a staví proti němu tzv. demokratický průmysl. Koncentraci průmyslu lze čelit průmyslovými spolky anebo v tehdejší terminologii asociacemi. Ty se mohou stát bariérou centralizace, neboť ta je "vždy a všady nepřítelem svobody". Chtě nechtě se vtírá myšlenka, že Rieger reprezentuje spíše jakýsi sociální liberalismus, který známe z děl L. T. Hobhouse, ale který zároveň jakoby připomíná radikálně demokratický liberalismus jeffersonovského ražení.

Riegrův civilizační optimismus nebyl ojedinělý, vyjadřují ho i další autoři, kteří psali v sedmdesátých letech. Reprezentují rozvíjející se českou buržoazii a ve svých spisech, které Z. Tobolka[15/] tvrdě charakterizoval jako "diletantské", artikulují pro praktické potřeby elementární podnikatelskou filozofii své doby. V kompendiích Karla F. Procházky, bývalého tajemníka Jednoty ku povzbuzení průmyslu, a c.k. notáře Maxe Wellnera z Tábora je patrná rovněž neotřesitelná víra v pozitivní účinky rozvoje techniky a také vědeckého pokroku, který je nejjistějším "pramenem stálého blahobytu přítomným i budoucím".[16/] Industrialismus není však jen zdrojem bohatství, odstraňuje těžkou práci a umožňuje, aby člověku, "duševními schopnostmi nadanému, zbylo pouze dohlížení a řízení práce a vůbec, aby potřeboval více duševních darů, nežli síly výlučně tělesné". Podle Wellnera byla hádka o prospěšnosti strojů vždy marná a "nové vynálezy strojnické" by měly rychleji vnikat do továren než se dosud děje. Ale rozvoj techniky a hospodářství nemá jen obecný civilizační efekt. Wellner formuluje myšlenku, která asi nebyla v té době ojedinělá: "Stůj to dlouho nebo krátko - budou naši rolníci a průmyslníci - bohatí, bohatí jměním i osvětou, a pak si dobudeme politické moci - samo sebou způsobem téměř hravým."[17/] Autor je přesvědčen, že Čechové, kteří si hledí průmyslu, ústavů pojišťovacích, záložen, cukrovarů, bank, nechávajíce politiku více stranou, mají na rozvoji národa větší zásluhu než politikové.

Procházka i Wellner považují i malé podniky a řemesla za životaschopné - nic jiného nemohli ostatně v Čechách tvrdit - a v ještě větší míře než Rieger je chtějí podporovat. Oba také vedle požadavku svobody práce doporučují sdružování práce, dělnické asociace čili vlastnictví továren v rukou dělníků. To byla ostatně v té době v českých zemích neobyčejně populární myšlenka, propagovaná lidmi nejrůznějších názorových směrů, ať již to byl Rieger, F. C. Kampelík nebo později F. L. Chleborád.[18/]

Když vyšlo r. 1883 Národní hospodářství od Josefa Kaizla, bylo

zřejmé, že je to moment obratu v českém ekonomickém myšlení, a to hned v několika směrech. Je to naše první soustavná a na svou dobu moderní práce o národním hospodářství a je také zajímavá světonázorově. Kaizl je vlastně českým "katedrovým socialistou" a je už vzdálen Riegrovu optimistickému liberalismu, je si velmi dobře vědom ostrých sociálních konfliktů v kapitalistických společnostech a nevěří již zcela v harmonizující efekty "volných hospodářských sil", vidí kolem sebe majetkovou polarizaci a je přesvědčen o nutnosti hospodářských reforem. Proti analytickému racionalismu liberálů staví jako žák vedoucí osobnosti tzv. mladší školy historické, Gustava Schmollera, historismus, který kombinoval s pozitivismem, a proti filozofii volného mezinárodního obchodu obhajuje rozumné ochranářství.

Technice věnoval ucelenou kapitolu, ze které je zřejmé, že ji považoval za převratnou sílu, která zcela změnila hospodářský, právní i etický řád světa. Důsledky techniky vyvolávají nutnost předělat celý "hospodářský dům". To vše není a nebude možné "bez bolesti, bez porušení a zmaru tisícerých interessův osobitých". Dělba práce, která přináší technický pokrok, zdokonalení a láci výroby, má podle Kaizla i četné nepříznivé účinky: jednostrannost, poškozování zdraví, duchovní otupení pracovníků a zaměstnávání slabších v průmyslu /žen a dětí/. Dělba práce "vede k odcizení" a "ponižuje člověka na mechanické příslušenství stroje" a navíc způsobuje to, že "společnost roztrhne se v části, ze které jedna druhé se odcizí...jedna druhou nenávidí".[19/] Jedinou možností jsou soustavné reformy a "... zasahování ve vývoj poměrů hospodářsko společenských skrze stát a jiné obce...".[20/]

Jestliže v postojích českých liberálních ekonomů a politiků vůči rozvoji novodobé techniky a její aplikaci v hospodářství převládal koneckonců sociální a kulturní optimismus, do kterého začínaly pronikat skeptičtější tóny až ke konci 19. století, v názorech českých radikálních demokratů i autorů se zřetelnou socialistickou orientací se stanoviska poukazující na záporné stránky probíhající průmyslové revoluce objevovala častěji. Je to přirozené, neboť tu šlo o reflexi sociální zkušenosti těch složek společnosti, které byly technologickými a hospodářskými přeměnami nejvíce postiženy. To však neznamená, že se u těchto autorů nesetkáváme i s pozitivním hodnocením technického vývoje. Rozpornost a složitost vývoje české společnosti 19. století se nutně promítala i do jejich myšlenek. Také podnětů a zdrojů jejich úvah bylo několik a nebyly vždy stejnosměrné.

Především lze - tak jako ve všech industrializujících se zemích Evropy - najít hlasy, které se obávají pronikání strojů a které reprezentují řemeslnicko-dělnické obavy ze ztráty práce, ale i sociálního postavení: "... když však ještě mašin nebývalo, tu řemeslník svou pil-

ností a obratností nad druhými vyniknouti a sobě poznenáhla jakési zámožnosti získati mohl..."[21] J. B. Pecka[22] s nedůvěrou komentuje také rozšířenou liberální představu o společenském pokroku jako procesu neomezeného zvyšování výroby díky strojům a přiklání se ve své kritice průmyslového kapitalismu na stranu S. Sismondiho, který již v první polovině 19. století varoval před nadměrným růstem výroby.

Ovšem vedle těchto kritických poznámek, reagujících na rozpory tzv. industrialismu, nalézáme v Čechách v období před založením sociální demokracie četné varianty radikálně demokratických verzí civilizačního optimismu. Jsou cítit z Klácelova[23] přitakání dělbě práce a také později i ze Sabinových úvah[24] o kladném působení vědy a průmyslu v hospodářství. Věda je mu nástrojem umožňujícím pozvednout nebývalým způsobem úroveň života lidí. Jsou to zřejmě stále přímé nebo zprostředkované ohlasy francouzského utopického socialismu, především v Saint-Simonově verzi. Rozvinutá věda a technika a na ní založený růst výroby jsou považovány nejen za páteř socialistické organizace společnosti, nýbrž za nezbytný předpoklad nové společnosti, která ovšem bez zespolečenštění výroby zůstává kapitalistickou. To vše je pak u nás, např. v podání Ferdinanda Koppa, zařazeno do kontextu nacionálních hnutí 19. století, v němž "... pravý to socialismus...má základ v národnosti... Socialismus opírá se o svobodu a národnost; svoboda a národnost mohou k slávě a k dokonalosti jen socialismem dospěti".[25]

Na závěr uveďme poznámku o českém marxismu. J. Pešková ve své práci o socialismu v Čechách 19. století poznamenává, že i po založení sociálně demokratické strany v sedmdesátých letech nelze pozorovat, že by se marxismus uplatňoval v českém myšlení jako "převratná teorie". "... sama tato teorie přicházela do Čech téměř výhradně v politické nebo nanejvýše politicko ekonomické podobě..."[26] Marxova teorie společnosti a jejího přetváření nenašla v Čechách 19. století autentického interpreta toho druhu, jakým byl např. Paul Lafargue ve Francii nebo G. V. Plechanov v Rusku. Tím méně pak mohl být v duchu K. Marxe rozvíjen tak specifický problém, jakým je role techniky ve společnosti. Současně však není pochyb o tom, že přímo nebo nepřímo se myšlenky K. Marxe a B. Engelse, zdůrazňující účinky strojové výroby na dělníky, na vznik proletariátu, na přivlastňování dalších pracovních sil kapitálem, na další zintenzívnění práce a prodlouženou pracovní dobu v důsledku zavádění strojů, na boj mezi dělníkem a strojem a současně na velké pozitivní potence strojové techniky, promítají do většiny českých národohospodářských a sociologických prací konce 19. století.

Základní směry a posuny v českém ekonomickém a sociálním myšlení 19. století o technice se na základě naší, byť neúplné analýzy postupně vynořily: od hodně optimistických představ o její roli ve společnos-

ti, které byly kombinací liberálního optimismu a osvícenecko racionalistického přesvědčení o významu vědy, se vyvíjelo k složitějšímu pohledu, který začal zahrnovat četné původně nepředvídané důsledky industrialismu ve sféře sociální, kulturní i psychologické. Nicméně trend k realismu se nepřeklonil až ke kulturnímu pesimismu, který v řadě evropských zemí, zejména v Německu, začal obviňovat rozvoj techniky, měst a dalších složek hmotné civilizace z hluboce rozkladných společenských účinků. Úsilí o vybudování vlastního národního života, včetně vlastního průmyslu a technické základny, vytvořilo pravděpodobně duchovní ovzduší, ve kterém jen málokdo zpochybňoval společenský význam technického pokroku. K takovým pochybám mohly vést v uvedeném rámci až hluboké otřesy příštích let.

1/ Srov. k tomu J. Purš, Průmyslová revoluce, Praha 1973, s. 474-493.

2/ Plný název byl: Jednota ku povzbuzení průmyslu v Čechách, který byl odvozen z francouzského vzoru Société d'encouragement pour l'industrie nationale.

3/ Citováno podle studie A. Bráfa, Politické vědy v Čechách na sklonku věku 18. a v první polovici devatenáctého, Almanach České Akademie Císaře F. Josefa pro vědy, slovesnost a umění XVII, Praha 1907, s. 183-230.

4/ N. Elias, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Erster Band, Frankfurt am Main 1976, s. 32. Elias píše o německé inteligenci konce 18. století.

5/ D. Brinkmann, Mensch und Technik. Grundzüge einer Philosophie der Technik, Bern 1946, s. 23.

6/ F. L. Rieger, O statcích a pracích nehmotných a jich významu i postavení v národním hospodářství, Praha 1850, s. 69-70.

7/ E. Chalupný, Sociologie. Svazek čtvrtý: Sociální výtvory I, Praha 1921, s. 59. Jde o vydání prací, které autor napsal již dříve a pak je vydal souborně ve svém systému.

8/ A. Bráf v shora citované studii /3/ zahrnuje do svého přehledu také autory působící v Čechách, kteří psali německy. Při tomto pojetí by se datování počátků české ekonomie, ať již liberálního nebo jiného směru, musilo změnit. Především by pak bylo nutno mezi české ekonomy zařadit i Jiřího Buquoye, Aloise Lexu z Aerenthalu a také některé pedagogy právnické fakulty pražské univerzity, zejm. Josefa Ignace Butscheka a Václava Gustava Kopetze. V této studii

se držíme striktnějšího pojetí a za české ekonomy považujeme ty autory, kteří své práce psali převážně česky.

9/ F. L. Rieger, Průmysl a postup výroby jeho v působení svém ke blahobytu a svobodě lidu zvláště pracujícího, Litomyšl 1860, s. 130-131.

10/ Riegrův český naučný slovník, IX. díl, Praha 1872, s. 87.

11/ F. L. Rieger, Průmysl a postup výroby..., s. 22-23.

12/ Tamtéž, s. 24.

13/ Tamtéž, s. 126 a celá hlava o působení průmyslu na lid pracující.

14/ Tamtéž, s. 140-141.

15/ Z. Tobolka, v úvodu k pamětem Josefa Kaizla, Z mého života, J. R. Vilímek, 1909-1914.

16/ K. F. Procházka, Základové nauky národního hospodářství i statistiky, 2. vyd., Olomouc 1876, s. 82.

17/ M. Wellner, Hospodářství národní, Tábor 1874, s. 81.

18/ F. L. Chleborád, Soustava národního hospodářství politického, Ostrava 1869.

19/ J. Kaizl, Národní hospodářství, Praha 1883, s. 120-121.

20/ Tamtéž, s. 344.

21/ E. Arnold, Sebrané spisy, Praha 1954, s. 415.

22/ Boleslav Strahovský /pseudonym J. B. Pecky/, Sismondiho pohádka, Organisace 1878, č. 9.

23/ F. M. Klácel, Listy přítele k přítelkyni o původu socialismu a komunismu, Praha 1948, s. 32 ad.

24/ K. Sabina, Příspěvek k poznání přítomnosti, stať citována J. Peškovou v její knize Utopický socialismus v Čechách XIX. století, Praha 1965, s. 112-113.

25/ F. Kopp, Socialismus ze stanoviska historického, Včela 1848, č. 99, 100, 101, 102.

26/ J. Pešková, op. cit., s. 97.

ČEŠTÍ VYSTĚHOVALCI DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ A TECHNICKÝ POKROK V ZAHRANIČÍ

Jiří Kořalka

S výjimkou první reemigrační vlny bezprostředně po vzniku Československé republiky roku 1918[1] převažoval v celé kapitalistické epoše vývoje českých zemí vždy rozsah vystěhovalectví nad přistěhovalectvím. Statistiky, které porovnávaly rozdíl mezi počty narozených a zemřelých osob se skutečně přítomným obyvatelstvem podle sčítání lidu v desetiletých intervalech[2], konstatovaly, že české země ztratily vystěhováním asi 54 tisíc osob v desetiletí 1841-1850, více než 177 tisíc v šedesátých letech 19. století a 251 tisíc v letech osmdesátých; po dočasném poklesu vystěhovateckého proudu v posledním desetiletí 19. století stoupla ztráta obyvatelstva vystěhovalectvím znovu na více než 282 tisíc osob v desetiletí 1901-1910. V průběhu druhé poloviny 19. století připadala podle soudobých odhadů[3] asi jedna polovina z tohoto počtu na stěhování z Čech a Moravy do jiných zemí habsburské monarchie, především do Vídně[4], a druhá polovina na vystěhovalectví do ciziny, ve zdrcující většině do Spojených států amerických.[5] Během deseti až patnácti let před rokem 1914 se značně zvýšilo kontinentální vystěhovalectví do Německa, v podstatě na úkor stěhování do Vídně, kdežto české vystěhovalectví do USA si udrželo svou dřívější úroveň.[6] Vystěhovalecká otázka se v období kapitalistických vztahů stala jedním z nejchoulostivějších sociálních problémů českých zemí a české národní společnosti.[7]

Lze říci, že ekonomický a populační vývoj českých zemí od konce 18. století[8] sledoval s menším opožděním v podstatě vývojový model západní a severní Evropy, následovaný teprve po několika desetiletích východními oblastmi tehdejší habsburské monarchie. Ve vzájemné závislosti hospodářského a populačního růstu se v českých zemích udržovala vysoká míra přirozeného přírůstku obyvatelstva v období počátků a rozmachu průmyslové revoluce; až do roku 1827, v první polovině čtyřicátých let a téměř po celá padesátá léta 19. století přesahoval tento přirozený přírůstek často podstatně 12 promile.[9] Od posledních desetiletí 19. století se však v českých zemích projevoval pokles porod-

nosti a jejich míra reprodukce obyvatelstva, bez ohledu na nižší úmrtnost, nebyla již tak vysoká jako v soudobé východní a jihovýchodní Evropě. Hlavně v neprůmyslových zemědělských oblastech se tíživě projevovalo relativní přelidnění, které bylo v prvé řadě problémem sociálně-ekonomickým, nikoli demografickým.[10/] Ani rozmach průmyslové výroby v Praze, Brně a jejich předměstích, v pohraničním pásmu severních Čech a Moravy i v nově vzniklých průmyslových oblastech /Kladensko, Plzeňsko, Ostravsko/ nestačil pohlcovat veškerý přírůstek pracovních sil. Neustále obnovovaná rezervní armáda nezaměstnaných se v zemědělských oblastech projevovala hlavně ve své skryté, ještě tíživější podobě a vytvářela hlavní zdroj hromadného vystěhovalectví z českých zemí.

Při studiu dlouhodobých příčin vystěhovalectví ovšem nelze opomenout důležité faktory mimoekonomického rázu. Obecně platí, že většinu vystěhovalců z českých zemí do zámoří netvořili lidé nejchudší a nejvíce zbídačení, nýbrž ti, kteří ztratili vyhlídky na hospodářské a společenské uplatnění ve svém domově, ale měli ještě dostatek tělesných i duševních sil k tomu, aby začali nový život ve zcela odlišném prostředí. Zkoumání materiálních a sociálních podmínek několika skupin českých vystěhovalců do Ameriky v padesátých letech 19. století ukazuje, že většina z nich opouštěla své domovy těsně předtím, než by se jejich životní úroveň podstatně zhoršila, nebo na samém počátku tohoto zhoršení.[11/] Přistěhovalci, než byli vpuštěni na území Spojených států amerických, museli se vykázat určitou minimální částkou peněz; na počátku 20. století přinášeli čeští přistěhovalci do Ameriky s sebou více peněz než příslušníci většiny jiných národností, například roku 1902 byl jejich průměr více než 23 dolarů na osobu ve srovnání s necelými patnácti dolary jako průměrem všech přistěhovalců.[12/] Znamenalo to, že museli často pod cenou prodat téměř všechen majetek doma, aby získali prostředky potřebné na cestu do zámoří v přeplněných vystěhovaleckých lodích.[13/] Od šedesátých let 19. století byla v narůstajícím rozsahu uplatňována nová metoda, podle Karla Marxe objevená "irským géniem":[14/] to znamená, že čeští přistěhovalci, podobně jako předtím irští, posílali svým příbuzným a známým ve staré vlasti peníze nebo lodní jízdenky, aby umožnili jejich vystěhování.

Nelze rovněž vyloučit působení davové psychózy, vyvolávané příliš kladným líčením zkušeností českých přistěhovalců do zámoří. Zprávy místních rakouských úřadů, které zkoumaly příčiny touhy některých skupin obyvatelstva po vystěhování /říkaly jim "Auswanderungslustige"/, uváděly vliv dopisů od příbuzných a známých v Americe jako jeden z hlavních důvodů, často jako základní příčinu hromadného českého vystě-

hovalectví do USA.[15] Žádné zákazy, varování ani doporučení z úředních míst, poukazující na špatné zkušenosti některých vystěhovalců, nemohly této psychóze úspěšně čelit, v neposlední řadě pro tradiční nedůvěru českých lidových vrstev k úřadům. Ve srovnání s vlivem dobře se uplatnivších přistěhovalců byla agitace vystěhovaleckých firem a jejich agentů, účinná v padesátých letech[16], velice přeceňována v publicistice a politických debatách pozdějších desetiletí, zejména pokud se týkalo českých zemí.[17] Kdokoli se blíže seznámil s osudy a názory rodin vystěhovalců, dospěl pravidelně k závěru, že pověstní vystěhovalečtí agenti nebyli tak všemocní, jak se někdy předpokládalo. Například úřední průzkum v okresech nejvyššího vystěhovalectví v Čechách roku 1881 zjistil, že jen v malém zlomku /nanejvýš v 10%/ bylo vystěhování zprostředkováno agenty sídlícími v Čechách.[18]

Okolnosti a události politického rázu ovlivnily hromadné vystěhovalectví z českých zemí až do roku 1938 jen v malém počtu případů. Emigrace českých politických radikálů do Ameriky po politické porážce revoluce z let 1848-1849 byla mnohem méně početná než z Německa.[19] Několik desítek aktivních účastníků odborového a politického dělnického hnutí v Čechách se vystěhovalo do zámoří po neúspěšné stávce[20] nebo v důsledku policejního a soudního pronásledování socialistů.[21] Nebylo náhodné, že jediná česká sekce Mezinárodního dělnického sdružení, známého pod názvem I. internacionála, vznikla roku 1870 v New Yorku[22] a že v témže městě byl roku 1882 vydán první český překlad Marxova a Engelsova Manifestu komunistické strany.[23] Dodatečnou politickou pobídkou pro některé radikálně smýšlející české vystěhovalce k tomu, aby opustili rodnou zemi, byla latentní nespokojenost s nerovnoprávným postavením českého národa v habsburské monarchii i s opatrnou politikou vůdčích českých poslanců od konce sedmdesátých let 19. století. Především to bylo závažné pro mnoho mladých mužů, kteří se vystěhováním chtěli vyhnout odvodní a vojenské povinnosti v rakouské armádě. Sociálně ekonomické příčiny hromadného českého vystěhovalectví byly ovšem prvořadé a rozhodující.

Je to možné ještě lépe postihnout při konkrétním sledování příčin vystěhovalectví z jižních a jihozápadních Čech, které byly v celém období od padesátých let 19. století až do druhé světové války územím nejrozsáhlejšího vystěhovalectví v měřítku celých českých zemí.[24] Tato oblast nejvyššího vystěhovalectví nebyla totožná s územím nejvyšší bídy, s níž se setkáváme v prvé řadě v hustě zalidněných oblastech upadající rozptýlené manufaktury /domácké výroby/ v horských pásmech severozápadních a severovýchodních Čech, v Krušnohoří a Podkrkonoší, kde rodiny rukodělných tkalců po polovině 19. století živořily na pokraji hladomoru a nemohly vůbec pomýšlet na to, že by sehnaly peníze na úhra-

du dopravních nákladů do zámoří.[25] Jihočeští vystěhovalci byli podstatně zdravější a lépe živení. Okresy nejrozsáhlejšího vystěhovalectví v jižních a jihozápadních Čechách neměly větší průmysl /95% živnostenských závodů v této oblasti zaměstnávalo méně než pět osob/ nebo byly úplně bez průmyslu. Geografické a klimatické podmínky byly nepříznivé pro intenzívní rozvoj zemědělství. Pozemková držba byla většinou rozdělena mezi rozlehlá panství aristokratických velkostatkářů a drobná rolnická hospodářství, která už nemohla být dále tříštěna. Zemědělští dělníci bez vlastní půdy byli většinou závislí na sezónních pracích. Opožděné budování železnic jen výjimečně přispívalo k hospodářskému rozvoji některých středisek, jinak naopak usnadňovalo vystěhovalectví. Ve většině případů se z jižních a jihozápadních Čech vystěhovávaly úplné a rozvětvené rodiny, včetně starých prarodičů, kteří se nemohli uživit bez podpory svých dospělých dětí.[26]

Výzkum dlouhodobých příčin vystěhovalectví by měl zahrnovat důkladnější rozbor vzájemné souvislosti vystěhovaleckých vln a konkrétních fází ekonomického vývoje, zejména postupu industrializace a intenzifikace zemědělství. Zpravidla postihovalo rozsáhlé vystěhovalectví takové oblasti, které zůstávaly stranou industrializačního a intenzifikačního procesu a naopak byly tímto procesem zbavovány své dřívější ekonomické základny. Odlišení postupných vystěhovaleckých vln ze západní, severní a střední Evropy na jedné straně, z jižní a východní Evropy na straně druhé naznačuje, že zmíněná vzájemná souvislost a závislost zřejmě existovala. Jistě nelze pokládat za náhodu, že podíl českých zemí na vystěhovalectví z habsburské monarchie nebyl v letech 1853-1871 nikdy menší než 75%, zatímco vystěhovalectví z Uher v té době bylo téměř zanedbatelné. Tento podíl českých zemí se však od osmdesátých let 19. století podstatně snižoval, po roce 1895 jen jednou přesáhl 7% a od přelomu 19. a 20. století většinou nedosahoval ani 5% z celkového vystěhovalectví z Rakousko-Uherska do Ameriky.[27] Podobný nesoulad se projevoval v Československé republice mezi dvěma světovými válkami, kdy byl počet vystěhovalců ze Slovenska vždy dvoj- až trojnásobně vyšší než z českých zemí[28], přestože podle sčítání z roku 1921 žilo asi deset milionů obyvatel v českých zemích a tři milióny na Slovensku.

Nad problémy hromadného vystěhovalectví se od poloviny 19. století zamýšlelo mnoho politických a kulturních osobností v českých zemích i mezi samotnými vystěhovalci. V řadách českého národního hnutí většinou převažoval názor, že vystěhovalectví do ciziny oslabovalo národní organismus, který sváděl obtížné boje s cizorodým státem a s privilegovaným německým živlem v českých zemích. Jen ojedinělé byly hlasy, že vystěhovalecký proud odnášel za hranice země méněcenné skupiny obyva-

telstva, jichž nebylo třeba litovat. Častější byly stížnosti na to, že velká většina vystěhovalců byli lidé pracovití, iniciativní a energičtí, kteří měli zájem na zlepšení svého sociálního postavení. Nebylo-li za tehdejších hospodářských a sociálních poměrů vůbec možné zabránit vystěhovalectví, uvědomovali si někteří veřejní činitelé v českých zemích závažný úkol navázat a rozvíjet všestranné styky se zahraničními Čechy a jejich organizacemi, aby byla zamezena nebo přinejmenším zpomalena jejich úplná asimilace v novém prostředí. Po celou éru hromadného vystěhovalectví z českých zemí, od padesátých let 19. století až do třicátých let 20. století, se v různých obměnách vyskytovaly návrhy na organizovanou a soustředěnou kolonizaci Čechů v některé zámořské zemi.[29/]

I když několik uličních bloků nebo i městských čtvrtí v New Yorku a Chicagu a některé menší oblasti amerických států Wisconsin, Iowa, Nebraska a Texas nebyly původně příliš vzdálené od podobné představy "Little New Bohemia", tj. malých nových Čech[30/], tříštily se všechny takové snahy dříve či později při střetávání s realitou hospodářských a společenských vztahů v přistěhovalecké zemi. K těmto reálným podmínkám hospodářského života byli čeští vystěhovalci nuceni přihlížet již při prvním hledání existenčních možností. Není bez zajímavosti, že přitom často docházelo ke změně původního povolání přistěhovalců v novém prostředí. Mnoho Čechů, kteří se od padesátých do osmdesátých let 19. století usadili na farmách amerického Středního západu, pocházelo z maloměstského prostředí a jejich řemeslnické zkušenosti jim velice přicházely vhod při budování nových zemědělských osad. Naopak slovenští vystěhovalci z konce 19. a počátku 20. století, kteří v naprosté většině pocházeli ze zemědělských oblastí, nacházeli zpravidla uplatnění jako dělníci v dolech a hutích.[31/] Jistě by nebylo správné tuto tendenci absolutizovat, ale je příznačné, že nedávno vydaná encyklopedie etnických skupin ve Spojených státech amerických označila Čechy za "jediné velké slovanské zemědělské obyvatelstvo v USA".[32/] Časový posun těžiště českého a slovenského vystěhovalectví byl paralelní s převratnými hospodářskými změnami uvnitř Spojených států, které se z převážně agrární země rychlým tempem měnily v průmyslovou velmoc.

Uvažujeme-li tedy o vztahu českých vystěhovalců druhé poloviny 19. století a technického pokroku, působila jako rozhodující činitel hospodářská a výrobně technická úroveň země, do níž se přistěhovali. Při osídlování amerického Středního západu přicházeli Češi do míst, kde byl dostatek neobdělané půdy a zpočátku také velmi nuzné technické poměry. Bydlelo se často v domech uplácaných z hlíny a drnů, k dispozici bylo pouze jednoduché zemědělské nářadí. V těchto podmínkách se dobře uplatnili řemeslníci-všeumělé. Farmy si zařizovali čeští přistěhovalci, kteří svým původním povoláním byli pekaři, obuvníci, krejčí nebo řezbá-

ři. Někteří z nich se neuchytili v zemědělství hned, ale až po několika letech, když si získali nejnutnější provozní kapitál. Životopisy v prvních ročnících kalendářů amerických Čechů[33] svědčí o pozoruhodné fluktuaci zaměstnání první přistěhovalecké generace - doma pekař, v Americe natěrač, cihlář, železniční dělník, farmář, nakonec zámožný obchodník; doma řezbář, v zámoří rozvažeč mléka, majitel obchodu smíšeným zbožím, nakonec farmář. Úředníky a studované lidi nepotřebujeme, psali přistěhovalci do staré vlasti. Je známo, s jakými obtížemi se v novém prostředí uchytilo několik vydavatelů českých novin, kteří byli zpravidla v jedné osobě také redaktory a sazeči.[34] Nápaditost a improvizační schopnost první generace amerických Čechů nezaostávala za německými nebo švédskými přistěhovalci a zřejmě předčila řadu jiných etnických skupin; zpravidla však nepřesáhla podnikatelskou činnost drobného a středního rozsahu.

Na druhé straně přispělo necelých deset let pobytu v Americe /v letech 1848-1858/ k tomu, aby se Vojta Náprstek po svém návratu do Čech stal jedním z nejvýznamnějších průkopníků technického pokroku v českém národním prostředí. Jako příklad mohou sloužit čtyři přednášky, které Náprstek pronesl v Praze po návratu ze světové výstavy v Londýně koncem roku 1862.[35] Na prvním místě navrhl vybudovat v Praze průmyslové muzeum, které by řemeslníkům, průmyslovým podnikatelům i širší veřejnosti poskytovalo možnost seznámit se s nejnovějšími a nejvyspělejšími výrobky různých oborů. Zvláštní pozornost věnoval Náprstek myšlence emancipace a společenského uplatnění českých žen, které nabádal, aby vedle plesů, koncertů a besed měly větší pochopení k tomu, čím se dosahuje úspory času, práce a kapitálu a podporuje zdraví i blahobyt. Připomínal, že české ženy při úklidu, topení, žehlení, praní a vaření nevyužívaly - jak to nazval - "dobrých způsobů na základě vědy a zkušenosti", přičemž by dosaženou úsporu času mohly využít ke vzdělání a osvětě. Podle Vojty Náprstka bylo zapotřebí, "aby jako v Anglii a v Americe věnovali jak řemeslníci, tak slavní inženýrové schopnosti své a důmysl nejen potřebám velkého průmyslu, ale i potřebám domácnosti, majíce na zřeteli ulehčení mnohého hmoždění, které spočívá až posud nehodným způsobem na bedrách ženských".[36] Při přednášce se předváděly praktické zkoušky kuchyňských strojů a praček, při další přednášce zkoušky šicích strojů a domácích ledniček. Zájem rychle narůstal přednášku od přednášky, takže na třetí přednášku 6. ledna 1863 přišlo snad tisíc posluchačů a na čtvrtou kolem půldruhého tisíce, mezi nimi mnoho žen z mimopražských měst. Když více než po dvaceti letech Americký klub českých dam připomínal velký význam Náprstkových přednášek a spojoval s nimi "pozoruhodný obrat v duševním žití žen", zmiňovala se retrospektivní zpráva z počátku roku 1885 o tom, že v době přednášky

byly šicí stroje v Čechách úplnou novinkou: "Nyní /tj. právě před sto lety, roku 1885/, kdy šicí stroj v žádné domácnosti neschází, nedovedeme si již ani představiti namáhavé to píchání a kazení očí, to sehnuté sezení po celý den domácích dcer, jimž bylo obyčejně uloženo zhotovování veškerého bílého prádla v domácnosti, kdežto šití šatů muselo být obstaráváno krejčím za drahé peníze."[37]

Celkově lze říci, že vztah českých zemí a české národní společnosti druhé poloviny 19. století k technickému pokroku v zahraničí nebyl jednostranný. Zejména koncem 19. a počátkem 20. století nelze v žádném případě hovořit pouze o přebírání vyspělejší techniky ze zahraničí, ale české prostředí se v té době velice aktivně podílelo na technickém rozvoji a samo v řadě případů k zavádění vyspělé techniky přispívalo. Svědčí o tom například mimořádně dobrý zvuk absolventů pražské techniky - a to nejen německé, ale především české - v Německé říši, hlavně v sousedním Sasku. Když po vystupňování česko-německého národnostního konfliktu v Čechách v letech 1897-1899 organizoval Všeněmecký svaz bojkot Čechů a českých výrobků v Německé říši, včetně zcela neúspěšného bojkotu plzeňského piva[38], došlo i na české inženýry, kteří působili na stavbách a v provozu saských železnic. Saská vláda se proti všeněmeckým útokům bránila tím, že při zaměstnávání dávala přednost domácím pracovním silám, ale pro citelný nedostatek odborně vzdělaných německých techniků musela přijímat rakouské Němce i Čechy. Saský státní ministr Georg von Metzsch-Reichenbach na kritiku z berlínských vládních míst poznamenal, že výkonnost zmíněných českých inženýrů byla téměř bez výjimky velmi dobrá, zčásti dokonce vynikající, a že daleko předčila znalosti německých techniků z Rakouska.[39] Odborná úroveň české technické inteligence a kvalifikovaného dělnictva, v neposlední řadě zásluhou vyspělé soustavy českého středního, odborného a vysokého školství, nijak nezaostávala za evropskou špičkou, hlavně za Německem a Anglií.

Poněkud obtížnější to bylo s podnikatelským a kapitálovým využitím českých technických znalostí. Nemalých hospodářských úspěchů dosáhli čeští podnikatelé a obchodníci na polsko-ukrajinské Volyni nebo v jihoslovanských zemích[40], ale v Německu, Francii, Švýcarsku a dalších západoevropských zemích se uplatnili ponejvíce čeští sládkové, krejčí, obuvníci a pekaři, kteří si dokázali vybudovat ve většině případů slušný středostavovský standard.[41] Moderních průmyslových manažérů a inovátorů nebylo mnoho, a to ani mezi americkými Čechy; ti se mnohem lépe prosazovali ve vlastním prostředí českých zemí, jak o tom svědčil příklad českého elektrotechnického průmyslu, který jako jediný v rámci tehdejší habsburské monarchie byl schopný konkurovat velkým říšskoněmeckým firmám.[42] Ekonomický tlak přistěhovalecké země přispíval k rychlejší asi-

milaci právě těch skupin a rodin mezi vystěhovalci, které se dokázaly dobře uplatnit v moderním průmyslu, dopravě a službách.

Mnohooborový výzkum vystěhovalectví a přistěhovalectví[43/] dospěl v posledních letech k závěru, že v kolektivní mentalitě jednotlivých skupin vystěhovalců a jejich potomků - až do jejich úplné asimilace - bylo do značné míry konzervováno společenské vědomí na úrovni doby, kdy vystěhovalci odcházeli ze svých původních domovů. Český jazyk a vědomí příslušnosti k českému etniku se i po několik generací udržovaly v zemích východní a jihovýchodní Evropy, kde čeští vystěhovalci byli usídleni v uzavřených zemědělských osadách, byli původně na vyšší civilizační úrovni než jejich okolí a jen v malé míře se podíleli na společensko-politickém životě země, v níž žili. Naopak čeští vystěhovalci do zámoří, zejména do USA, si jen výjimečně udrželi znalost českého jazyka a podstatnou část národního vědomí déle než v druhé generaci, tj. u dětí přistěhovalců. V tomto smyslu se tedy technický pokrok v zahraničí a asimilace vystěhovalců vzájemně podmiňovaly.

1/ Druhá reemigrační vlna v letech 1945-1947 byla z demografického hlediska převážena úbytkem obyvatelstva v důsledku vysídlení převážné většiny Němců z Československa.

2/ Srov. Boháč, A.: Vystěhovalectví z Československé republiky, in: Sociální politika v Československé republice, Praha 1924, s. 59-66.

3/ Srb, J.: Čechy. Měna obyvatelstva: stěhování, in: Ottův slovník naučný 6, Praha 1893, s. 118.

4/ K tomu v posledních letech Glettler, M.: Die Wiener Tschechen um 1900. Strukturanalyse einer nationalen Minderheit in der Grossstadt, München-Wien 1972 /Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 28/; Brousek, K. M.: Wien und seine Tschechen. Integration und Assimilation einer Minderheit im 20. Jahrhundert, Wien 1980 /Schriftenreihe des Österreichischen Ost- und Südosteuropa-Instituts, 7/.

5/ Srov. Mastný, V.: Statistika vystěhovalectví českého proletariátu do Spojených států, in: Demografie 4, 1962, s. 204-211; Habenicht, J.: Dějiny Čechův amerických, St. Louis 1904-1911; Čapek, T.: Naše Amerika. Kritické posouzení hospodářského a sociálního stavu amerických Čechů a Slováků, Praha 1926; Laska, V.: The Czechs in America, 1633-1977, Dobbs Ferry 1977.

6/ Základní vývojové tendence vystěhovalectví z českých zemí jsou na-

značeny v příspěvku pro anketu Mezinárodní komise pro dějiny sociálních hnutí a sociálních struktur v Paříži, Kořalka, J. - Kořalková, K.: Basic Features of Mass Emigration from the Czech Lands during the Capitalist Era, in: Les Migrations internationales de la fin du XVIIIe siècle a nos jours, éd. Denise Fauvel-Rouif, Paris 1980, s. 503-525.

7/ Např. Fořt, J.: O stěhování se lidu našeho do ciziny; Praha 1876; Hejret, J.: Vystěhovalecká otázka. Příspěvek k české a slovanské otázce, Praha 1909; Anketa o českém vystěhovalectví, uspořádaná zahraničním odborem Národní rady české /zpracovali J. Auerhan, J. Hejret a A. Svojsík/, Praha 1912; Pimper, A.: Vystěhovalecká otázka, Praha 1914; Brandejs, S.: Náš vystěhovalecký problém a jeho finanční stránka, Praha 1927; Československé vystěhovalectví z hlediska potřeb naší doby, Praha 1934, aj.

8/ Základní prací zůstává Kárníková, L.: Vývoj obyvatelstva v českých zemích 1754-1914, Praha 1965.

9/ Tamtéž, s. 332-335.

10/ Teoretické objasnění podal Šindelář, B.: Několik poznámek k otázce našeho vystěhovalectví v epoše kapitalismu, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, C 1, 1953, s. 18-44; Šindelář, B.: Kořeny a povaha českého vystěhovalectví za kapitalismu, in: Začiatky českej a slovenskej emigrácie do USA. Česká a slovenská robotnícka emigrácia do USA v období I. internacionály. Zborník statí, Bratislava 1970, s. 13-48.

11/ Konkrétní příklady zpracovala Hoffmannová, J.: Vystěhovalectví z Polné do Severní Ameriky ve druhé polovině XIX. století, Havlíčkův Brod 1969, s. 10-11, 21-25, 29-30.

12/ K tomu Freeze, K. J.: Czechs, in: Harvard Encyclopedia of Ethnic Groups in America, Cambridge, Mass. 1980, s. 263.

13/ Řadu příkladů zpracoval Kutnar, F.: Dopisy českých vystěhovalců z padesátých let 19. století ze zámoří do vlasti, in: Začiatky českej a slovenskej emigrácie, s. 211-306.

14/ Marx, K.: Kapitál I, Praha 1954, s. 744.

15/ Státní ústřední archív Praha, ČM 1856-1883, ad 71044/1882, anketa o vystěhovaleckých agentech a příčinách vystěhovalectví. Podle zprávy okresního hejtmanství v Táboře z 12. listopadu 1881 se v letech 1876-1880 vystěhovalo z okresu Tábor celkem 744 osob, z toho pouze 27 vystěhování bylo zprostředkováno agentem v Mladé Voži-ci a 5 jiným agentem v Soběslavi.

16/ K tomu Kutnar, F.: Počátky hromadného vystěhovalectví z Čech v období Bachova absolutismu, Praha 1964 /Rozpravy ČSAV, řada společenských věd 74, č. 15/, s. 22-23; Bičík, Z.: Vystěhovalectví z

Choceňska a východních Čech do Ameriky v letech 1850-1855, in: Listy Orlického muzea 1, 1966, s. 69-71 /seznam agentů/.

17/ Příkladem je Chmelar, H.: Höhepunkte der österreichischen Auswanderung. Die Auswanderung aus den im Reichsrat vertretenen Königreichen und Ländern in den Jahren 1905-1914, Wien 1974 /Studien zur Geschichte der österreichisch-ungarischen Monarchie, 14/, s. 125-126.

18/ SÚA Praha, ČM 1856-1883, 71044/1882, zpracování výsledků ankety.

19/ K nejznámějším patřili Vojta Náprstek, který odjel do Ameriky z Vídně /a vrátil se roku 1858/, dále Alois L. Schlesinger /nebo Šlesingr/ z Ústí nad Orlicí a radikální student František Korbel z Bechyně.

20/ Např. velký podíl doutníkářů mezi českými dělníky v New Yorku byl spojován s hromadným vystěhováním dělníků tabákové továrny v Sedlci u Kutné Hory z let 1866-1868.

21/ Srov. Šolle, Z.: Dělnické stávky v Čechách v druhé polovině XIX. století, Praha 1960, s. 118-119.

22/ Šolle, Z.: Die tschechischen Sektionen der I. Internationale in den Vereinigten Staaten von Amerika, in: Historica 8, 1964, s. 101-134.

23/ Do širších mezinárodních souvislostí zařadil toto první české vydání Manifestu Andréas, B.: Le Manifeste Communiste de Marx et Engels. Histoire et Bibliographie 1848-1918, Milano 1963.

24/ Celkové zhodnocení srov. Korčák, J.: Vylidňování jižních Čech. Studie demografická, Praha 1929.

25/ K tomu Kutnar, F.: Sociální otázka tkalcovská v polovině 19. století, in: Sborník historický 2, 1954, s. 186-232; Kárníková, Vývoj obyvatelstva, s. 165.

26/ Zdůraznil to již úřední statistický přehled Auswanderung aus den im Reichsrate vertretenen Königreichen und Ländern, in: Mitteilungen aus dem Gebiete der Statistik 17, Wien 1870, s. 84-87. Pro pozdější období srov. Freeze: Czechs, s. 263: "Moreover, Czech immigration was predominantly family immigration..."

27/ Podíl českých zemí na celkovém vystěhovalectví z habsburské monarchie jsem na podkladě úředních rakouských údajů, statistik německých přístavů a amerických přistěhovaleckých statistik zpracoval do pěti tabulek v příspěvku Some Remarks on the Future Model of Czech Emigration /1848-1914/, který má být uveřejněn v mezinárodním sborníku v řadě Studia Historica Maďarské akademie věd v Budapešti.

28/ Přehled srov. Vystěhovalectví a repatriace, in: Deset let Československé republiky III, Praha 1928, s. 94-101; Vystěhovalectví a přistěhovalectví, in: Statistická příručka Republiky československé 2,

Praha 1925, s. 437-450; 3, Praha 1928, s. 333-345; 4, Praha 1932, s. 40-51.

29/ Kutnar, Počátky hromadného vystěhovalectví, s. 47-54 /návrhy Aloise Kareše/; Výroční zpráva Komise pro vystěhovalectví a kolonizaci, 1, Praha 1925/26; 4, Praha 1929.

30/ Tento výraz použil Wittke, C. F.: We Who Built America. The Saga of the Immigrant, rev. ed., Cleveland 1964, s. 414.

31/ V celouherském rámci přesvědčivě rozebrala Puskás, J.: From Hungary to the United States /1880-1914/, Budapest 1982 /Studia Historica Academiae Scientiarum Hungaricae, 184/.

32/ Harvard Encyclopedia of Ethnic Groups in America, Cambridge, Mass. 1980, s. 261: "The first Slavs to reach America in significant numbers, the Czechs arrived when land was still cheap and plentiful and became the only large Slavic farming population in the United States."

33/ Příklady jsou převzaty z vyprávění o prvních českých přistěhovalcích do New Yorku v chicagském prostonárodním kalendáři Amerikán 1, 1878, s. 54-65.

34/ Srov. Čapek, T.: Padesát let českého tisku v Americe. Od vydání "Slovana amerikánského" v Racine dne 1. ledna 1860 do 1. ledna 1910, New York 1911.

35/ Knihovna Náprstkova muzea Praha, pozůstalost Vojty Náprstka, vázané svazky rukopisů a výstřižků 6, Americký klub dam.

36/ Tamtéž, s. 393.

37/ Tamtéž, s. 397.

38/ K tomu Kořalka, J.: Všeněmecký svaz a česká otázka koncem 19. století, Praha 1963 /Rozpravy ČSAV, řada společenských věd 73, č. 12/, s. 50.

39/ Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes Bonn, Österreich 101, sv. 14, A 16275/1901, zpráva konzula Německé říše v Praze Seckendorffa z 14. 11. 1901; Österreich 101, sv. 15, A 1586/1902, zpráva pruského vyslance v Drážďanech Dönhoffa z 28. 1. 1902 o rozhovoru se saským státním ministrem Metzschem: "Im Übrigen möchte der mehrgenannte Herr Minister nicht die Bemerkung unterlassen, dass die Leistungen der in Frage kommenden böhmischen Ingenieure fast ausnahmslos sehr gute, zum Teil sogar vorzügliche gewesen sind und - vielleicht aus Zufall - diejenigen der deutsch-österreichischen Techniker weit übertroffen haben."

40/ Pro volyňské Čechy shrnul na podkladě dobového tisku a jiných roztříštěných údajů Vaculík, J.: Reemigrace a usídlování volyňských Čechů v letech 1945-1948, Brno 1984, s. 13-18; pro jihoslovanskou oblast srov. Češi a Jihoslované v minulosti. Od nejstarších dob do

roku 1918, red. V. Žáček, Praha 1975, s. 393-397, 526-529, 544-547 aj.

41/ Řadu příkladů uvedl měsíčník českých zahraničních spolků Vlast, vydávaný postupně v Brémách, Londýně a Berlíně.

42/ K tomu Horská-Vrbová, P.: Počátky elektrizace v českých zemích, Praha 1961 /Rozpravy ČSAV, řada společenských věd 71, č. 13/, s. 29-49.

43/ Ve sborníku Mezinárodní komise pro dějiny sociálních hnutí a sociálních struktur Les Migrations internationales de la fin du XVIIIe siècle à nos jours, éd. D. Fauvel-Rouif, Paris 1980, se k této otázce vyslovila řada příspěvků i souhrnné zpracování, jehož autorem je G. Dupeux. U nás k tomuto problému srov. Kořalka, J. - Kořalková, K.: Táborská idea sociální rovnosti v české krajanské osadě Zelově v Polsku, in: Husitský Tábor 3, 1980, s. 93-113; Kořalka, J.: Husitský odkaz ve společenském a kulturním životě českých krajanů v zahraničí, in: Husitský Tábor 4, 1981, s. 177-185.

VZTAHY RUKODĚLNÉ A PRŮMYSLOVÉ KERAMIKY

Vladimír Scheufler

Domácí i zahraniční literatura o dějinách keramického průmyslu v českých zemích se shoduje v tom, že centralistické snahy vídeňské porcelánky, jež se stala v r. 1744 státním podnikem /včetně poboček v Engelhardtzellu a v Holiči/, zabrzdily rozvoj keramického průmyslu v bývalé monarchii, ač se v Čechách již v padesátých letech 18. století dály pokusy o založení továrny na výrobu keramiky.[1/] Toto tvrzení platí však jen podmíněně a jen pro podniky, vyrábějící porcelán a bělninu /Steingut/. V 18. století, počínaje rokem 1723, kdy měla ve Dvorsku /Třebeň/ na Chebsku vzniknout první provozovna na výrobu technické kameniny[2/], se stále ve větší míře setkáváme s podobnými drobnými podniky. Byly to malé manufaktury, jak lze soudit podle podobné výrobny v Chebu, doložené v r. 1757 Tereziánským katastrem.[3/] Tyto podniky nevyráběly jen technickou kameninu, jako lahvice, turilly, retorty, roury, ohnivzdorné cihly apod., ale i džbány, stavební ozdoby, ozdobné krytiny a cihly, kamna, později sporáky a podobné zboží, zřejmě bohatě zdobené v duchu dobových slohových názorů. Leč produkci těchto podniků známe hlavně jen z písemných zpráv, později i ceníků a katalogů, velmi málo však z dochovaného materiálu, o který muzea a sběratelé projevovali pramálo pochopení. Srovnávací materiál pro porovnání vazeb rukodělných a továrních výrobků tu tedy téměř chybí. Mohli bychom v této souvislosti uvádět boleslavské kameniny /technologicky jde většinou o polokameniny/, neboť v 19. století mnohé z téměř stovky provozoven v Boleslavi a okolí se rozvinuly v tovární podniky.[4/] Bylo již uvedeno v jiné práci[5/], že boleslavské kameniny ovlivnily dekorem i morfologicky, zejména charakteristickým tvarem džbánů, českou hrnčířskou a bělninářskou produkci, ovšem jen v některých dílnách. Ale tyto typy, které českou výrobu ovlivnily, se vyvíjely od 16. století v prostředí řemeslnických dílen a pozdější továrny je přejaly jako oblíbené lidové zboží, zatímco vlastní nová tovární produkce se do rukodělné výroby promítala jen málo, jak bude uvedeno dále.

České keramické továrny, vyrábějící bělninu a porcelán, vznikaly

v devadesátých letech 18. století[6], tedy v době, kdy keramický průmysl v Evropě byl již rozvinut, existovala odborná literatura, byly k dispozici zkušenosti a zejména jejich výsledky ve formě výrobků, nicméně to neznamenalo, že se netápalo, zejména při výrobě porcelánu[7], který byl zpočátku málo kvalitní. Ale již po třech desetiletích se řadí české továrny k velmi dobrým evropským podnikům. Pozdní vznik keramického průmyslu také znamenal, že továrny v českých zemích mohly pokračovat v morfologii a dekorech továren evropských, aniž by musely nějakým způsobem navazovat na domácí tradice. Těžko lze ostatně předpokládat větší vazby a vztahy mezi tak rozdílnými typy keramiky, vyrostlými ze zcela různých kořenů a tradic, jako je hrnčina a porcelán. Ale přece i tu ke vzájemným kontaktům došlo. Míšeňští hrnčíři začali ve druhé polovině 18. století napodobovat známý "cibulový vzor" rovněž kobaltovou modří na kaolinitickém nástřepí. Tato produkce se dostala kolem r. 1820-1830 i do některé dílny v Lokti či v okolí[8], aniž je dnes možné zjistit, zda šlo o přímé vztahy s míšeňskou továrnou, s míšeňskými hrnčíři či s některou západočeskou porcelánkou, jež míšeňské výrobky běžně napodobovaly.[9] Je tu možné uvést i další případ, v evropské historii keramiky dost ojedinělý, že tovární podnik vyrábí morfologicky i dekorativně běžnou místní hrnčířskou produkci, byť i v bělnině a tvrdé hrnčině. Jde o ivančickou továrnu Schildberger, Seka & spol., pracující v létech 1895-1948, jejíž výrobky šly hlavně na Slovensko, bývalou Podkarpatskou Ukrajinu a do Maďarska.

Technologicky souvisí s hrnčinou siderolit a terralit [11] Nicméně tvorba tohoto zajímavého a vlastně jen pro Čechy charakteristického typu keramiky, doloženého od r. 1822 /Karel Hufský ve Střekově/ v 16 severočeských továrnách, jež v některých případech vyráběly i jiné zboží, navazuje tvarově na tovární bělninu a zejména Wedgwoodovu kameninu a s hrnčinou jinak nemá nic společného[12] než právě typ střepu a poměrnou láci.

Větší vazby mezi průmyslovou a rukodělnou výrobou by bylo možno očekávat v oblasti jemné poroviny, jak ji představují mezzomajoliky, majoliky, polofajánse a fajánse. V Čechách bylo ve druhé polovině 19. století několik továren, vyrábějících fajánse a majoliky, ovšem vedle jiné produkce.[13] Výrobky dnes již nelze identifikovat a nelze tedy ani posoudit případné vazby mezi lidovými a továrními fajánsemi a majolikami, o nichž lze spíše soudit, že vycházejí z dobových výtvarných názorů než z výtvarného ducha lidových produktů. Ale i tu došlo k ovlivnění fajánsové rukodělné produkce továrními, bělninami pražskými a týneckými. Bylo to v dílně čáslavského fajanséra Josefa Brožka, kterého zřejmě podle morfologie jeho zboží klasifikoval místní farář v matrikách v r. 1846 jako "Steingutmachermeister" a o něco později jako

"Weissgeschirrmacher".[14] V rukodělné fajánsové tvorbě to ovšem není případ jediný, jak prokazují již ve druhé polovině 18. století některé lidové fajánse moravské a slovenské, jež přejímají některé výtvarné a technické prvky z holíčské továrny.

Je třeba vidět, že fajáns, majolika a hrnčina jsou typy keramiky, které v 19. století v kultuře zanikaly, a proto tu ani nelze předpokládat větší vazby mezi nimi a továrním zbožím. Větší vztahy se projevily u nového střepu, jenž se v r. 1852 projevuje v rukodělné výrobě, ač v tovární výrobě byl tehdy znám a v užívání více jak století. Je to bělnina.[15] Její vznik u nás - a české země byly dlouho jedinou oblastí, kde se tento druh keramiky vyráběl rukodělně - byl asi podmíněn zákazy olovnatých glazur; prvně byl vyhlášen dvorním dekretem z 13. prosince 1837 č. 30.158 a specifikován nařízením z 20. srpna 1841 č. 44.337. Nařízení vyvolalo diskusi o vhodnosti či nevhodnosti olovnatých glazur, o sociálních poměrech hrnčířů, kteří by byli zákazy těžce postiženi, i různá podezření, jejichž oprávněnost lze dnes již těžko zjišťovat.[16] Praktickým výsledkem bylo založení dílny v Uhlířských Janovicích[17], jež se později wyvinula v menší továrnu. Vznik tohoto typu rukodělné keramiky asi tedy nebyl vyvolán přímo průmyslovou výrobou. Ovšem na vytváření střepu keramiky průmysl nepochybně působil. V místech, kde byla vhodná plastická a poloplastická keramická surovina sedimentárního původu s převahou kaolinitu[18], se výrobci obešli bez dovozu vhodných surovin, ale v místech, kde tyto vhodné suroviny nebyly či bylo nutno suroviny míchat, se dovážely plastické jíly z osvědčených lomů, z nichž dovážela i řada továrních podniků, zejména z Blšan, Skalné a Měcholup u Žatce. Jestliže keramické suroviny se alespoň částečně ještě těžily a zpracovávaly ve vlastní režii - a proces zpracování se i tu spíše vlivem celkového technického pokroku než tovární výroby mechanizuje - pak glazury a barvy se od konce 19. století výhradně kupovaly u osvědčených firem. Byly to zejména míšeňská a drážďanská porcelánka a firma Eliáš z Prahy.

Celý výrobní proces byl formálně silně ovlivněn průmyslovou výrobou. Klasické vytáčení za kruhem ustupovalo zatáčení do forem, lití a lisování a poloautomatům. Jako pece se uplatňují ležaté pece /ty byly ovšem známy u majolikářů, fajansérů a kameninářů nejméně od 15. století, ne však u hrnčířů/ a jako topivo se místo klasického dřeva zavádí uhlí a později i topné oleje, plyn a elektřina. Uhlí jako topivo se u nás i v továrnách objevuje poměrně pozdě. Ještě v soupisu českých keramických továren z r. 1821 sotva polovina jich používala jako paliva uhlí.[19] Kolik těchto inovací připadá na přirozený technický pokrok a kolik na přímé vlivy tovární výroby, by bylo možno zjistit jen přímými hloubkovými výzkumy. Proto je tu na místě hovořit o "formálním ovlivně-

ní".

V morfologii se uplatňuje zavedení desetinného systému v r. 1876 a s ním ruku v ruce jdou snahy o normalizaci, které se pochopitelně dotkly jak průmyslové, tak rukodělné keramiky. V dekoru nepřejala rukodělná bělnina od tovární vůbec nic. Je však pravda, že se rukodělné bělniny z 19. století téměř nedochovaly - neznáme např. vůbec výrobky oné dílny v Uhlířských Janovicích -, ale i z toho nepatrného dochovaného zbytku lze soudit, že úsporná květinová výzdoba, malovaná štětcem hlavně kobaltovou modří /je v ohni nejstálejší/ pod glazurou, je spíše svébytným projevem rukodělných bělnin než dekorem odvozeným od jakéhokoliv druhu střepu. V úvahu by nejspíše přicházely lidové fajánse. Jeden typ dekoru, objevující se na bělninách asi od osmdesátých let 19. století, totiž převážně modré tupování pod glazurou, je odvozen od nových typů boleslavských kamenin. Jak bylo již uvedeno, jen podmíněně je tu možno hovořit o vlivech tovární výroby.

Obecný společenský pokrok vyvolal v život v sedmdesátých letech, místy i dříve, pokračovací a odborné školství, v tom i školství keramické. Pokračovací školství podávalo na teoretičtějším základně souhrn informací, jež učedník získával při učení v některé dílně včetně poznatků všeobecně vzdělávacích. Síť pokračovacích škol byla však do 1. světové války řídká a ještě si Obchodní a živnostenské komory stěžují, že učedníci využívají těchto možností málo. Střední odborné školství bylo zaměřeno na výchovu středních technických kádrů, továrních mistrů apod. Pro 19. století není dokladů, že by některý absolvent keramické školy pracoval jako hrnčíř, bělninář či kameninář. Ve 20. století již některé případy jsou. Město Domažlice vypisovalo koncem 19. století dvě stipendia na keramickou školu v Bechyni a několik domažlických mistrů tohoto stipendia využilo.[20/] Výsledkem tohoto studia je snad nevelký výskyt svérázových motivů na domažlické hrnčině a uplatnění kobaltové modře v barevné paletě, která se jinak u nás na hrnčině nevyskytuje. Bylo by ovšem možno uvažovat i o vlivech hrnčířské výroby z poměrně nedalekého Kröningu v Bavorsku, kam domažličtí hrnčíři se svým zbožím zajížděli. Tam se totiž vyskytuje kobaltová modř na hrnčině již koncem 17. století.[21/] Odborné keramické školství, zaměřené výhradně na živnostenskou malovýrobu, zůstalo vždy jen ve stadiu pokusů. Mezi léty 1880-1885 založil spolek Der deutsche Böhmerwaldbund hrnčířskou školu v Kaplicích, jež trvala jen krátce.[22/] Hrnčířská škola v Levíně založená v r. 1940 v důsledku válečných událostí prakticky nefungovala a zanikla v r. 1945.[23/]

Vazby mezi rukodělnou a průmyslovou keramikou jsou tedy nevelké a týkají se spíše jednotlivin, ovšem s tím, že mechanizaci v rukodělné výrobě chápeme spíše jako záležitost obecného technického pokroku a ni-

koliv pouze vlivů průmyslové výroby. Jistě by bylo zajímavé zjistit tyto vazby a vztahy v ostatní Evropě, zejména tam, kde k vytváření manufaktur dochází již v 17. století i dříve a kde se tedy podobné filiace mohly projevit výrazněji než v českých zemích, kde jde prakticky jen o záležitost 19. a 20. století.

1/ B. Štiess: Anonymní dopis svobodnému pánu Netolickému. Naše vlast 1, 1953, s. 214-215.

2/ R. Bárta: Kamenina. Praha 1921, s. 11. Srov. dále V. Scheufler - E. Soukupová: Chebská keramika. Cheb 1981, s. 16 ad.

3/ Tereziánský katastr český. Sv. 1. Rustikál /kraje A-CH/. K vyd. připr. A. Chalupa, M. Lišková, J. Nuhlíček a F. Rajtoral, Praha 1964, s. 283, č. 530. Podnikatel vedle vlastních keramiků zaměstnával i 1 cínaře pro výrobu cínových montáží a víček a 1 plniče lahví.

4/ W. Pukall: Die Bunzlauer Tonindustrie. In: Bunte Blätter, sv. 2. Bunzlau 1903.

5/ V. Scheufler: Lidové hrnčířství v českých zemích. Praha 1972, s. 136 a 140.

6/ O. Weber: Die Entstehung der Porzellan- und Steingutindustrie in Böhmen. Prag 1894, s. 15 ad. /Rabensgrün u Slavkova 1789/.

7/ H. Meyer: Böhmisches Porzellan und Steingut. Leipzig 1927, s. 42 ad. a 108 ad. a tab. I.

8/ V. Scheufler, cit. d., s. 118 ad.

9/ H. Meyer, cit. d., s. 120 a E. Poche: Český porcelán. Praha 1954, s. 12, 28, 51 ad.

10/ V. Scheufler, cit. d., s. 142.

11/ R. Bárta: Sklářství a keramika III. Jemná keramika. Praha 1952, s. 27.

12/ V. Scheufler: Siderolit - terralit. Umění + řemesla 1975, č. 4, s. 64 ad.

13/ V. Scheufler: Jemná keramika v Čechách ve zprávách Obchodních a živnostenských komor. In: Etnografie národního obrození 2. Praha 1976, tab. na s. 72 ad. Byly to továrny v Sokolově, v Děčíně /2 podniky/, v Teplicích, v Chabařovicích, v Ústí n. L. a v Lounech. Srov. i pozn. další.

14/ V. Scheufler - O. Topolová: České fajánse 18.-20. století. Český lid 64, 1977, s. 84.

15/ R. Bárta: Sklářství a keramika, cit. d., s. 42 ad. Srov. i G. Pazaurek: Steingut. Formgebung und Geschichte. Stuttgart s.a.

16/ V. Scheufler: Dějiny chodské keramiky. Plzeň 1959. Obviňován byl zejména českobudějovický továrník Hardtmuth, že prý chce vyřadit české hrnčířské zboží z trhů. Byl totiž vynálezcem transparentní bezolovnaté a zdravotně nezávadné glazury, na niž se zmíněné nařízení odvolávalo.

17/ Statistischer Bericht der Handels- und Gewerbekammer in Prag ... über den Zustand der Gewerbe, des Handels und die Verkehrsmittel im Jahre 1852. Prag 1853, s. 69-70.

18/ J. Konta: Keramické a sklářské suroviny. Praha 1982, s. 106 ad. /zejm. mapka/.

19/ O. Weber, cit. d., s. 116-119.

20/ V. Scheufler: Dějiny, cit. d., s. 93.

21/ I. Bauer: Hafnergeschirr aus Altbayern. München 1976, s. 63 ad.

22/ Statistická zpráva Obchodní a průmyslové komory v Budějovicích ... za léta 1886-1890. Budějovice 1892, s. 197.

23/ V literatuře je o škole jen několik nepodstatných zmínek. Nejvíce informací přinesla výstava levínské keramiky v Okresním vlastivědném muzeu v Litoměřicích v r. 1976. Srov. V. Scheufler: Výstava levínského hrnčířství v Okresním vlastivědném muzeu v Litoměřicích. Český lid 63, 1976, s. 340-341.

VÝSTAVNÍ ČINNOST JEDNOTY KU POVZBUZENÍ PRŮMYSLU V ČECHÁCH VE 30. LETECH 19. STOLETÍ NA PRAŽSKÉM HRADĚ

Marie Pospíšilová

Jedním z nejvýraznějších jevů 19. století se staly průmyslové výstavy. Stále vzrůstající počet jejich pořadatelů usiloval zpřístupňováním co nejrozsáhlejších seskupení ukázek nejmodernějších a nejpokrokovějších průmyslových výrobků umožnit srovnání a konkurenci a tím přispět k dalšímu průmyslovému rozvoji. Výstavy se měly stát hybnou silou pokroku. František Xaver Harlas již v r. 1904 vyjádřil význam výstav v 19. století slovy: "Pro devatenácté století není významnějších zjevů v kulturním životě národů nad výstavy, ony projevy vzdělanosti, bohatství, důmyslu, jimiž národové zápolí v míru o uznání své práce a všech svých kulturních snah. V devatenáctém století teprve se vyvinuly ze strohých počátků malých místních výstav až k těm světovým výstavám, k těm svátečním dnům lidstva, při kterých se soustřeďuje na kterémkoliv místě vše krásné, rázovité, užitečné, co v té době po širém světě lidé vymyslili a vyrobili."[1/]

I pro vyjádření smyslu výstav, tak jak byl chápán v 19. století, a celé jejich atmosféry, bude nejlépe přesně citovat následující formulace z konce minulého století:

"V nové době staly se výstavy z mnohých vážných příčin nezbytnou potřebou. Pronikavá působnost jejich na utváření poměrů národohospodářských jeví se zvláště v těchto čtyřech směrech:

a/ Původní účel všech výstav byl rázu kupeckého, spočívající v usnadnění styků mezi výrobcem a odběratelem. Železnice a výroba parních strojů vyvolaly ve výrobě a odbytu ohromné změny. Výrobce neobmezoval se dále jen na své nejbližší okolí, nýbrž rozvážel své zboží po dalekých okrscích, soutěžil s výrobci domácími. Soutěž je mocnou pružinou každé činnosti. Výrobci cizí museli obecenstvo seznámiti se svými výrobky, a pořádali za tím účelem výstavy, které prospěly jak výrobcům, kteří nabyli odběratelů, tak obecenstvu, které si mohlo zboží vybrati dle ceny a jakosti.

b/ Výstavy poskytovaly však jak výrobcům samým, tak obecenstvu hojné poučení. Výrobce poznal nové vzorky, vystihl nový způsob výroby,

obecenstvo tříbilo si vkus. Ve výrobě nastalo zápolení k dokonalosti, a obecenstvo při výrobě také stalo se soudnější. A tím právě

c/ získal též obecný stav kulturní. Čilejší život hospodářský přispěl k tomu, že příkré rozdíly stavů společenských nabyly rázu jemnějšího, stálým pohybem sblížily se třídy nejvyšší se středními, a nižší svou důležitostí při výrobě dopracovaly se uznání. Státní společnosti vzrůstalo stále více společných zájmů. A konečně

d/ mají výstavy vždy v zápětí veliký okamžitý zisk pro města a okolí, kde se pořádají..."[2/]

Výstavy byly různého zaměření a různé šíře záběru, byly pořádány i malé místní oblastní výstavy nebo různě speciálně zaměřené. Co do oborů byly obyčejně děleny do tří základních skupin - jako výstavy průmyslové, hospodářské a umělecké.[3/] Vyšším stupněm pak byly všeobecné výstavy, zahrnující všechny předchozí. Co do rozsahu byly vyšší formou než výstavy krajské a oblastní výstavy zemské, které pak v polovině 19. století přerostly do světových.

Co se týče zemských průmyslových výstav, byla nadlouho pokládána za nejstarší na evropském kontinentě pařížská výstava, uspořádaná v r. 1795 v zámku St. Cloud, s pokračováním ještě o tři roky později na Martově poli. Údajně se však Němci nechtěli smířit se svým druhořadým postavením za Francií, pátrali proto v historii a v r. 1887 se jim podařilo najít skutečně ještě starší výstavu, která se konala roku 1791 v Praze, podle nich tedy na "německé půdě".[4/] Starší prameny se o pražské výstavě v r. 1791 zmiňovaly jen mimochodem s odůvodněním, že tam nebyly udíleny ceny, a tak nešlo o plnohodnotnou výstavu. Na obhajobu jejího evropského primátu se v r. 1904 postavil Harlas: "Avšak tato výstava Pražská zasluhuje prvního místa plným právem. Poprvé provedena tu myšlenka oslaviti památnou chvíli /korunovaci Leopolda II. na krále českého/ seskupením výrobků průmyslových, ladným jich uspořádáním, přehledným seřaděním a rozdělením a předložením veřejnosti - tedy vystavením. Poprvé vysloveno, že výstava tato vykonává osvětové poslání, že má seznamovati s výrobky lidské píle a výtvary uměleckými, v přehledném srovnání ku porozumění je přiváděti, a ukázati, které druhy tvarů a výrobků vynikají a zároveň které nedostatečny jsou. Tak vytčen úkol výstav poprvé jasně, stručnými slovy přesně v správném moderním smyslu, a tím zajištěno prvenství Pražské výstavy průmyslové z r. 1791. nade všechnu pochybnost."[5/]

Avšak dr. Hallwich v článku První průmyslová výstava v Bohemii v r. 1890 připomenul dávnou instituci výročních trhů, na niž moderní průmyslové výstavy navázaly a poukázal na výroční trh výlučně tuzemských výrobků, který nechal Rudolf Chotek v r. 1754 připravit na Chotkově ostrově u Veltrus obchodním radou Ludvíkem Loscanim na počest císařov-

ny Marie Terezie, jež také skutečně výstavu navštívila. Přišel s názorem, že veltruskou výstavu v r. 1754 je opravdu třeba pokládat za zemskou průmyslovou výstavu a že jubilejní oslavy roku 1891 budou tedy opožděné. Připomněl, že za Marie Terezie byl průmysl v Čechách neobyčejně podporován. Rakouská monarchie utrpěla ztrátou průmyslového Slezska a tato ztráta měla být nahrazena zintenzívněním průmyslu ve zbylých zemích monarchie, především v Čechách. Za tím účelem bylo v r. 1746 zřízeno Universal-Commerz-Directorium v čele s Filipem Kinským a o tři roky později Rudolfem Chotkem.[6/] V r. 1769 potom vznikla v Čechách podpůrná společnost "pro zemědělství a svobodná umění" a na ni navázala v r. 1788 "vlastenecko-průmyslová" společnost, která dala základ i pozdější Jednotě ku povzbuzení průmyslu.[7/]

Český průmysl stále trpěl zejména dovozem levnějších zahraničních výrobků, jež z trhu vytlačovaly tuzemské. Tento problém byl řešen jednak zvyšováním dovozních cel, jednak přímo zákazy dovozu určitého zboží. Druhá možnost řešení byla potom formulována v učení Adama Smithe, který přišel s názorem, že se má zanechat výroby, jestliže lze zboží koupit odjinud laciněji. Z hlediska dalšího vývoje národního hospodářství se ale Smithovo učení zástupcům správy českého gubernia zdálo být nepřijatelné. Volili proto cestu chránění domácího průmyslu zákazy dovozu cizozemského zboží. Rakouský stát tuto politiku sledoval odedávna, zejména v případě textilních výrobků, o čemž svědčí i celní řád z r. 1788 nebo z r. 1792. Opatření proti podloudnému dovozu zahraničního zboží byla velmi přísná.[8/]

To však nestačilo. Aby průmysl nezanikl, musel být soustavně podporován a zdokonalován. Za tím účelem vznikaly již od 18. století všude na světě různé podpůrné spolky. Země s nejstarším průmyslem měly také nejstarší spolky k povzbuzení a rozšíření průmyslu. Tak dublinská Royal Society klade svůj vznik již do r. 1731, londýnská Royal Society of Arts zahájila svou činnost r. 1754 a na konci 18. století založil Hamilton obdobnou společnost ve Filadelfii. Pro Čechy to však byly vzory příliš vzdálené, přímým vzorem se jim proto stal nejstarší průmyslový spolek na evropské pevnině - pařížská Société d'encouragement pour l'industrie nationale, založená r. 1801. V mnohém se shodovala s pozdějším českým spolkem, avšak byly mezi nimi i podstatné rozdíly, dané odlišným státním zřízením a stavem průmyslového rozvoje. Zatímco v popředí Société stáli pokrokoví stoupenci revolučního režimu a přední učenci, v čele snah o povzbuzení českého průmyslu byla nacionálně zaměřená stará rodová česká šlechta, usměrňující a vedoucí v závěsu podnikavou průmyslovou buržoazii, která v zemích rakouské monarchie ještě nebyla tou samostatnou silou, jako tomu bylo v pokrokových průmyslových velmocech - Anglii, Americe nebo Francii.

V Čechách se údajně pokusil Josef Dietrichstein[9/] založit spolek ku povzbuzení průmyslu již na přelomu let 1825 a 1826, zatím ale bezúspěšně. Šťastnější situace nastala, když byl v. r. 1826 nejvyšším purkrabím království českého a prezidentem gubernia jmenován Karel Chotek [10/], jenž se ihned postavil do popředí snah o povznesení českého průmyslu, které tak byly řízeny shora, z nejvyšších nacionálně aristokratických kruhů.

Roku 1827 přišel rada českého gubernia Petr Josef Eichhoff[11/] s návrhem, aby byla každoročně pořádána výstava českých průmyslových výrobků. Účel těchto výstav byl zdůvodňován v tom smyslu, že česká průmyslová výroba byla podceňována a že bylo třeba tento předsudek odstranit, výstavami dokázat kvalitu českých výrobků a posílit sebevědomí českého průmyslu. Ve skutečnosti však bylo především třeba renovovat výrobní metody a umožnit konkurenci. Nejvyšší purkrabí Chotek Eichhoffův návrh schválil a guberniálnímu radovi Karlu Augustu Neumannovi[12/], jenž měl dozor nad obchodem a továrnami v Čechách, uložil, aby vyhledal pro výstavu vhodné místnosti a zjistil příhodnou dobu jejího konání. Protože oba tito úředníci nebyli patřičného původu a navíc ani ne českého, je příznačné, že do čela výstavního výboru Chotek postavil příslušníka starého českého aristokratického rodu - hraběte Josefa Dietrichsteina s odůvodněním, aby výstava měla u veřejnosti větší vážnost.

Výstava se uskutečnila ve dnech 1. srpna - 2. září 1828 v prostorách reduty - Vusínovského domu na Starém Městě. Výrobky na ní ještě nebyly hodnoceny, Dietrichstein pouze sepsal pro gubernium zprávu, k níž připojil návrhy, jež by mohly sloužit k podpoření a povzbuzení průmyslové činnosti. V nich opět zdůraznil nutnost ustavení trvalé instituce s tímto cílem. Začátkem roku 1829 potom Dietrichstein adresoval Chotkovi spis se svými přesnými představami o této instituci i s přesnou osnovou jejích stanov. Tam byl uveden i název spolku: Verein zur Ermunterung des Gewerbsgeistes in Böhmen[13/] /přesně tedy Jednota ku povzbuzení průmyslového ducha v Čechách, což byl v podstatě překlad názvu francouzské Société, pouze "průmyslový duch" byl nový Dietrichsteinův termín/.

Dietrichstein si přál, aby byl nový spolek potvrzen ještě před výstavou r. 1829, aby ještě mohl převzít její řízení. Podal rovněž návrh, aby byly na výstavě posuzovací komisí udíleny medaile. Chotek napsal o vzor medailí do Milána, kde se již dříve každoročně konaly průmyslové výstavy spojené s udělováním cen. Milánská mincovna slíbila pro české gubernium medaile zhotovit. Většina návrhů medailí byla řešena v klasicistním duchu - hlavním motivem byla vždy bysta císaře Františka I. s následujícími nápisy: Durch Kaiser Franz I. Schutz dem

Kunstfleisse, Schutz dem Kunstfleiss durch Kaiser Franz I. nebo Schutz durch Kaiser Franz I. dem Kunstfleisse /obr. 2/. Avšak Chotek tyto návrhy zavrhl, protože medaile neměla oslavovat nadnárodního monarchu, nýbrž měla zdůrazňovat národní princip výstav. Takže nakonec byl zvolen jednoduchý návrh, na líci s korunovaným českým lvem a nápisem: Wlast ctj českau přičinliwost a na rubu s věncem, do nějž měl být vepsán letopočet a jméno odměněného /obr. 1/. Model medaile provedl Luigi Cossa a v Miláně ji razil L. Manfredi.

Rozdílení medailí z výstavy v r. 1829 se konalo v r. 1831 v promočním sále Karolina. Dietrichstein řídil i další průmyslovou výstavu v r. 1831, ale spolek stále ustaven nebyl, i když gubernium oznámilo jeho schválení již 4. ledna 1830. Teprve 1. března 1833 se konala první schůze zakládajících členů Jednoty. Její úlohou bylo především ujmout se rozdílení cen z poslední výstavy v r. 1831 a potom pořádání dalších výstav.

Ihned v srpnu 1833 byla Jednota postavena před naléhavý úkol. Ve dnech 27. července až 22. září 1833 podnikal císař František I. dvouměsíční cestu po Čechách. 16. srpna v doprovodu císařovny a císařského dvora dorazil do Prahy. Hned v prvních hodinách svého pobytu v Praze císař přednesl k nejvyššímu purkrabímu Chotkovi přání, že by rád shlédl na jednom místě shromážděné výrobky českého průmyslu. K přípravě této výstavy byl sice přizván Dietrichstein a Nostic z ředitelstva Jednoty, ale vše řídilo i tentokrát ještě gubernium s odůvodněním, že někdejší výstavní komise měla již s prací toho druhu zkušenosti z předchozích tří výstav a měla přehled, čí výrobky se při výstavách vyznamenaly a nejlépe by tedy reprezentovaly český průmysl v očích císaře. Byla to výjimečná příležitost představit císaři účastníky dřívějších výstav, kteří byli pak i během císařovy prohlídky sami přítomni a u svých výrobků připraveni zodpovědět případné císařovy dotazy. Pozvánky rozesílal sám Chotek. Problém byl v tom, že výstava byla neplánovaná, výrobci s ní nepočítali a své nejlepší výrobky měli rozeslané po jiných výstavách a trzích anebo připravené pro lipský veletrh, který se měl konat zanedlouho. A na to, vyrobit nové zboží, nebyl dostatek času, neboť 3. září chtěl císař Prahu už zase opustit. Přes všechny tyto obtíže se pomocí obrovského úsilí, důstojně císaři předvést český průmysl, podařilo shromáždit mnohem více výrobků než bylo na předchozích výstavách. Bylo jich tolik, že pro ně musely být na Pražském hradě uvolněny dva velké reprezentační sály - Španělský a Německý /dnes Rudolfova galerie/. Tak měly k instalaci výrobků, tehdy na počátku třicátých let v Čechách ještě ryze klasicistně uměřených tvarů, posloužit rokokově zdobné sály v podobě, kterou jim ve druhé polovině 18. století dal Kilián Ignác Dienzenhofer a freskař Jan Kryštof Saeckel, jež však přežila

pořádání výstavy jen o necelé tři roky. Podobu obou sálů a instalaci výrobků v r. 1833 nám zachytily dvě litografie, zhotovené Vettersem podle kreseb Josepha Schulze /obr. 3, 4 /, jež byly zahrnuty do upomínkové publikace o císařově cestě po Čechách: Denkbuch über die Anwesenheit Ihrer k.k. Majestäten Franz des Ersten und Caroline Auguste in Böhmen im Jahre 1833.[14/]

Výstava v r. 1833 nebyla posuzována komisí, výrobky nebyly oficiálně hodnoceny. Jediným soudcem byli císařští manželé. Mnoho výrobků na výstavě zakoupili, další objednali a některé dostali darem. Na rozdíl od předchozích pražských průmyslových výstav to nebyla výstava veřejná, ale pouze soukromá, připravená jen pro návštěvu císařského dvora. Přípravy probíhaly narychlo a byly dokončeny skutečně na poslední chvíli. Protokol z výstavy[15/], vypracovaný guberniálním radou Neumannem pro nejvyššího purkrabího a prezidenta gubernia Chotka, obsahuje chronologický seznam vystavovatelů, tak jak postupně dodávali své zboží na výstavu. První den - 27. srpna - byly zapsány pouze dvě položky - umělé květiny Anny Sádlové z Mladé Boleslavi a zboží pražského knihkupce Enderse. Několik málo jich přibylo 28. srpna, hned jako třetí položka seznamu byl zapsán reliéf města Prahy od pražského knihovníka Antonína Langweila, jenž pak byl umístěn na podlaze uprostřed Německého sálu. Celkem bylo zapsáno 248 čísel, přičemž čím pozdější datum, tím víc výrobků přicházelo a přesně 50 jich bylo přijato ještě 2. září, na kdy již byla stanovena císařská prohlídka. Jako poslední byla zapsána kachlová kamna pražského hrnčíře Františka Eisenbranda. Přitom císařovna se rozhodla sama navštívit výstavu už dopoledne, protože se obávala, že potom při oficiální odpolední prohlídce už nebude dostatek času, aby si všechno mohla dokonale prohlédnout. V malém Německém sále strávila přes hodinu a obdivovala se kartounům, porcelánu, sklu a zejména zmíněnému Langweilovu modelu Prahy.

Po třetí hodině odpoledne se pak na výstavu vrátila, aby spolu s císařem, za doprovodu generálního ředitele Jednoty Dietrichsteina a výběrové a posuzovací komise vykonali oficiální návštěvu. Procházeli oběma sály a u stolů a vitrín s vystaveným zbožím rozmlouvali s výrobci. Z císařových výroků, zaznamenaných ve zmíněném Denkbuchu, je patrné, že přál řemeslníkům, setrvávajícím u tradičních výrobních metod, kteří byli stále ještě schopni úspěšně konkurovat strojové výrobě. Např. ve Španělském sále pochválil výrobce česané vlněné příze Sedláčka, který mu potvrdil, že může čestně obstát v konkurenci se strojovou výrobou. Císař se tak ujišťoval, že snad nemusí být průmyslový vývoj nezbytný, že není nutné, aby tradiční rukodělnou řemeslnickou malovýrobu nahrazovala tovární velkovýroba, která s sebou nutně přinášela narůstání dělnických mas, z monarchova hlediska obávaného nespokojeného, bou-

řícího se živlu. U určitých oborů - jako třeba sklářství, výroby keramiky aj., zastoupených právě na hradní výstavě, se tento revoluční přerod opozdil a časově posunul ke středu 19. století. Tyto obory tedy mohly na výstavě císaře uspokojit. V Denkbuchu je podrobně popsána císařská prohlídka obou výstavních sálů a císařovy rozhovory s vystavovateli, což je zajímavé pro přiblížení atmosféry[16], podobně jako rejstřík vystavených oborů, tak jak jej 3. září, den po císařské prohlídce, rada Neumann připojil k protokolu z výstavy.[17]

V Denkbuchu a v Prager Zeitung[18] byly vyjmenované předměty, které vzbudily na výstavě největší pozornost. Zvláštního ocenění se dostalo siderolitu, nové hrnčířské hmotě blízké kamenině, na povrchu lakované. Siderolit dodal na výstavu pouze jediný výrobce - firma Schiller a Gerbing, která jej v Děčíně-Podmoklech začala vyrábět od r. 1829.[19] Na druhém místě byl hodnocen porcelán. Zboží vystavily čtyři porcelánky.[20] Na třetím místě bylo hodnoceno sklářské zboží. Broušené, řezané a malované sklo obeslalo celkem 12 skláren a sklářů.[21] Na výstavě byly zastoupeny i nedávno objevené druhy sklářských výrobků. Byl to hyalit, který sem vedle jiného skla poslala buquoyská sklárna z Jiříkova Údolí, jíž patří prvenství jeho výroby /od r. 1817 produkovala černý a od r. 1819 i červený hyalit/. Na výstavu byly zaslány i výrobky z lithyalinu, který vzbudil pozornost již na předchozích průmyslových výstavách v r. 1828, 1829 a 1831. Pocházely ze sklárny v Polevsku, objevitele a výrobce lithyalinů - malíře skla a rafinéra Friedricha Egermanna.[22] Ceněná byla potom zvlášť zrcadla.[23] Za nimi pak byly jmenovány skleněné kompozice, jimiž se rozuměly skleněné imitace drahých kamenů a perel. Na Pražský hrad zboží tohoto druhu dodalo celkem osm vystavovatelů.[24] Dále bylo hodnoceno litinové zboží a potom zlatnické a stříbrnické práce. Zlatnickými a šperkařskými výrobky výstavu obeslali šperkaři Johann a Michael Richterové z Prahy.[25] Stříbrnické práce vystavili pražští stříbrníci Josef František Václav Fortner a jeho starší syn Ludvík Jan Jindřich Fortner[26] a pražský stříbrník bavorského původu Tomáš Höpfel.[27] Dále bylo vysoko hodnoceno zámečnické zboží, astronomické a jiné umělecky hodnotné hodiny, zbraně, chemické výrobky, cukr, zejména řepný rafinovaný, dřevo na rezonanční desky, truhlářské práce, zejména krásně vypracované dětské hračky, ozdoby a klobouky z české slámy, lněná plátna, ubrusy, nitě, krajky, hedvábné krajky, surová a potom anglickou a tureckou červení barvená bavlněná příze, bavlněné výrobky různých druhů, vkusem a desénem vynikaly krásně barevné tištěné kartouny a mušelíny mnoha našich vynikajících továren právě tak jako pletené zboží a bobinet, dále pergamen, ozdobné papírenské a knihvazačské práce, papír, pečetní lak, pera, barvené a tištěné vlněné výrobky různých druhů, šátky, filcové klobouky. Nakonec

bylo oceněné zboží, které na výstavu zaslal pražský obchodní dům Egida Kriner & synové, jehož sortiment v jednotlivostech sice nebyl výjimečný, ale velmi důležitý tím, že tak různorodé zboží ve velkém expedoval do zahraničí.

Po ukončení výstavy na Pražském hradě bylo dalším úkolem Jednoty vyhodnocení výstavy z r. 1831 a uspořádání slavnostního rozdílení cen. Již v červenci 1833 přednesl Dietrichstein guberniu přání, aby se slavnost nekonala v promočním sále Karolina, jak tomu bylo dříve, ale přímo na Pražském hradě. Důvod uváděl jak praktický - z minulé slavnosti byla zkušenost, že sál Karolina byl příliš těsný pro tak početné shromáždění. Uváděl však i citový důvod, typický pro vznícenou vlasteneckou atmosféru té doby, že uspořádání slavnosti na místě "každému Čechu tak drahém" zvýší lesk slavnosti. Gubernium si však netrouflo samo o Hradě rozhodnout bez vědomí císaře a nejvyšší purkrabí Chotek proto Dietrichsteinovi doporučil, aby císaře sám přímo požádal. Aby byl císař spíš nakloněn uskutečnění slavnosti v prostorách Pražského hradu, bylo datum jejího konání stanoveno na den císařových jmenin - 4. října. Dietrichstein skutečně využil císařovy návštěvy výstavy 2. září 1833 k tomu, aby mu přednesl svou žádost a císař mu vyhověl.

Slavnost udílení odměn 4. října 1833 byla první příležitostí, kterou samostatně organizovala Jednota ku povzbuzení průmyslu v Čechách. Rozdělované medaile měly být až druhořadým oceněním. Nejvyšší poctou, jakou vystavovatel mohl získat, se mělo stát přijetí za člena Jednoty. Proto bylo k slavnosti odměňování nutné vedle medailí opatřit i důstojné reprezentativní členské diplomy Jednoty. Pro zhotovení návrhu vhodné alegorické kresby na diplom se Jednota obrátila k malíři německého původu z Liberecka - Josefu Führichovi, který již v době studia na pražské Akademii proslul uměním kompoziční kresby.[28/] Ve dvacátých letech přispěl svými kompozicemi do III. dílu Dějin českých v obrazech. Avšak v pražském prostředí tehdy pro jeho opoziční postoj vůči profesoru Akademie Berglerovi panovala proti Führichovi zaujatost. Oproti na Akademii stále vládnoucímu klasicistnímu romantismu hledal novou inspiraci v romantickém gotizujícím historismu. Když se v r. 1829 vrátil z římského pobytu do Prahy, začal prosazovat katolický nazarenismus. Získal si i zástupce umělecké kritiky, takže během svého pětiletého pražského působení v letech 1829-1834 měl otevřené pole působnosti, i když vlastně technickou stránku malby nikdy neovládl a zůstal jen vynikajícím komponistou a kreslířem. Tak i diplom Jednoty /obr. 5 / navrhl jako bohatou, narativně výpravnou, do detailu prokreslenou mnohafigurovou kompozici na krajinném pozadí, jemuž v levém horním rohu vévodí výstavný zeměpanský feudální zámek - nebo v duchu gotizujícího romantického historismu spíš ještě hrad. Pod ním v jeho stínu se rozpros-

tírají lesy a pole, na nichž pracuje lid, vykonávající různé polní a lesní práce a jednotlivá řemeslnická zaměstnání, jako je zpracování dříví, sklářství, hrnčířství, tkalcovství, ševcovina aj. Doprovázen malou družinou a knězem obchází řemeslníky feudální zeměpán, který nad lidem bdí a dohlíží na jeho práci. Pojetí kresby diplomu zcela odpovídalo smýšlení představenstva Jednoty, které v těchto zakladatelských třicátých letech tvořila téměř výhradně vlastenecky zaměřená rodová aristokracie. Takže ačkoliv byla kresba určena na diplom průmyslové jednoty, jež měla mít za úkol podporovat rozvoj průmyslu, Führich v ní nezobrazil žádné moderní průmyslové produkty - jako železnice, parní stroje nebo továrny, ale zcela v duchu romantického historismu i v tomto případě použil ryze středověkých motivů a právě tak, jak to vyhovovalo i již zmíněným císařovým představám, námětem vyobrazení byli jednotliví řemeslníci - malovýrobci, tedy vlastně ještě feudální výrobní systém. Hlubší smysl měl nepochybně i korunovaný český lev v rohu diplomu, který připomínal vlastenecké cíle, které měli zakladatelé Jednoty a které měla Jednota sledovat.[29/]

Diplom tedy Führich pojal ve stejném romantickém gotizujícím a vlasteneckém duchu jako vypracoval i titulní list Denkbuchu z císařské cesty po Čechách v r. 1833, který mu byl rovněž zadán /obr. 6 /. Císařští manželé na něm jakožto "otec a matka Vlasti" shovívavě shlížejí z jakéhosi gotizujícího zarámování k zástupcům českého lidu, přicházejícím složit jim hold.[30/]

Slavnostní rozdílení odměn z průmyslové výstavy v Praze v r. 1831 se konalo 4. října 1833 v 11 hodin dopoledne ve Španělském sále na Pražském hradě, tedy opět znovu v síni, která o měsíc dříve hostila císařskou výstavu. Pro skutečnost, že i odměňování předchozí pražské průmyslové výstavy se mělo dít pod nejvyšší císařskou záštitou, svědčí to, že slavnostní výzdobě sálu dominoval portrét císaře Františka I. Tentokrát se však jednalo o veřejnou záležitost - přihlížející zaplnili sál do posledního místa. Určená sedadla zaujali nejvyšší purkrabí Karel Chotek, představitelé zemského gubernia a generálního direktoria Jednoty a členové posuzovací poroty. Chotek promluvil o účelu slavnosti, na něj navázal vrchní ředitel Jednoty a předseda posuzovací komise - Josef Dietrichstein. Pak přišlo na řadu rozdílení cen. Nebylo však k dispozici tolik medailí, aby je mohl získat každý, komisí tak hodnocený. Nakonec byl zvolen ten způsob, že medailemi byli oceněni všichni toho zasluhující, ale skutečně je dostalo jen vždy několik zástupců. Takže zlatou medaili obdrželo pět výrobců, ale oceněni tak byli ještě další čtyři. Podle rozdělení zlatých medailí je zřejmé, že nejvyšší úrovně v Čechách dosahoval textilní průmysl, hlavně výroba kartounů a lněných plátten, a na druhém místě pak bylo sklářství.[31/] Stříbrnou medailí již by-

lo ohodnoceno podstatně víc vystavovatelů - celkem 25, z nichž 14 ji skutečně získalo. I mezi odměněnými stříbrnými medailemi dominovalo sklářství, textilní průmysl a potom výroba porcelánu. Oceněn stříbrnou medailí byl také terralit - vedle siderolitu další nová keramická hmota.[32/] Stejný počet dvaceti pěti výrobců byl oceněn i bronzovou medailí, z nich ji však získalo celkem 21. Mezi držiteli bronzových medailí byli opět hlavně skláři, pak textilníci, také výrobci siderolitu a potom mnoho jednotlivých výrobců různých oborů - rezonančních desek k hudebním nástrojům, papíru, per, hodináři, ocelárna aj.[33/] Poté vystoupil ze středu odměněných držitel zlaté medaile - výrobce lněného plátna v Lomnici, August Šlechta, aby jménem všech poděkoval. Ke slavnostnímu rozdílení medailí byla vydána tištěná zpráva.[34/] Ředitelstvo Jednoty se dohodlo s Václavem Hankou na překladu zprávy do češtiny, k němuž však nakonec nedošlo.

Tak se v říjnu 1833 Jednota konečně vypořádala s minulými výstavami. V té době se pro ni stalo zase už naléhavým úkolem uspořádání další průmyslové výstavy v Praze. V r. 1828 bylo stanoveno, že se pražské průmyslové výstavy, zprvu řízené guberniem a potom Průmyslovou jednotou, budou konat pravidelně každý rok. Třetí výstava v r. 1831 ale již měla roční zpoždění a po ní k uskutečnění výstavy, kterou měla připravit už samostatně Jednota, stále nedocházelo /pokud hradní výstavu v r. 1833 ponecháme stranou jako výjimečný případ víceméně neveřejné instalace/. V r. 1834 se potom Jednotě zdálo, že uplynula příliš krátká doba od mimořádné císařské výstavy a že vystavovatelé nebudou ochotni podstupovat opět výdaje na výstavu. Proto se předpokládalo, že k pražské výstavě dojde v následujícím roce. Avšak nakonec i z toho sešlo. Úspěch pražských výstav byl podnětem k tomu, že vídeňská vláda pojala úmysl konat takové výstavy i ve Vídni a první říšská výstava, která měla mít rozsah celého mocnářství, byla do Vídně svolána právě v r. 1835. České výrobky měly být zaslány do Vídně a nebylo žádoucí, aby během konání říšské výstavy výrobci obesílali ještě jinou výstavu. Ředitelstvo Jednoty samo uvítalo odklad pražské výstavy, protože se obávalo, že by výrobci ani nebyli schopni hodnotnými výrobky v dostatečném množství zásobit obě výstavy. Avšak Chotek chtěl pro Prahu zachránit alespoň menší výstavku. Měl představu, že by české výrobky vystavené ve Vídni byly 15. září z výstavy převezeny do Prahy, kde by z nich byla uspořádána na způsob výstavy roku 1833 malá výstava pro nového císaře Ferdinanda, který měl začátkem října poprvé navštívit Prahu. Tak se měl Pražský hrad stát opět místem konání průmyslové výstavy. Dvorská komora ale ani konání této malé výstavy nechtěla připustit. Tvrdila, že se u vídeňské výstavy musí počítat především s českými výrobky a že by byla výstava rozbitá, kdyby z ní byly předčasně odebrány. Dvorská komo-

ra proto žádala, aby se toho roku v Praze nepodnikaly vůbec žádné výstavy a v tom smyslu se vídeňští činitelé obrátili i na císaře, aby sám zasáhl. Císař rozhodl, že vídeňská výstava má být všemožně podporována a veškerá pražská činnost, která by tomu škodila, má být odvolána.[35/]

Mezitím co tak opět sešlo z pražské průmyslové výstavy, bylo rozhodnuto, že se v r. 1836 na Pražském hradě uskuteční korunovace císaře Ferdinanda a císařovny Marie Anny Pii na české krále. Součástí oslav se po vzoru pražské korunovace Leopolda II. v r. 1791 měla stát i průmyslová výstava, k níž tak mělo konečně zase v Praze dojít. Zvláštní korunovační komise, ustavená na Pražském hradě k přípravě korunovace, pověřila již osvědčeného pražského dekoratéra Josefa Navrátila výzdobou hradních prostor, určených k reprezentačnímu využití během slavností. Vedle pokojů císařských manželů, komnat v arcivévodském křídle, maleb v místnostech prvního, druhého i třetího poschodí paláce a patnácti pokojů v Ústavu šlechtičen to byl především korunovační /Vladislavský/ sál. Opatřeny novými podlahami a Navrátilem vymalovány byly i oba velké reprezentační sály - Španělský a Německý.[36/] V nich však tentokrát neměla být instalována průmyslová výstava. Důvodem odstranění barokních fresek, štukové a jiné výzdoby stěn a stropů a jejich nahrazení moderní dekorativní malbou byl korunovační ples, pro nějž byly oba velké hradní sály rezervovány, podobně jako tomu bylo při korunovaci v r. 1791. Průmyslová výstava musela sestoupit z Hradu na Staré Město do Klementina a v r. 1836 pro ni propůjčil sál a vedlejší místnosti hrabě August Ledebour ve svém paláci na Horním Malostranském náměstí, kde našla přístřeší již i výstava v r. 1829.[37/]

Rozsah Jednotou připravené <u>České výstavy plodin a výrobků průmyslových</u> v Ledebourském paláci v r. 1836 předčil rozsah předchozích pražských průmyslových výstav. 251 výrobců a obchodníků pod 4 046 výstavními čísly vystavilo na 60 000 exponátů. Bohemia ve 112. čísle psala: "<u>S hrdostí může Čech touto výstavou putovati, vše tu hlásá čest a slávu jeho vlasti a dokazuje, jak důležité místo již zaujímáme v průmyslu a umění mezi ostatními zeměmi v Evropě</u>." Oficiální návštěva dvora se konala den po královské korunovaci - 8. září v 10 hodin dopoledne. Císařskou návštěvu na výstavě uvítalo generální ředitelstvo Jednoty a hostitel výstavy - hrabě Ledebour. Panovníkovi se výstava tolik líbila, že ji v doprovodu kancléře Metternicha a hraběte Kolovrata navštívil ještě jednou v neděli 11. září a mnoho vystavených předmětů zakoupil. Nad zdarem průmyslové výstavy vyslovil císař potěšení také v listu Josefu Dietrichsteinovi jako předsedovi Jednoty.[38/]

Vídeňský akvarelista Eduard Gurk[39/] zachytil mnoho událostí z korunovačních slavností na svých akvarelech, které pak vídeňští litogra-

fové převedli do grafických cyklů /ve sbírkách Pražského hradu je celkem 12 litografií cyklu/.[40] Je mezi nimi např. královská korunovační hostina, konaná 7. září ve Vladislavském sále /obr. 7, 8/ a tam rovněž odbývaná královnina korunovační hostina 12. září. V sále kromě panovnického stolu stály dvě řady po šesti stolech, u nichž byl hostitelem vždy jeden z nejvyšších úředníků českého gubernia. Na stolech stály zmenšené modely nejvýznamnějších pražských staveb - na panovnickém stole staroměstské Mostecké věže a Prašné brány a na zbývajících dvanácti stolech vždy model, mající vztah k hostiteli stolu - např. na stole purkrabího Chotka to byl gotizující místodržitelský letohrádek v Královské oboře.[41] Na Gurkových akvarelech byly zachyceny i vedlejší součásti oslav, jako byla Lidová slavnost v Invalidovně 14. září, ale průmyslová výstava zůstala stranou jeho zájmu. Podobně však také František Hager v r. 1791 v cyklu rytin z Leopoldovy korunovace nevěnoval pozornost průmyslové výstavě.

Postupně se průběhem třicátých let měnilo i složení Průmyslové jednoty, spolek tehdy pozbyl svého stavovského základu a otevřel se přílivu nových měšťanských sil. Takže nakonec muselo v letech 1841-1843 dojít ke změnám stanov, jež byly původně přizpůsobeny stavovskému složení členů. Třicátá léta však rovněž znamenala konec činnosti Jednoty, týkající se areálu Pražského hradu. I když i napříště se výstavy konaly pod patronací nejvyšších státních představitelů - jak to můžeme sledovat i v celoevropském měřítku na příkladě světových výstav nebo ještě v r. 1891, kdy také patronaci nad Jubilejní zemskou průmyslovou výstavou převzal František Josef I.

V r. 1931 byly ve 32. ročníku Světozoru pod názvem Jak se v Praze obchodovalo otištěny oba litografické pohledy do Španělského a Německého sálu během výstavy v r. 1833 s doprovodným textem: První výstava obchodu a výrobků království Českého v síních Pražského hradu v r. 1833 na počest císaře Františka I., což by nasvědčovalo tomu, že by po ní měly následovat ještě další výstavy na Pražském hradě. Avšak k tomu již nikdy nedošlo. Po vzoru velkých světových výstav bylo cílem budovat větší výstavní areály, lépe vyhovující výstavním účelům než reprezentační sály v historické královské rezidenci, přeci jen kapacitně a provozně omezené.

1/ F. X. Harlas: Výstavy, v: Devatenácté století slovem i obrazem, Díl II., sv. 2 Dějiny politické a kulturní, red. J. Klecanda, Pra-

ha 1904, s. 776.

2/ Jubilejní výstava zemská království Českého v Praze 1891 s 519 vyobrazeními, 36 zvláštními přílohami, Praha 1894, s. 3-4.

3/ Viz v Historickém přehledu výstav v království Českém od r. 1791 do r. 1891, v: Sto let práce, třísvazkový sborník z Jubilejní zemské průmyslové výstavy 1891, Praha 1893.

4/ Denkschrift der Handels- und Gewerbskammer Prag von 27. Ock. 1887; Das Buch der Erfindungen; zde citováno z: Jubilejní výstava zemská ..., s. 3.

5/ F. X. Harlas, cit. d., s. 777-778.

6/ Die erste Gewerbe-Ausstellung von Dr. Hallwich, Bohemia 63, Nr. 55, 25. 2. 1890, s. 1-3.

7/ J. Brožová: České sklo 1800-1860, Katalogy sbírek UPM, Sklo I., Praha b.d. /1977/.

8/ Toto i následující přehled spolků, údaje o zakládání Jednoty průmyslové v Čechách, její činnosti, není-li uveden jiný pramen, čerpáno z: B. Mendl: Český průmysl před sto lety a počátky Průmyslové jednoty, v: Sto let Jednoty k povzbuzení průmyslu v Čechách 1833-1933, Sborník statí o vzniku, vývoji a působení Jednoty průmyslové, Praha 1934, s. 7-148.

9/ Josef Dietrichstein /1798-1858/, jediný syn Františka Josefa Dietrichsteina a ruské kněžny Alexandriny Andrejevny Šuvalovové, se narodil 28. března 1798. Když jeho otec jako bývalý stoupenec ministra Thuguta po jeho pádu odešel do výslužby, žil několik let v Anglii a tento pobyt dal nepochybně Dietrichsteinovi podnět k zájmu o průmyslové otázky. V Čechách žil na rodovém sídle v Libochovicích, kde je ve sbírkách jeho podobizna jako 12letého chlapce s badmintonovou raketou a míčkem v rukách, kterou v r. 1810 namaloval dánský malíř Jan Jakub Stunder /1760-1818/. V organizování českého průmyslového dění byl Josef Dietrichstein neobyčejně činný již od raného mládí. 21. února 1821 se oženil s Gabrielou, dcerou Josefa Vratislava z Mitrovic, dříve městského hejtmana a policejního ředitele v Praze. Správy rodinného majetku se ujal po smrti svého otce až r. 1854. /A. Kaubek: Děje města Libochovic nad Ohří s odvoláním na zemské desky a jiné původní prameny, V Litoměřicích 1874, s. 363: "Kníže Josef byl pán velmi vlídný a milostivý a proto jemu každý dlouhého panování přál. Všemohoucí však jinak ustanovil. V roce 1858 užíval lázně Karlovarské, odtud se v srpnu 1858 do Libochovic vrátil a obecenstvo se radovalo nad výsledkem užívání nadřečených lázní; však Bohu žel jen na čas několika dnů. Neb odsud odebral se kníže Josef do Friedlandu, na panství chotě nejmladší dcery Klotildy, provdané za hraběte Eduarda z Klam-Gallasů, majitele nadřečeného

panství. Po vystoupnutí na vysoký zámek Friedlanský zemřel kníže Josef dne 10. července 1858 náhle, pokud víme, následkem protržení srdečnice." - Nesouhlasí data./

10/ Karel Chotek /1783-1868/ byl pátým synem Jana Rudolfa Chotka, který působil několik let ve funkci nejvyššího purkrabího. R. 1803 vstoupil Karel Chotek do služeb českého gubernia. Připravoval se na ně právnickými studiemi. V r. 1815 se stal guvernérem v Terstu a od r. 1818 byl na 7 let pověřen správou Tyrol a Vorarlbergu. Snažil se o kulturní a hospodářské povznesení úrovně tamního kraje. Z Vorarlbergu byl povolán do Vídně, aby zde zastával funkci dvorního kancléře a předsedy studijní komise. Brzy poté r. 1826 se však stal nejvyšším purkrabím Českého království a předsedou zemského gubernia. Tehdy 43letý Chotek byl téměř poslední, kdo v jedné osobě spojil obě tak významné funkce předsedy stavovské obce i nejvyššího úředníka v zemi.

Zájem o průmysl byl u Chotků tradiční. Již Karlův otec Jan Rudolf jako nejvyšší purkrabí pečoval o zavádění anglických stavů a strojů na předení. Vedle toho se Karel Chotek zasadil o modernizaci dopravy, zavedení osvětlení a úpravy přírodních lokalit města Prahy, o vystěhování vojska z letohrádku královny Anny - za to vše získal při odchodu z funkce pražského purkrabího od města Prahy pamětní pohár, s nímž jej roku 1846 vyportrétoval Antonín Einsle. O Chotkově poměru k "české otázce" svědčí i to, že na doporučení Šternberků přijal za domácího učitele Františka Palackého. Již r. 1827 také vydal nařízení o vývozu uměleckých děl a dal podnět k údržbě Karlštejna. /B. Mendl - viz pozn. č. 8 a K. Křížová: Z obrazové sbírky Chotků ve Velkém Březně, Památky a příroda 1/83, s. 16-24./

11/ Eichhoff byl úředník měšťanského původu. Od r. 1825 byl radou českého gubernia, kolega později uváděného K. A. Neumanna a stejně jako on cizího původu, pocházel z Porýní.

12/ Neumann pocházel ze Saska. Až jako 31letý se r. 1802 dostal do Čech. Záhy se stal ředitelem známé továrny na tisk bavlněných látek v Kosmonosích. Od r. 1807 vyučoval chemii na pražském učení technickém a na univerzitě. Roku 1817 byl jmenován komerčním radou s titulem skutečného guberniálního rady.

13/ SÚ Archiv JPP 1829-1875, 2 /1829-1840/; Statuten des Vereins zur Ermunterung des Gewerbesgeistes in Böhmen, aj.

14/ Vyšlo v Praze v r. 1836. Odtud čerpány informace o výstavě. Dalšími prameny k výstavě v r. 1833 byly: Prager Zeitung Nro 141, 8. 9. 1833, Oesterreichische Staaten, Am 2. September; Prager Zeitung Nro 145, 15. 9. 1833, Ausserordentliche Beilage, Oesterreichische

Staaten, Prag; Novotný: Pražské výstavy, v: Staropražské variace na motiv Praha a cizina, Praha 1958, s. 303-319.

15/ Protokoll über die vor Ihren kais. kgl. Majestäten im Jahre 1833 ausgestelltenböhmischen Gewerbsprodukte, SÚA Praha, PG 25/5, r. 1833.

16/ V Německém sále se císař nejprve zastavil u výrobků zákupské kartounky a pohovořil se synem továrníka Ignáce Leitenbergera. Pak se zastavil u knihvazače Sensta, jemuž se svěřil, že má krásné knihy i co do obsahu velmi rád, ale ještě raději má jejich krásné vazby, a že hlavní u knižní vazby je, aby se kniha dobře brala do ruky. Potom se zastavil u česané příze bratří Dorsů, jimž radil, aby svůj kapitál dobře zúročili. U bavlněné příze se zmínil, že neví, jestli je to tak správné, že vídeňská vlna platí vyšší a jiná nižší clo.

Císařovna se pak do Německého sálu ještě jednou vrátila. Ocenila tam zejména vkus a desén látek továrníků Köchlina, Singera, Příbrama, Jeruzaléma, Leitenbergera ze Zákup, Epsteina a Porgese, vyznačujících se krásnými barvami. Potom věnovala pozornost nábytku výrobce Chalyho a od mechanika Božka si nechala vysvětlit do všech detailů princip mechanického oka, které tu vystavoval. Jednalo se o přístroj, jenž měl názorně napomáhat výuce posluchačů očního lékařství, měl napodobovat křečovité pohyby operovaného lidského oka. Mechanika Božka požádal o jeho zhotovení profesor MUDr. Jan Nepomuk Fischer. Božkem zhotovený přístroj byl potom využíván na pražské oční klinice. Císařovna Božkovi pro zvláštní prospěšnost aparátu vyslovila pochvalu. S velkým obdivem si pak prohlédla malířské barvy výrobce Junga, načež přistoupila k parfumerijnímu zboží Adolfa Brichty z Prahy. Zeptala se jej, zda má na skladě také Cucumer-pomádu. Brichta císařovně však odpověděl záporně s vysvětlením, že na skladě ji nemá, protože tato pomáda má hodnotu, jen když je čerstvá, ale že na požádání ji může kdykoliv vyrobit, protože se tomu učil u Noqueta v Paříži. Nato císařovna od toho dne prohlásila Adolfa Brichtu svým osobním dodavatelem parfumerijního zboží. Pak se zastavila u rukavic továrníka Petra Boulogne, ale zvlášť se zajímala o lněná plátna Augusta Šlechty z Lomnice a varnsdorfské ubrusy. Šlechtou zhotovené látky byly sbírkou všech na český trh přicházejících lněných látek a damašků. Císařovna se pak později ještě jednou vrátila k tomuto výrobci za doprovodu nejvyšší hofmistrové, kněžny Lažanské, která byla vyhlášenou znalkyní lněných látek. Prohlédly si všechny látky a vybraly jednu zvlášť jemnou tkaninu, kterou zakoupily.

Ve velkém Španělském sále dominovaly výrobky kosmonoské kar-

tounky, u nichž stál její majitel František Leitenberger. Císař mu přislíbil brzkou návštěvu jeho továrny. U vystavené vydělané kůže se císař pozastavil nad tím, jak to přijde, že ačkoliv je v Rakousku tolik dobré surové kůže, že kožené výrobky stále nedosahují zahraniční úrovně, zejména výrobků nizozemských. Zvlášť se císař zajímal o smrkové dřevo na rezonanční desky k výrobě houslí a jiných hudebních nástrojů, vystavené továrníkem Františkem Bienertem. Vyslovil uspokojení nad tím, že je tak zužitkováváno dřevo, které by jinak shnilo v těžko přístupných osadách Českého lesa a navíc se s ním obchoduje až do Ameriky. Velmi dlouho císař prodlel u výrobků smíšeného zboží pražského obchodníka Egidy Krinera a ocenil jeho služby zákazníkům. Mezi jeho zbožím se nacházelo ledacos, např. i skleněné perly, ale zvláštní uznání sklidily dětské hračky. Císař projevil přání získat něco z nich pro vnuka ve Vídni, kterého by potěšily. Později jej císařovna ještě jednou upozornila na hračky s tím, že jejich vnuk ačkoliv teprve tříletý již pěkně mluví česky, a proto mu musí přinést něco z těchto krásných českých věcí. Velkou císařovu pochvalu pak sklidilo zboží truhláře Feigla, hlavně zhotovené z maďarského jasanového dřeva. Truhlář Kaubek vystavoval prádelník, který označoval za svůj mistrovský kus. U něj si nechal císař vysvětlit vše o různých druzích politur apod. U modelů střešních krovů výrobce Raneka se nechal poučit o sestavování střech. Výjimečně jej však upoutaly kuní kožešiny, upravené na způsob kožešin sobolích. Vystavoval je pražský kožešník Leopold Türkott. Císař se ho zeptal, zda zde byla již císařovna a jestli si něco koupila. V opačném případě by jí musel něco zakoupit sám. Pak se zastavil u česané vlněné příze výrobce Sedláčka a potom u orientálních čepic. Tam se zmínil, že si sám ve Strakonicích zakoupil jednu takovou červenou a jednu bílou čepici. Velmi pochváleny byly výrobky nové továrny na bobinet, tj. anglický tyl, podnikatelů Nottrera a Breitfelda v Praze. Císař litoval, že pro nedostatek času už nemůže tuto továrnu navštívit a slíbil továrníkům, že, bude-li zdráv, brzy znovu přijede a pak že budou jistě jedni z prvních, kam půjde. Pak si prohlížel zbraně pražského puškaře Nováka a prohlásil, že se nemusí představovat, že jsou již staří známí. Delší čas strávil u součástek zbraní pražského Kehlnera a nechal si vše vysvětlit. Při prohlídce parního stroje, zhotoveného mechanikem Františkem Brüningem z Hořovic, položil několik otázek dvěma továrníkům, v té době stavícím parní stroje v Praze - Angličanům Thomasovi a Bracegirdlovi. U výrobků krajské věznice císař poznamenal, že je dobře, že se vězni musí učit tyto druhy práce, i když zpočátku mnoho zkazí. Delší dobu prodlel u lněných pláten výrobců

Errlehena a Firbleicheho. U vystavovaných šátků poznamenal, že jej zvlášť těší, že se s českými šátky může setkat i v Paříži. Císařovu velkou pochvalu sklidily české nitě a ještě víc krajky a hedvábné krajky a déle francouzsky hovořil s panem Meertem a paní Boussiaux o potřebách těchto průmyslových odvětví v Čechách. U slaměných klobouků si nechal vysvětlit přípravu žitné slámy k jejich zhotovení. Toto zboží vystavoval pouze jediný výrobce - Julius a Anna Kuhlmannovi z Prahy. Při císařově odchodu mu paní Kuhlmannová věnovala pár pantoflí z české obilné slámy s přáním, aby si je ráno obul. Nato jí císař se smíchem slíbil, že si je nazuje ještě ten den. Z dalšího zboží zaujaly císaře zejména pilníky, papíry a panem Batkou zhotovená ozdobná botanická cestovní pouzdra.

Císař prohlásil, že neví, kde mu z tolika krásných věcí hlava stojí. Ačkoliv se již brzy stmívalo, odmítl svou prohlídku urychlit, aby se nemohlo stát, že by něco přehlédl. Trval na tom, že musí vidět všechno, aby si udělal správný obraz o stavu českého průmyslu.

17/ Výrobky seřadil za sebou do skupin:

Kameny	broušené vřídelní kameny
	granáty
	mořská pěna
Hrnčířské zboží	cihly
	mramorové desky
	kamna
Kamenina	
Siderolit	
Porcelán	
Sklo	tabulové
	zrcadla
	broušené, řezané a malované sklo
	hyalit
	lithyalin
	kompoziční /umělé/ kameny a perly
Kov a kovové směsi	olovo
	cín
	smíšeniny kovů
	stříbro
	zlato
Chemické výrobky	hornické a hutnické výrobky
	běloba
	miniaturistické barvy
	parfumérie

kyseliny a soli
mýdla
cukr a rafinovaný řepný cukr
rafinovaný indický cukr

Výrobky z rostlinných částí /rostlinného původu/

dřevo
- rezonanční desky a houslové dřevo
- střešní krovy moderních domů
- truhlářské zboží
- soustružnické zboží
- dětské hračky - 6 výrobců a firem
- pletivo a dřevo
- pletivo a sláma
- dřevěné krytiny

len
- surový len
- příze
- nitě
- plátno - několik druhů
- malířské plátno /zwillich/
- damašek
- batist
- krajky, krajzlíky

bavlněné zboží
- surová příze
- barvená příze
- tkaniny
  - surové a bílené
  - barvený nankin
  - barvené tkaniny
  - tištěný kartoun
  - bobinet /angl. tyl/
- nitě

Kožené zboží
- vydělaná kůže
- marokén
- křemencová příze
- rukavice
- lakovaná kůže
- pergamen

Pera

Vlněné zboží
- příze
- česané vlněné pleteniny s košatinami
- " stroji
- vlněné výrobky barvené
- " tištěné
- šátky

	pletené zboží
	lemy
Hedvábné zboží	tištěné tkaniny
	lemy, stuhy
	hedvábné krajky
Smíšené produkty	obrazy - svaté obrázky, Joh. Landgraf, malíř z-Chebu
	květiny
	knihvazačské práce
	chemické přístroje
	galanterní zboží
	obrazy: Pražský hodinář František Sumerauer vystavoval mozaikové obrazy Arnošta Kotzaurka /= hyalograf, činný v Praze. Vytvářel pohledy na známá lázeňská místa ze skleněných lamelek a skleněného prachu. Vystavoval na všech průmysl. výstavách v Praze: 1828, 1829, 1831 a 1833; viz Brožová - pozn. č. 7/.
	obchodní dům Václava Nováka z Prahy vystavoval olejové obrazy Václava Markovského;
	olejové obrazy vystavoval i pražský malíř František Tkadlík
	pasířské zboží
	chirurgické nástroje
	hudební nástroje
	fyzikální nástroje
	kožedělné práce
	hřebenářské zboží
	papír
	papírmašé
	reliéf Prahy
	řezby
	obuvnické zboží
	pečetní lak
	výšivky
	hodiny /9 výrobců/
	zbraně - víc druhů, nejvíc loveckých a cestovních zbraní
	měděné broky

18/ Prager Zeitung Nro 145, 15. 9. 1833.

19/ Vytvoření siderolitu se připisuje Karlu Hufskému, který jej r. 1822 začal vyrábět ve Střekově a o dva roky později v Teplicích. /V. Scheufler: Siderolit - terralit, Umění a řemesla IV/75, s. 64-66./ Hradní výstavu však Haufský obeslal pouze střešními taškami ze své výrobny v Unčíně /protokol z výstavy - viz pozn. č. 15/.

20/ Porcelán vystavili bratři Haidingerové z Lokte, jejichž zboží bylo na průmyslové výstavě v r. 1829 jako jediné odměněno stříbrnou medailí; Lippert & Haas ze slavkovské porcelánky, kteří se zúčastnili i výstavy v r. 1828 a v r. 1829 byly jejich výrobky ohodnoceny bronzovou medailí; dále porcelánka Fischer a Reichenbach v Pirkenhammeru /dnes Březová u Karlových Varů/, dalovická továrna Wilhelma Lorenze, původně zaměřená jen na výrobu kameniny. Porcelán dodal i Egidy Kriner, majitel velkého obchodního domu v Praze. /Protokol a A. Braunová: Kouzlo keramiky a porcelánu, Praha 1978./

21/ Byla to sklárna Arnošta Harracha v Novém Světě v Krkonoších, která již na výstavě v r. 1828 přišla s novinkami zásadního významu, jako bylo broušené křišťálové sklo se zatavenými keramickými pastami a sklo vrstvené rubínovým sklem, probrušované a řezané; dále sklárna Eisner & syn z Kašperských Hor, jejíž výrobky byly rovněž oceněny už na výstavách v r. 1828 a 1829; potom rafinér skla a obchodník sklem Franz Vogel z Kamenického Šenova, jenž vyvážel sklo zdobené malbou zlatem do Orientu. Na hradní výstavě ještě netušil, že za měsíc nato obdrží ve stejných prostorách zlatou medaili za výstavu v r. 1831. Dále vystavovala sklárna Ignáce Palmeho & spol. z Práchně u Kamenického Šenova, jež se proslavila broušeným sklem, oceňovaným na výstavách v r. 1828, 1829 i 1831. Bylo exportováno hlavně do Španělska, Portugalska, Holandska, Ameriky, Turecka, Porýní, Vídně a Itálie, potom sklárna Johanna Mayra z Adolfova u Vimperku a buquoyská sklárna z Jiříkova Údolí /Jiřetína/ na Novohradsku v již. Čechách, knížecí salmovská sklárna ve Světlé u Čáslavi, Ferdinand Unger z Libné, Václav Adler, Franz Steigerwald z Radešic, Vincenc Neymeyer z Lipnice a Vincenc Walczstein z Prahy. /Protokol a J. Brožová: České sklo 1800-1860, viz pozn. č. 7./

22/ Egermann /1797-1864/ získal patent a privilegium na výrobu lithyalinů v r. 1829. Vzhled lithyalinů připomínal broušené a zlatem zdobené polodrahokamy - odtud název. /Protokol; J. Brožová - viz výše a J. R. Vávra: Případ skláře Egermanna, Praha 1975./

23/ Výstavu jimi obeslaly dvě firmy - opět pražský obchodní dům Egidy Krinera a potom sklárna Jiřího Abeleho z Nové Hůrky. /Protokol./

24/ Ignác Vorbach z Polevska, Ferdinand Unger z Libné, Josef Zenker z Josefodolu, J. Pfeifer & spol. z Jablonce, J. Tobisch a F. Klöstterle z Děčína, August Zippe z Mistrovic a opět pražský obchodní

dům Egidy Krinera. /Protokol./

25/ Jedná se zřejmě o zlatníka a stříbrníka Michaela Antonína Richtera, který žil v Praze v letech 1773-1848 a v letech 1826-1847 byl dokonce prvním představeným cechu, a o jeho synovce Jana Prokopa Martina Richtera, žijícího v letech 1791-1855 rovněž v Praze. /Protokol a J. Hráský: Výrobní značky zlatnických, stříbrnických a ozdobnických mistrů v Čechách v letech 1800-1860, Acta UPM XIV, D. Supplementa 3, Praha 1981./

26/ Josef Fortner žil v Praze v letech 1768-1849, jeho starší syn Ludvík se narodil r. 1797, od r. 1856 žil ve Vídni. U Josefa Fortnera se vyučil i jeho mladší syn Ondřej Josef Fortner, který však teprve r. 1832 složil mistrovskou zkoušku a výstavu následujícího roku tedy ještě neobeslal. Právě v r. 1833 byl z náhrobku sv. Jana Nepomuckého ve Svatovítské katedrále v Praze odcizen jeden ze dvojice stříbrných barokních svícnů a některý z příslušníků této přední pražské stříbrnické rodiny zhotovil jeho přesnou kopii. /Protokol a J. Hráský - viz výše./

27/ Höpfel se narodil asi 1793 v Bernau v Bavorsku a zemřel r. 1847 v Praze. /Protokol a J. Hráský - viz výše./

28/ Führich /1800-1876/ v oboru kompoziční kresby získal na Akademii v r. 1821 zlatou medaili a v letech 1820, 1822 a 1823 stříbrnou. V r. 1820 a 1821 v Drážďanech studoval Dürerovy kresby, jež měly mimořádný význam pro jeho tvorbu.

29/ Viz B. Mendl: Český průmysl před sto lety..., pozn. č. 8, s. 83-84. Führichovu kresbu převedl do litografie C. Hennig. Kresba tvořila rámec vyšetřenému volnému poli uprostřed diplomu, v němž byl vepsán text: "Na základě této listiny jmenuje Jednota k povzbuzení průmyslu v Čechách členem...", "V Praze dne...". a "Ve jménu jednoty..." O diplomu také: Mittheilungen für Gewerbe und Handel herausgegeben vom Verein zur Ermunterung des Gewerbsgeistes in Böhmen, O-. Prag 1834, s. 8-9.

30/ Pod císařskou dvojicí v gotizující architektuře Führich nakreslil figurální symboly náboženství a spravedlnosti. Dole Čech a Češka věnčí jména Franz a Caroline. Čech je oblečen ve frygické zbroji s plamenným mečem, jako reprezentant nekonečné poddanské věrnosti vlasti. Žena drží přeslici jako obraz domácké pilnosti. Po stranách po stupních přicházejí složit hold z jedné strany chlapci a z druhé dívky, přinášející domácí luční kvítí. Dole je zobrazen včelí úl. Blízko odpočívá korunovaný český lev, na němž sedí Bohemie jako múza dějin a do análů zaznamenává radostné události Vlasti. Nahoře jsou zobrazeny dva důležité výjevy z habsburských dějin, svědčící o pobožnosti vládnoucího domu - zobrazen je Rudolf

Habsburský, jenž daroval knězi svého koně, aby se rychleji dostal k úmrtnímu loži nemocného a druhý výjev představuje císaře Františka, jak doprovází na poslední cestě ke hrobu mrtvolu neznámého.

31/ Zlatou medaili dostali:

1/ z hradní výstavy známý František Leitenberger, majitel kartounky v Kosmonosích,

2/ August Šlechta & synové - továrna na lněná plátna v Lomnici, jenž dostal 12. stříbrnou medaili již z výstavy v r. 1829 a z jehož zboží si na hradní výstavě nakoupila císařovna,

3/ Ignác Sedláček, výrobce příze v Heřmanicích, rovněž na hradní výstavě císařem pochválený,

4/ Johann David Stark, majitel závodu na zpracování minerálů v Praze,

5/ sklářský rafinér František Vogel z Kamenického Šenova, jenž také vystavoval na hradní výstavě.

Zlatou medailí byli dále oceněni:

1/ hraběcí harrachovská sklárna v Novém Světě,

2/ továrna na lněná plátna v Lomnici,

3/ továrna na kapsle a zápalky Sellier & Bellot u Prahy,

4/ železárna hrabat z Vrtby v Hořovicích.

Seznamy odměněných byly čerpány především z: Bericht der Beurtheilungs-Comission über die Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens von Jahre 1831, Prag 1833, SÚA Praha, PG 25/5 a dále pak z: Prager Zeitung Nro 157, 6. 10. 1833; Prager Zeitung Nro 159, 10. 10. 1833; Aus dem Berichte der Beurtheilungs-Comission über die Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens von Jahre 1831, Bohemia, Nro 129, 1833, 17. 10., Beschluss, Bohemia Nro 132, 1833, 3. 11. /A.M./.

32/ Stříbrnou medaili obdrželi:

1/ továrna na lithyalin Friedricha Egermanna v Polevsku,

2/ kartounka Leopolda Epsteina v Praze,

3/ Fischer & Reichenbach z porcelánky v Pirkenhammeru /Březové/,

4/ Josef Gartner - stavitel klavírů v Praze,

5/ Heinrich Göble - rafinér skla a výrobce skleněných kompozic u Jablonce,

6/ Josef Herzig - majitel továrny na bavlněnou přízi v Liberci,

7/ továrna na výrobu zrcadel hrabat Kinských ve Sloupu,

8/ Jiří Lippert a August Haas z porcelánky ve Slavkově,

9/ Johann Lötz a Josef Schmidt ze sklárny ve Zlaté Studni; vystavili soubor číšek z křišťálového skla s portréty členů rakouského panovnického domu,

10/ František Antonín Pelikán /1786?-1858/, rytec skla z Oldřicho-

vic u Mistrovic,

11/ Wilhelm Siegmund, výrobce šátků v Liberci,

12/ Wiener & synové, kartounka v Praze,

13/ Wünsche & spol., kartounka v Doksech,

14/ bratři Zenkerové, výrobci skleněných kompozic v Josefodolu, kteří se zúčastnili i hradní výstavy.

Dále byli stříbrnou medailí ještě ohodnoceni:

1/ Kryštof Abele - majitel továrny na zrcadla v Nové Hůrce,

2/ Dominik Bimann - rytec skla z Prahy /1800-1857/, v Praze navštěvoval malířskou akademii, v r. 1827 se usadil v Praze a vystavoval již na pražské průmyslové výstavě v r. 1829,

3/ knížecí fürstenberská železárna v Novém Jáchymově,

4/ porcelánka bratrů Haidingerů v Lokti,

5/ továrna na terralit. Na výstavě v r. 1831 jej vystavoval jeho vynálezce - Karel Hufský z Unčína;

6/ Jeruzalém a Příbram - kartounka v Růžovém údolí a Smíchově u Prahy, kteří již na výstavě v r. 1829 získali 17. stříbrnou medaili,

7/ Antonín Lebeda, puškař z Prahy,

~~8/~~ Ignác Martin, výrobce příze ve Cvikově,

9/ potomci Jana Matyáše Schmieda, továrna na vlněné výrobky ve Kdyni,

10/ továrna na slaměné klobouky Anny Řabkové v Praze,

11/ Antonín Ferdinanda Schürer, sklář v Polevsku, výrobce lustrů, vývozce do Španělska, předák Turecké sklářské společnosti.

33/ Bronzovou medaili získali:

1/ Bienert & syn, výrobce rezonančních desek k hudebním nástrojům z Prášil /Stubenbach/ u Kašperských Hor, který vzbudil pozornost císaře i na hradní výstavě,

2/ Ignác Haffenbrödl, sklář,

3/ Ondřej Herkner - hřebenářský mistr z Liberce,

4/ Josef Joachym - ocelárny ve Slaném,

5/ Gotthalf Friedrich Kaden - majitel továrny na zrcadla v Horním Jiřetíně,

6/ bratři Kieslingové - výrobci papíru v Horním Lanově,

7/ Gustav Kuhlmann - výrobce krajek ve Wiesenthalu,

8/ bratři Lewy - výrobci per, vystavovali i na hradní výstavě,

9/ Josef Peuker - výrobce vlněného zboží ve Frýdlantu,

10/ bratři Porgesové - kartounka v Praze,

11/ Pušner a synové - výrobci kovových směsí v Tisé,

12/ Josef Rösler - výrobce nití v Krásné Lípě,
13/ Dionys Rudrich - kamenický mistr v Einsiedlu,
14/ Schiller & Gerbing - výrobci siderolitu v Děčíně, kteří byli v r. 1833 tolik obdivováni na hradní výstavě,
15/ Ignác Schöffel - výrobce krabic v Rychnově,
16/ Zikmund Neuhauser & spol. - výrobce šátků v Liberci,
17/ Řehoř Urban - obuvnický mistr v Budějovicích,
18/ Willenbacher & Řebíček - výrobci hracích hodin v Praze,
19/ Jan Vlach - výrobce orientálních čepic v Písku,
20/ Wunderlich & Petzold, výrobci pleteného zboží v Aši,
21/ František Antonín Zahn - sklář v Kamenickém Šenově, rafinér skla a obchodník sklem, založil závod kolem r. 1805, vyvážel sklo do řady evropských států a do zámoří.

Bronzovou medailí byli dále oceněni:
1/ Blaška a synové - výrobci skleněných kompozic v Libné, kteří se zúčastnili i hradní výstavy,
2/ Anna Hančlová - představená soukromého výchovného zařízení pro dívky,
3/ František Novák - puškařský mistr v Praze, o němž na hradní výstavě císař prohlásil, že je to jeho starý známý,
4/ Svoboda & spol., výrobce rukavic v Praze.

34/ Bericht der Beurtheilungs-Commission..., viz pozn. č. 31. Zpráva ohlašovala a odůvodňovala rozhodnutí výstavní poroty. Vydala ji Jednota za vedení Dietrichsteinova.

35/ Střed vídeňské říšské výstavy tvořila dvojice váz s růžovou polevou, v oválech s portréty císaře a císařovny, od Friedricha Egermanna z Polevska u České Lípy, jehož sklářské výrobky budily pozornost již na všech pražských průmyslových výstavách od r. 1828. Na upozornění kancléře Metternicha přistoupili císařští manželé na výstavě přímo k Egermannovým vázám. Císař se nechal informovat o jejich autorovi. Nezajímal se však o novátorskou sklářskou technologii, zaujala jej ale věrnost portrétů, přičemž se podivoval, že jej Egermann ani netrápil dlouhým seděním jako všichni vídeňští portrétisté. /J. R. Vávra: viz pozn. č. 22 a zpráva z výstavy v r. 1831./

36/ E. Reitharová: Malířství, v: Praha národního probuzení /Čtvero knih o Praze/, Praha 1980, s. 326.

37/ Císař Ferdinand projevil zájem o průmyslové výstavy. Svědčí o tom např. i jeho návštěva moravsko-slezské průmyslové výstavy, zahájené 19. srpna toho roku, na níž zakoupil různé výrobky v celkové ceně 500 zlatých pro technický kabinet ve Vídni. /K. Adámek: Z pamětí korunování českých králův, Lorenzova nová česká knihovna, dí-

lo I., v Třebíči a Praze 1890, s. 67./

38/ K. Adámek - viz výše, s. 111-112.

39/ Vídeňský malíř E. Gurk /též Gurck; 17. 11. 1801 Vídeň - 31. 3. 1841 Jeruzalém/ vynikal zejména v technice akvarelu, což bylo podmíněno jeho pobyty v cizině v době mládí s rodiči, hlavně v Anglii. Tam se dokonale seznámil s technikou akvarelu, které zůstal věrný. Až po návratu do Vídně začal studovat na Akademii. Věnoval se dokumentárnímu záznamu událostí, zachycených v chronologické řadě akvarelů. Gurkovy akvarely byly pak převáděny do grafické podoby, která umožňovala jejich větší rozšíření a popularitu. Zprvu to byly rytiny a později od r. 1830 již litografie. Zřejmě okolnost, že zaměstnavatelem otce byl panovník /Gurkův otec byl komorním malířem císařského dvora/, jej vedla k tomu, že se soustředil na zobrazování všedních a slavnostních událostí panovnického dvora. Poprvé se tak Gurk uplatnil při korunovaci čtvrté manželky císaře Františka I., Karoliny Augusty Bavorské, na uherskou královnu v Bratislavě r. 1825. Čtyřiadvacetiletý Gurk vytvořil v Bratislavě sérii akvarelů, které byly přepsány do rytin. Tehdy si jej všiml následník trůnu Ferdinand a od té doby jej Gurk stále provázel a dokumentoval všechny důležité události jeho života. V r. 1830 vytvořil dvanáctidílný cyklus, dokumentující Ferdinandovu korunovaci na uherského krále v Bratislavě, v r. 1834 40 akvarelů z cesty do Mariazell a v tom pokračoval i po r. 1835, kdy nebyl jmenován na uvolněné místo dvorního malíře, jak očekával. V r. 1836 vytvořil cyklus akvarelů z pražské korunovace na českého krále a v r. 1838 dokumentoval ještě Ferdinandovu korunovaci na lombardsko-benátského krále v Miláně.

Ve svých necelých čtyřiceti letech se Gurk vydal na studijní cestu do Orientu, kde se však brzy nakazil tyfem a 31. března 1841 v Jeruzalémě zemřel. /Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 30. díl, Leipzig 1920./

40/ Litograf Franz Wolf byl činný ve Vídni v letech 1820-1840. Převedl do grafiky již i dřívější Gurkův cyklus akvarelů z korunovace Ferdinanda a Marie Anny na uherské krále. Snad je tento litograf Wolf totožný s portrétistou a krajinářem Franzem Wolfem, žijícím v letech 1795-1859, který byl od r. 1811 žákem vídeňské akademie a činný byl ve Vídni, kdy zejména v letech 1841-1843 vytvořil víc akvarelů s pohledy na město. /Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 36. díl, Leipzig 1947, s. 196./

41/ U 12 stolů zasedli nejvyšší úředníci gubernia, v den korunovace manželky pak jejich manželky:
u 1. stolu byl hostitelem nejvyšší purkrabí a předseda gubernia a

českého sněmu, hrabě Karel Chotek z Chotkova a Vojnína. Úkol nejvyššího purkrabího však při korunovaci musel narychlo převzít státní ministr h. Kolovrat-Libštejnský. Prahu totiž právě zaplavila cholerová epidemie, vzmáhající se již od konce srpna. Nejrušivěji do korunovačních oslav zasáhla tím, že "5. září v Praze zemřel na choleru ve věku 55 let olomoucký arcibiskup Ferdinand Maria hrabě Chotek, jemuž měl den po korunovaci král uděliti olomoucká arcibiskupská léna a jehož smrt vyřadila do jisté míry z účasti na oslavách jednoho z jejich hlavních činitelů, nejvyššího purkrabího Chotka, arcibiskupova bratra; Černín si zapsal do deníku, co se asi šeptalo po Praze, že smrt arcibiskupova je prý trest boží pro purkrabího za to, že v době epidemie trval na provedení korunovace, jež je jeho dílem. Arcibiskup Chotek pohřben byl 9. září v Nových Dvorech". /J. Muk: Poslední korunovace českého krále roku 1836, Bílé knihy sv. X, Praha 1936, s. 50-51./ Odpadnutím přidělení lén z programu oslav zbyl císaři 8. září čas na návštěvu výstavy. A olomouckého arcibiskupa při korunovaci zastoupil arcibiskup pražský, Ondřej Alois Ankvič hr. Skarbek z Poslavice, rodem Polák.

U 2. hofmistrovského stolu byl hostitelem baron Heřman Hess,
u 3. stolu maršálek hrabě Kristian Clam-Gallas,
u 4. stolu komorník hrabě Prokop Hartmann z Klarsteina,
u 5. stolu zemský sudí baron Bedřich M. Wagemann,
u 6. stolu kancléř Antonín Mitrovský z Mitrovic, zastoupený při korunovaci prezidentem dvorské komory K. Augustem,
u 7. stolu manský sudí hr. Leopold Špork z Lobkovic,
u 8. stolu prezident nad apelacemi, jenž byl dědičný v rodině knížat Kinských,
u 9. stolu prezident české komory,
u 10. stolu zemský písař rytíř Josef Procházka,
u 11. stolu podkomoří svob. pán Karel Margelík,
u 12. stolu hradecký purkrabí rytíř Karel Horn.

Na litografiích byly zpodobeni i strážcové koruny ze stavu panského - hr. Dietrichstein a ze stavu rytířského - Václav Bohuš, rytíř z Otěšic, truksas /stolník/ - kníže Colloredo Mannsfeld, číšník - hr. Černín z Chudenic, kraječ - hr. Waldstein, kuchmistr - hr. Vratislav z Mitrovic, pokladník - kníže Lobkovic a dveřník - svob. pán Mladota ze Solopisk.

Během hostiny královniny seděla u panovnického stolu i císařova sestřenice, nově ustavená kněžna abatyše Tereziánského ústavu šlechtičen na PH, Marie Terezie Isabella, jež korunovala královnu. /Podrobně o tom: J. Muk: cit. d./ Na litografiích je dobře patrná i Navrátilova výzdoba Vladislavského sálu.

42/ Světozor 32, 1931, s. 764.

Za vyhledávání archiválií v archívních fondech děkuji dr. Věře Vávrové z Archívu Pražského hradu.

UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ MUZEA V 19. STOLETÍ JAKO ILUZE REFORMY PRŮMYSLU

Milena Lamarová

Když Gottfried Semper komentoval v roce 1852 ve Wissenschaft, Industrie und Kunst 1. světovou výstavu v Londýně slovy: "nevidět budoucnost v kombinaci génia umění se silou nových prostředků k laciné výrobě by bylo důkazem mdlého ducha...", nemohl tušit, že uskutečnění této kombinace je v nedohlednu a že vědomí tehdejší společnosti je pro ni nepřipraveno.

Průmyslová revoluce vyvolala masovou spotřebu komodit, které byly až do té doby vyráběny řemeslně nebo manufakturně.[1/] Byl to počátek toho, co dnes nazýváme masovou kulturou, v níž právě hmotná kultura, a tedy průmyslový design, hraje rozhodující úlohu. Započal "triumf zboží" /W. Nerdinger/, zboží jako masy pro masu; byly položeny základy budoucí konzumní společnosti.

Semperovi současníci a následovníci, především Henry Cole, hlavní organizátor světové výstavy, samozřejmě Ruskin a Morris a později Mackmurdo, Morgan, Lethaby nebo Ashbee chápali nové společenské aspekty průmyslového designu především ve smyslu osvěty a vzdělání. Neunikala jim ani třídní podstata průmyslové produkce, ani její kompetitivní tendence, a dokonce stanovili jasně i základní požadavky funkčnosti a nevyhnutelnosti standardu.[2/] Přesto však jasný komentář k tomuto novému kulturně společenskému jevu, který byl krystalizačním procesem celého 19. století, formuloval až Le Corbusiere v L'Esprit Nouveau roku 1921, kdy píše, že musí být vytvořena mentalita masového konzumu, vědomí, které bude akceptovat masově vyráběné domy a předměty.

Semperův požadavek jednoty umění a průmyslové výroby se objevuje v době, která má k této mentalitě dosud daleko. Prochází zásadní řádovou přeměnou, ale zároveň se snaží usilovně historicky legitimizovat jak ve filozofii, tak v politice, ideologii a tím spíše ve vnějškovém symbolickém aparátu hmotné kultury.

Krize evropského vědomí 19. století se odehrává v novém časoprostorovém konceptu. Je postavena tváří v tvář nové, ohromující realitě rozhodujících vynálezů ve výrobě, dopravě, osvětlení a přenosu infor-

mací. Je poznamenána rozpadem celistvosti člověka jako tvůrce věcí, ale i jako konzumenta, ekologicko-společenským rozpadem krajiny, kde domov a pracoviště se stávají odcizenými místy a kde hodnotový systém spotřebních předmětů zaznamenává prudké otřesy. Racionalismus 18. století a nové vědecké objevy nalézají dialektickou protiváhu v historismu. 19. století používá zesoučasnění historie jako masky i jako průkazu totožnosti. Racionální technický pokrok přináší vyšší životní standard a funkční, opakovatelné formy - technické absolutno se objevuje na obzoru. Ornament je intenzívní, na jedné straně zatemňuje původ věci, ale na druhé straně přibližuje předmět nejistému spotřebiteli. Historická reflexe zastupuje nový jazyk techniky, dosud beztvarý - či hrozivý? Historismus nabízí pseudojazyk se zdánlivě srozumitelným slovníkem, který se však v závěru století stane spíš "hlukem" než řečí, spíš maškarádou než maskou.

Životní dezintegritu zachycuje velmi dobře dobová literatura. Hlavním rysem je schizofrenie: racionalismus a romantismus, striktní oddělování světa práce a světa nicnedělání.[3/] Racionalismus a romantismus existují vedle sebe, ale nemísí se. Svět práce je vymezen utilitarismem, až krutostí a nelítostností - o tom svědčí nejen sociální fakta, ale i dobové ilustrace pracovního prostředí a architektura, která koncipuje tovární haly na podobných principech účelnosti a dokonalé kontroly prostoru jako věznice.

Svět soukromí a nicnedělání je naopak zdobný, útulný a sentimentální. Jako prostředek tohoto oddělení slouží v případě hmotné kultury buržoazie zbytnělá estetická funkce předmětů, jež jsou sice užitkové, ale jejichž výraznou složkou je funkce dekorativní, reprezentativní a symbolická - může se tedy uplatnit dobře především na oděvu a v interiéru, tedy na spotřebních předmětech nejintimnějšího okolí. Estetika tohoto období je v podstatě estétstvím, pod nímž se však skrývá velký obdiv k technické zdatnosti. Spotřebitelský trh se rozšířil. Bylo jasné, že jej uspokojí pouze nové výrobní médium - průmysl, zároveň však bylo třeba pro něj nalézt takové vzory, s nimiž by se mohl ztotožnit latentní romantismus snové iluze aristokratizující se buržoazie.[4/] Umění se tedy dostává do polohy iluze, iluze do polohy ideálu /E. Bloch/.

Zatímco v prakticismu, který racionálně organizoval svět práce, se uplatňoval pohled vpřed, využívání nových vynálezů a technologií a nezlomné přesvědčení o pokroku společnosti skrze pokrok techniky, v estetickém vědomí převládal idealizovaný historický předobraz. Historismus ve výrobě užitkových předmětů se stal nejen fenoménem, ale přímo posedlostí 19. století. Ne snad z nedostatku vkusu nebo pro tvůrčí impotenci, ale ze schizofrenního životního pocitu, kdy Umění a Krása se zákonitě začínaly dostávat na trh masové spotřeby, ale prozatím jen

jako sváteční zákusek s historickou polevou.

19. století bylo lačné osvěty a jediným myslitelným zdrojem poučení se stal historický předobraz. Už angličtí teoretikové při zřizování Schools of Design upozorňovali na to, že nemají v žácích vzbuzovat umělecké ambice a Schinkel ve svých Sešitech, vydávaných od roku 1821 pro výrobce a řemeslníky, píše, že se nemají nechat svádět k samostatné kompozici, ale "pilně, věrně a vkusně kopírovat předlohu".

Poučování nesměřovalo jen k vizuálnímu kopírování, ale - v souhlase s technickou zvídavostí tohoto století - i k technikám a technologiím. Tato situace si přímo vynutila instituce, které by splňovaly dva hlavní požadavky estetické nejistoty a estétské posedlosti 19. století: shromažďování historických předobrazů a praktické poučení. Těmito institucemi se staly světové výstavy a uměleckoprůmyslová muzea se školami uměleckého průmyslu. Zatímco nesmírně populární světové výstavy byly jakýmsi "show" oficiálního umění, techniky, nacionalismu, patosu a estétství, uměleckoprůmyslová muzea se brzy vřadila do kategorie osvětové kulturní nadstavby, která sledovala téměř výhradně historii a řemeslné předlohy, ačkoliv původním záměrem bylo pozvednutí úrovně průmyslové výroby.

V polovině 19. století byl tedy v Anglii položen základ k rozvíjení a popularizaci tohoto institucionálního jevu i pro ostatní Evropu.

Ale už o 50 let dříve byly zakládány instituce daleko věcnějšího druhu, které reagovaly na praktické stránky průmyslové výroby a úlohu dobrého designu jako prostředku ke zvýšení exportu. Roku 1794 rozhodl francouzský konvent o zřízení tzv. Depot public se sbírkou strojů, modelů, nářadí, grafických a jiných výrobků a Conservatoire des Arts et Métiers byl zaměřen naprosto technologicky. V roce 1821 vzniká v Německu soukromý Verein zur Vörderung des Gewerbfleisses in Preussen, jehož členy byli Wilhelm a Alexander Humboldtovi, Krupp, Bosch, Schinkel, Rauch, Schadow a který nákupem a kopírováním anglických a francouzských strojů prováděl vlastně moderní průmyslovou špionáž. V roce 1822 vystavila Königliche allgemeine polytechnische Sammlung v Mnichově stroje a nástroje, ale už také návrhy, na vkusnou stavbu mostů, strojů, vodních děl, hodin, zámečnických výrobků a domácích spotřebičů. U nás čteme v Rozvrhu sbírek Průmyslového musea českého z roku 1878, kteréž založila Anna Náprstková roku 1873, rozdělení na 20 hlavních skupin sbírkových předmětů, a to od strojů k potravinám, mírám, váhám, průmyslovému stavitelství a inženýrství až k lučebninám, praktickým vynálezům, slovanským a českým památkám.

Tyto instituce se však oddělily z oficiální linie uměleckohistorického bádání a jejich zájem se soustředil na reálnou výrobu, kde

prudce stoupala produktivita a kde se stranou estétské institucionální nadstavby vytvářela racionální, protofunkcionalistická řeč průmyslového designu, která přejímala ornamentální podněty většinou jako komerční dodatek k výrobkům, jež byly zásadně určeny funkcí, konstrukcí, technologií zpracování a odbytovým trhem. To platilo zvláště o výrobě plechového nádobí, části užitkového skla, porcelánu, potištěného a žakárského textilu či ohýbaného nábytku.

Světová výstava v Londýně roku 1851 byla bezprostředním podnětem k založení dnešního Victoria and Albert muzea. Crystal Palace, přestěhovaný později do Sydenhamu, poskytoval vzácnou směs exponátů od kopií egyptského umění po parní stroj nejnovější konstrukce. K tomu přistupovalo oddělení architektury, sochařství a tzv. Science Museum a oddělení stavebních konstrukčních materiálů, surovin a strojů.[5] Původně bylo toto muzeum pojmenováno na Museum of Ornamental Art. Ačkoliv fyzicky shromažďovaly výstava i muzeum neobyčejnou šíři exponátů uměleckých a průmyslových, projevila se brzy rozluka mezi teorií a praxí průmyslového designu. Dvě základní práce autorů kensingtonského kroužku, které vyšly roku 1856, se soustředily na dekorativní problémy a formy se pouze dotýkaly. Byla to Analysis of Ornament Ralpha Wornuma a zvláště Grammar of Ornament Owena Jonese, která ovlivňovala i další generace.[6] Srovnáme-li s těmito pracemi přednášku Otakara Hostinského O významu průmyslu uměleckého z roku 1887, zjišťujeme, že ani on se ještě nedokáže vyrovnat s balastem ornamentu a dekorace, byť připouští i možnost dokonalého účinku "předmětu již pouhým tvarem svým".

Problematika průmyslového designu se tedy v poloze uměleckohistorického pohledu stává především problematikou dekoru a ornamentu, nikoliv tvaru a funkce. Přestože tvarosloví racionálního empíru sledovalo právě tyto dvě složky, s kulminací historismu se hodnocení posunuje ke zdůrazňování symbolických významů, estétských dekorací a k "nasazování masek".

Ve smyslu oné semperovské představy o jednotě umění a průmyslu se brzy ukázalo, že také systematický muzejní sběr je nemožný. Plně se to projevilo i ve vývoji značného počtu uměleckoprůmyslových muzeí, jež byla zakládána v Německu a Rakousku v 60. a 70. letech. Pokud se zde objevují předměty z průmyslové výroby, jsou to spíš doklady technologické, které s tvarovou koncepcí nemají mnoho společného. Přestože se tato muzea v podstatě nechtěla uzavírat nákupu soudobých předmětů, byla praxe velmi individuální už proto, že podstatnou část sbírek vytvářely dary mecenášů právě z řad oné třídy, pro kterou byl historismus příznačný, historismus jako princip parazitujícího kulturního užitku /E. Bloch/.

Obliba tzv. Kunstgewerbe neobyčejně vzrostla mezi měšťanskou tří-

dou. Kunstgewerbe se stalo amatérským koníčkem, ale také nosným estetickým kritériem doby. Kopírování předloh a starých technik v kovu, dřevě nebo keramice se stalo téměř módní záležitostí. Didaktická funkce muzeí svými sbírkami historických předobrazů s tímto zájmem velmi dobře korespondovala.

Jako se hlavním motivem na teoretické půdě staly otázky ornamentu a dekorace, tak také historismus a zájem o historické slohy vyvolal především zájem o řemeslo a jeho techniky. Dobový název Kunstindustrie čili umělecký průmysl by snad mohl být považován za alibistické označení této zvláštní iluze, soustřeďující se na sloh, techniku a technologii minulosti s velkou zvídavostí a pílí a naprosto ignorující možné imaginativní podněty soudobé techniky, která spontánně rozvíjela projevy průmyslové výroby především na bázi tržních zisků. Nelogický pojem "umělecký průmysl" přetrvával až do 20. století.

Jistým vysvětlením může snad být magično technických vynálezů 19. století, které vystavilo lidské vnímání až nesnesitelně intenzívním přeměnám časoprostorového vnímání, které konvenční myšlení nestačilo převést do soustavy dosavadních kritérií.[7/] Stroj jako příčina, stroj jako médium i stroj jako důsledek tzv. úpadku krásy byly vlastně oblastí, s níž se teorie a dějiny umění nemohly vyrovnat a která byla právě oné estétské nadstavbě uměleckoprůmyslových muzeí cizí. Uvážíme-li, že už na počátku šedesátých let 19. století stačilo strojírenství v Čechách pokrýt naši spotřebu parních, zemědělských, důlních a hutních strojů, vodních motorů a kotlů, zdá se být Šaldovo prohlášení o nové kráse z roku 1903 dosti opožděnou reakcí na civilizační realitu.[8/]

Naučný a historizující charakter vystihuje i organizační plán Uměleckoprůmyslového muzea v Praze z roku 1885, který za účelem "probuzení uměleckého průmyslu a šlechtění krasochuti v řemeslech a průmyslu" hodlá pořádat speciální výstavy uměleckoprůmyslových produktů staré doby, občasné výstavy vzorných moderních uměleckoprůmyslových prací c.k. školy uměleckoprůmyslové a jiných odborných škol, dále pořádat přednášky o technice a dějinách jednotlivých odvětví uměleckého průmyslu. Krom originálů pojmou se do muzea též dobré kopie, rovněž vzorné domácí a cizí předměty moderní s vyloučením těch, jež jsou pouze módními věcmi anebo "jež jsou širšímu publiku již jiným způsobem známy a snadno přístupny".[9/]

Z tohoto programu vyplývá, že objektem sbírek měly být zásadně předobrazy individuálního, nákladného řemesla. Přestože už v roce 1878 byly ze světové výstavy zakoupeny 3 kusy skla od Thomase Webba, výtvarně kvalitní, seznam darů z roku 1885 obsahuje následující: kopie konvice na víno ze 17. věku, renesanční křestní mísy, svatebního poháru ze 17. věku, flakónu ze 16. věku, 3 sádrové odlitky staroněmeckých

džbánů, jehelník - stará španělská práce, kopie renesančního svícnu, koflík a miska ve vkusu čínském atd.[10/]

V roce 1909 je zakoupena Lannova sbírka, která obsahuje mj. antickou a egyptskou keramiku, kachle a dlaždice, hrací desku z ebenu s intarziemi z ebenu, série kameninových džbánů z 15. století atd. Na koupi přispěli: 11 císařských a 2 komerční radové, banky, pojišťovny, firma Kolben-Daněk.

Historismus tohoto konformního druhu byl pak interpretován v jiné sociální poloze s příchutí nacionálních emocí například na národopisné a řemeslnicko-živnostenské výstavě na Smíchově roku 1893, v jejímž katalogu nalézáme: jídelnu ve slohu barokním, zdravotní koláče a medové perníky, rozličné zámky nejnovějších soustav, skříň na knihy ve slovanském slohu, nově patentované podkovy, čerpadlo na rozličné tekutiny, různé kovové kuchyňské předměty poniklované, rám v rokokovém slohu, kostelní bubny, vzory výšivek československých, z obrazů pak: Mistr Jan Hus, Zoufalci a Pohled na Smíchov. Ve výkonném komitétu jsou zastoupeni: továrník, majitel domů, pekař, úředník, krejčí, soukromník, akademický malíř a fotograf.

Iluzornost prestižních sbírek drahocenného uměleckého řemesla minulosti si v devadesátých letech začali uvědomovat vedoucí muzejní pracovníci Evropy. Do popředí se dostává úkol vychovávat obecný vkus. Původní záměr - sloužit jako sbírka předloh ke kopírování - ustupuje do pozadí. Justus Brinkmann horlí v roce 1894: "Význam uměleckoprůmyslového muzea musí být vyzdvižen z úzkých hranic technologické nebo estetické sbírky... jen tak zajistí... také pozdvižení veřejného obecného vkusu." Prozíravý hlas se ozývá z Chrudimi v roce 1896, kdy K. Svoboda v útlém svazku O museích průmyslových vůbec a úkolech chrudimského musea průmyslového zvláště píše: "Veškerá zařízení musejní musí vejíti v živý a skutečný styk s výrobním světem musejního okresu."

Za zmínku stojí snad i názor jednoho z uchazečů o místo kurátora v pražském UPM, Aloise Studničky, který byl učitelem Františka Kupky. Z jeho životopisu víme, že studoval na pražské technice a později kreslení na Akademii, posléze byl profesorem reálky v Praze a redaktorem Českého kreslíře, byl velmi zcestovalý a navštívil všechny světové výstavy. Alois Studnička plánoval pro muzejní sbírky "technologický charakter, přičemž umělecký průmysl nechť není vyloučen".

Přesto však praxe Uměleckoprůmyslového muzea v Praze byla taková, že průmyslníci, např. Lanna, Kolben, Křižík, jsou s ním ve styku, dokonce darují do sbírek vzácné bibeloty, aby se veřejnost vzdělávala, ale oni sami, respektive jejich inženýři, konstruktéři a designéři, čerpají z jiných, zcela racionálních zdrojů moderní techniky a inženýrství. Duch historismu a dekorativismu v pražském Uměleckoprůmyslovém

muzeu přetrvával. Svědčí o tom např. kritika Otakara Novotného z roku 1911 na každoroční soutěž, kterou vypsalo kuratorium na téma: ex libris, skleněnou láhev s kalíšky a kropenku s kropáčkem. Novotný napadá především koncepci a "malicherné pokusy o historicky stylová nebo dokonce nacionálně lidová řešení zmíněných úloh".[12/]

Předměty v kategorii, "jež jsou širšímu publiku již jiným způsobem známy a snadno přístupny", tedy předměty, které akviziční politika muzea vylučovala z okruhu svého zájmu, se začínaly dostávat v Evropě ke slovu poprvé v drážďanském muzeu. Roku 1906 vytvořilo kolekci sériových spotřebních předmětů, sporáků, svítidel, školního nábytku, dokonce železničních vagónů a jako putovní výstavu ji poslalo do Spojených států amerických.

Je to období, kdy nový secesní styl vyrostlý plně na půdě řemesla a v duchovním souznění s hnutím za obrodu řemesel začíná být interpretován na širší výrobní bázi, je multiplikován, zprůmyslněn, zornamentalizován a zkomercializován, kdy se však také začíná formovat vědomé uplatňování zásahu umělce nebo architekta do průmyslové výroby.

Podíváme-li se zpět, na 60. a 70. léta, kdy uměleckoprůmyslová muzea vznikala v celé Evropě, ukazuje se iluzornost jejich vztahu k průmyslu, ale zároveň se vynořují předpoklady, které vedly ke vzniku secese.[13/] Propagací historismu a aktivní didaktickou činností přispěla tato muzea nepochybně k novému zhodnocení řemeslných technik, které byly základem rozvinutí secesního fenoménu, ale rozhodně nebyly podnětem pro výchovu nového estetického cítění průmyslové společnosti, pro onu Corbusierovu "mentalitu masového konzumu".

Tzv. muzea vědy nebo technická muzea plnila sice funkci napojení na průmysl, ale ve smyslu technické, nikoliv kulturní informace. Problém, o němž jsme mluvili na počátku, tj. problém estetiky předmětného světa jako aspektu masové kultury, si začalo důrazněji uvědomovat teprve 20. století, kdy umělecké řemeslo, čerpající vždy z velkých slohů, ztratilo své ideové zázemí. Aby se nestalo fosilií, muselo se nutně orientovat do sféry tzv. užitého umění, tj. vstoupit na riskantní půdu aktuálního vztahu k průmyslové civilizaci a čerpat z jejích podnětů, ať už ve smyslu pozitivním, kritickém nebo protihráčském.

Je otázkou, zda názor na integritu umění v různých sférách včetně technické a stavební jako určující znak 20. století, dokonce podstatnější než přijetí abstraktní formy /W. Hoffmann/, se nevztahuje právě k problému přerodného procesu uměleckého řemesla.

Podobná integrita, tak rozsáhle uskutečňovaná secesí, byla snad předzvěstí, ale předzvěstí limitovanou řemeslnými technikami, které také odpovídaly jejímu tvarosloví. Vernakulární technické tvarosloví průmyslové výroby bylo jakousi podvojnou paralelou, míjející se s

estétskou nadstavbou historismu 19. století.

Integrita umění a techniky, ona semperovská vize kombinace "génia umění se silou nových prostředků", se uskutečnila až v průmyslovém designu 20. století. Všichni však víme, že zdaleka nikoliv důsledně. "Nové prostředky k laciné výrobě" se zdají být rezistentní ke géniu umění tam, kde jde o zisk a exportní trhy.

1/ Kolem roku 1850 prudce poklesly ceny. Např. uhlí o polovinu, plátno o 80%. Efektivnost výroby stoupala. Tak např. ve Francii stoupla výroba obuvi v letech 1847-1880 z 45 mil. na 100 milionů párů ročně. Na americkém trhu bylo možno v roce 1876 dostat pár průmyslově vyráběných bot za 2 dolary /ručně šité stály 15 dolarů/.

2/ Nutnost průmyslového standardu obhajoval především R. Ashbee. Provozní funkčnost konvice např. zkoumal velmi pečlivě Christopher Dresser v grafech a tabulkách. Henry Cole vytvořil pod pseudonymem Felix Summerly standardní, jednoduchý čajový soubor pro firmu Minton, který získal v soutěži Arts and Crafts v roce 1847 stříbrnou medaili.

3/ Thorstein Veblen v knize The Theory of the Leisure Class nebo John Cloag v knize The Victorian Design a další autoři specifikují umění jako útočiště po namáhavých každodenních povinnostech; amatérskou zálibu v drobné umělecké činnosti jako "zaměstnání hodné gentlemana".

4/ Srov. J. Brožová: Historismus - umělecké řemeslo 1860-1900, kat. výstavy, UPM 1975-1976.

5/ Byly zde dokonce vystavovány i odstrašující příklady průmyslových výrobků, ale ne nadlouho, protože výrobci se bránili poškozování svého jména.

6/ Pandánem k těmto a dalším teoretickým pracím byla kniha Charlese Eastlake Hints on Household Taste, která v populárnější rovině dokonale interpretovala viktoriánskou představu světa, pokroku, morality, pravdy a krásy.

7/ O fantastických aspektech techniky 19. století, např. ireálnosti nového životního pocitu z překonávání vzdáleností, píše Ulrich Moritz ve studii Alice in der Eisenbahn /in: Die nützlichen Künste, s. 223/.

8/ Šalda píše: "Neznám hned tak podivně velkého a drtivého architektonického dojmu, jako ten, kterým působí velký železniční most,

holý, pustý, bez ozdob, pouhopouhá ztělesněná konstruktivní myšlenka..."

9/ Viz archív UPM, složka ozn. 1885.

10/ Kopie byly pořizovány vesměs u firmy Haas ve Vídni.

11/ Podstatu zásahu umělce do průmyslové výroby uskutečnil nejpřesvědčivěji Peter Behrens v roce 1907, kdy byl pověřen navržením série elektrických spotřebičů pro firmu A.E.G., jako novou, logickou organizaci "všeho viditelného", bez podléhání konstrukčním požadavkům, bez nadbíhání dekorativním požadavkům.

12/ "Kuratorium umělecko-průmyslového musea obchodní a živnostenské komory v Praze vypisuje... soutěž", in: Styl 3, 1911, s. 188. Svoji kritickou poznámku končí Novotný slovy: "Až pochopí musejní kuratorium své závazky k současné tvorbě, pak teprve bude možno o soutěžích diskutovati věcně a pozitivně."

13/ O nevyrovnaném vztahu k otázkám průmyslové výroby svědčí konečně i názvoslovné nejasnosti. Zatímco v Anglii se ujal název Muzeum dekorativních umění, v Německu to byla muzea uměleckého řemesla /Kunstgewerbe/. Český název Uměleckoprůmyslové muzeum byl odvozen z alogického pojmu umělecký průmysl, vzniklého překladem a ve zjevné závislosti na rakouském názvosloví se slovem "Kunstindustrie".

Literatura

Ashbee, Ch. R.: An Endeavour towards the Teaching of J. Ruskin and W. Morris, London 1901.

Brožová, J.: Historismus - umělecké řemeslo 1860-1900, katalog výstavy, UPM Praha 1975-1976.

Hostinský, O.: O významu průmyslu uměleckého, Praha 1867.

Chytil, K.: O účelu a prostředcích umělecko-průmyslového musea, Praha 1887.

Mundtová, B.: Die Kunstgewerbe Museum im 19. Jhr., München 1973.

Read, H.: Art and Industry, London 1934.

Richards, Charles A.: Industrial Art and the Museum, New York 1927.

Sborník: Das Abenteuer der Ideen /Architektur und Philosophie seit der Industriellen Revolution/, Berlin 1984.

Sborník: Das Museum der Zukunft, Köln 1970.

Sborník: Industriekultur Peter Behrens und die AEG 1907-1914.

Semper, G.: Wissenschaft, Industrie und Kunst, Braunschweig 1852.

Svoboda, K.: O museích průmyslových vůbec a úkolech chrudimského musea průmyslového zvláště, Chrudim 1896.

Veblen, T.: The Theory of the Leisure Class, New York 1899.

Wornum, R.: Analysis of Ornament, London 1856.

UMĚLECKÉ DÍLO VE VĚKU SVÉ TECHNICKÉ REPRODUKOVATELNOSTI

Jaroslav Střítecký

Benjaminovu stať Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti známe dnes ve třech verzích: v první německé z roku 1935, v modifikované francouzské z roku následujícího a konečně ve druhé německé, uzavřené v roce 1939. Žádnou z těchto verzí nemůžeme považovat za definitivní. Všechny tři dokládají průběh Benjaminova úsilí o formulaci teoretického stanoviska, vypracovávaného v těsné souvislosti s interpretací Baudelairovy poezie. Z rozsáhlé dokumentace, zveřejněné v Sebraných spisech, je zřejmé, že Benjamin pracoval pod silným tlakem z několika stran. Text autora, vehnaného krajní tísní do nedůstojné závislosti na vlivných přátelích, podléhal od počátku rozporuplné autocenzuře a navíc řadě neautorizovaných retuší. Pro pochopení původního záměru má proto mimořádný význam zpřístupnění přípravných materiálů, náčrtů a pasáží, které do žádné z verzí nebyly zařazeny.[1/]

Dobové reakce na Benjaminovu stať, nečetné, ale významné, ulpívaly na nejnápadnějších tvrzeních. Většinou se pozastavovaly nad pojmem "aura" a nad lakonickou výzvou k nahrazení estetické funkce uměleckého díla funkcí politickou. Ve vzájemných kontroverzích vysoko přestřelovaly skutečný střed, smysl a cíl Benjaminových teoretických úvah: kritické přezkoumání pojmu umění, který jsme zdědili z 19. století, odhalení jeho ideologického charakteru.[2/] Nejodmítavěji se vyslovil Bertold Brecht, ač právě jemu se Benjamin snažil až křečovitě přizpůsobit. Výklady o auře se mu zdály podivínské a mystické. Vtipně však vystihl komunikativní základ aury: auru vytváří očekávání, že když se na něco zadíváme, zadívá se to na nás.[3/] Gershom Scholem, Benjaminův přítel nejstarší, nejbližší a nejkonzervativnější, upozorňoval, že první část pojednání nesouvisí s druhou. Benjamin odpověděl, že revoluce obstará jejich filozofické propojení mnohem lépe, než by to mohl učinit on.[4/] Nejvážněji vzal Benjaminovy úvahy Adorno, jediný je dokázal pochopit v kontinuitě celého Benjaminova díla. Již dopis z 18. března 1936 přináší vysoké ocenění snahy analyzovat dialektiku zániku mýtu na procesu, v němž umění pozbývá magického charakteru. Zároveň však obsahuje zásad-

ní kritiku, obhajující autonomii uměleckého díla.[5] Tak je zde předznamenáno téma, s nímž se Adorno vyrovnával v celém svém dalším díle. Benjamin dojat tak ojedinělou chápavou pozorností pokoušel se zmírnit rozdíl koncepcí poukazem, že může být jen zdánlivý a vyplývat z rozdílnosti mezi hudebním materiálem a literaturou.[6]

Oběma bylo jasné, že umělecké dílo je třeba vyložit jinak než na podezřele magické ose krásy. Ta se stala předmětem sporů již v minulém století, protože původní funkce artefaktů stmelovaných v kulturní dědictví znejistěly, přestaly být srozumitelné, ba musely být potlačeny. Formální estetika si v této situaci pomohla tezí, že sociální funkcí umění je právě nepřítomnost a nemožnost jakýchkoli jiných funkcí než funkce estetické.[7] A ještě u Adorna, který nevynechal jedinou příležitost k polemice s estetickým formalismem, s překvapením čteme: "Aber die Funktion der Kunst in der gänzlich funktionalen Welt ist ihre Funktionslosigkeit; purer Aberglaube, sie vermöchte direkt einzugreifen oder zum Eingriff zu veranlassen."[8]

Takzvaná obsahová estetika řešila stejnou situaci jiným způsobem: pokoušela se ztracené původní mimoestetické funkce znovuobjevit jako objektivní obsah artefaktů. Izolace uměleckého díla od jeho sociálního života je tu neméně důrazná než v estetice formální.

O sklenutí estetického a mimoestetického /jako zvláštního případu dialektiky systematického a historického/ se nejvlivněji pokusil Wilhelm Dilthey. Empirizace vkusového soudu v totalitu "prožitku" vyhovuje významové relativizaci artefaktu v procesu jeho sociální existence. Otevírá cestu ke konkrétnímu průzkumu estetického vnímání - popisně psychologickému a později fenomenologickému. Dilthey zároveň využívá hegelovské teorie objektivního ducha a pojímá umělecké dílo jako objektivaci společenského a historického života. Perspektiva je vytčena komplementaritou obou hledisek. Umělecké dílo nutno chápat nejen jako výraz určité doby a určitého prostředí, ale zároveň jako konstrukci, jejíž struktura je stálá, jejíž významové souvislosti se však pozměňují s kontextem kvalitativně a dokonce i kvantitativně.[9] Ideál vzdělaného měšťanstva zdá se důvtipně zajištěn: prakticky, prohloubením zkušenosti, pokrokem poznání by mělo dojít k plnému prostoupení obou hledisek. Skutečnost vypadá jinak. V Diltheyových úvahách kulhá brzy na jednu, brzy na druhou nohu. A v širší recepci rychle zmizely Diltheyovy nosné pojmy a namísto syntézy systematického a historického prostřednictvím strukturního pohledu rozkvetlo bezbřeze svévolné duchovědné postihování souvislostí, které nikdo nebyl s to prokázat, protože spočívaly výlučně v niterném prožívání.

Adornova, Benjaminova a Brechtova generace se zamlada umělecky uvědomovala na zásadním odporu k estetice tohoto typu. Proti prožívání

krásné iluze stavěla demystifikující uchopení věcných obrysů pravdy. Odtud zaměření důrazně analytické a kritické. Nešlo totiž o pouhé popravení či prohloubení realismu, jímž kdysi vyvrcholily snahy měšťanského umění o postižení souvislosti světa, nešlo již o přiměřené zobrazení skutečnosti. Nejen iluzívní obraz skutečnosti, ale sám řád skutečnosti stal se pro tuto generaci nepřijatelný. Nestačilo proto demystifikovat pozdně buržoazní představu o krásnu a duchovnosti, jak to destruktivně provedlo dadaistické hnutí. Kritika zasáhla nejen pojem krásna, ale i jeho třídně společenské podloží. Cílem se stala zásadní změna poměrů. Povahy plně zajaté v kulturnosti se ovšem spíše druhotně přikláněly k reálně politickým řešením. Mnohem nápadněji se jejich nepokoj projevoval nevolí k umělecké i uměleckoteoretické praxi, dosahující smíření s během věcí prohloubeným poznáváním metod odrazu a odrážených souvislostí. V tom se liší Benjaminova /také ovšem Brechtova i Adornova/ pozice od lukácsovské estetiky, pokoušející se řešit stejný výchozí konflikt naplňováním starého iluzívního realismu novými obsahy a společensko-politickými funkcemi.

Benjaminovo myšlení je neseno nejen vzpourou proti estetice prožitku, ale i zpochybněním kantovského rozštěpení světa na poznatelný a nepoznatelný. Kant dovršil emancipaci vědy od teologie tím, že ji vykázal z nepoznatelného, aby upevnil její suverenitu v poznatelném. V těchto mezích se pohybovaly i Diltheyovy snahy o ustavení duchověd: v duchu Haymova programu se pokoušely opakovat kritiku čistého rozumu z půdy rozumu historického.[10/] Benjaminovská posedlost věcným luštěním tajemství svědčí o úsilí znovu uchopit svět vcelku, vcelku jej sekularizovat.[11/] Proti popisu prožitého a jeho porozumění - což představuje pouhou variantu pozitivněvědného ideálu se ztotalizovaným pojetím zkušenosti - staví Benjamin rozkrývání konstrukcí. Totalizace se přesunula z oblasti zkušenosti opět na nárok racionalizační[12/], na úkol prohlédnout stavbu a funkci konstruktů. Žádný z nich není předem vyňat z možného vědění. Tak jsou vědění i svět otevřeny scelení. Dokud se však skutečně nestalo, nesmí být nahrazováno abstraktní filozofickou systematikou, která by překlenovala reálnou diskontinuitu konkrétního.[13/] Proto se u Benjamina stává fragment přímo filozofickou kategorií. Ponechává útržky skutečnosti sebou samými jako hádanky, které je nutno luštit každou zvlášť a zároveň obsahuje intenci k plnému celku. Očekávání, že by mohly mít společný a jediný smysl, jmenuje se naděje a podle toho je jisté i nejisté zároveň. Muselo by se naplnit jako událost, aby se nezvrhlo v idealistickou fikci.

Tento hlubší základ myslitelské pozice umožnil Benjaminovi bez skrupulí a otevřeně přenést na půdu materialisticky koncipované filozofie některé obrazce původně teologické, dále pak orientovat soustav-

ný a detailní průzkum jednotlivých látek k objektivním rekonstrukcím historického apriori, důsledně oproštěným od filozofie dějin. Při analýze jedné z těchto složek nutno stále mít na paměti druhou.

Vzorově je to patrno z torza Benjaminovy práce o Baudelairovi, v souvislosti s níž vznikla i stať o uměleckém díle ve věku jeho technické reprodukovatelnosti. Baudelairovu poezii hodlal Benjamin vyložit z vrostlosti do 19. století - nikoli však v historickém duchu, vcítěním do tehdejších duchovních souvislostí, nýbrž průzkumem objektivního konstruktu a jeho materiálu. Autenticita dobových dokumentů jej fascinovala zcela jinak než historicky, s oblibou se obíral myšlenkou vytvořit knihu jako mozaiku z citátů, v pracích o Baudelairovi po tom nacházíme četné stopy. Baudelairova poezie mu byla modelem, na němž bylo možno studovat proměnu reality i pojmu umění v buržoazní společnosti.

Postupoval dvěma základními cestami:

1. Pozorně vyhledává, shromažďuje, porovnává a prozkoumává střípky reality jako materiál básně; tato realita je jazyková v užším, ale i v širším smyslu, tedy od útržků promluv až k fragmentům kontextu životního, jehož významovou souvislost nutno luštivě rekonstruovat.

2. Zachycuje změny ve struktuře vnímání a jim odpovídající změny ve vnímání uměleckých děl.

Obojí vyrůstá ze sociálního podloží. Umělecké dílo však není jeho pouhým projevem nebo dokonce obtiskem. Vzniká zpracováním zkušenosti s ním - zkušenosti předmětné a obsahové /linie první/ i zkušenosti metodické /linie druhá/. Podle toho lze je i zkoumat. Benjamina fascinovala představa, že Marx a Baudelaire byli svědky stejné epochy, aktivními svědky epochy přelomové. Hodlá rekonstruovat její epistémé, její konkrétní historické apriori. Povšimněme si, že ani v jedné z obou interpretačních linií není místa pro duchovní souvislosti, jež by přesahovaly epistémé epochy, popř. se jí vymykaly univerzální platností psychologickou, antropologickou, filozofickou, estetickou nebo teologickou. Neboť to vše pokládal Walter Benjamin za pouhé varianty filozofickohistorických konstrukcí subjektové filozofie měšťanské, proti níž postavil úsilí o důsledné vymýcení subjektivního prvku z interpretace, o naprostou objektivizaci umělecké výpovědi i jejího výkladu.[14/]

Ani radikálně objektivizační záměr by sám nestačil k překonání magie historismu. Teprve výklad sekularizace uměleckého díla zaručuje, že jde o něco jiného než o pochopení poezie ze začlenění do doby vzniku. Ústřední pojem dobové estetiky, pojem krásna, Benjamin raději svádí k původním mýtickým zdrojům, než by mu přiznal sebemenší samostatnost. Na místě krásna stojí aura. Původně vyjadřovala přítomnost božstva v kultovním předmětu. V idealistické estetice z toho zbyla recepce artefaktu kontemplací, tj. smyslově nazíraným vnořením s důraznou

zápovědí jakéhokoliv dotyku a dotykové manipulace.[15] Cíl vnoření se ve srovnání s kultickým východiskem pouze upravil: namísto božstva má být v díle přítomen génius - ať již představovaný osobou, duchem kolektiva nebo nositeli nejasnějšími a tajemnějšími. Proto je v Benjaminových charakteristikách aury esoterický obsah, tak či onak vyzařující z absolutna, spjat se smyslovým vnímáním a dojmem, a to přímo, bez zprostředkování. Kultovní předmět vnímáme smyslově jako zcela blízký, zároveň je však jeho základní vlastností nedosažitelnost, tedy nejzazší vzdálenost z hlediska smyslového nazírání. Krátké spojení vytváří jedinečnost uměleckého díla, jeho neopakovatelnost, jeho nejvlastnější pravdu, jeho zde a nyní v proudu a povědomí tradice.[16]

Zpětný pohled ke kultickým zdrojům aury funguje v Benjaminově výkladu jako horizont, od něhož se má odrážet světodějnost jejího překonání, spočívajícího v přesazení uměleckého díla z quasi kultických do politických funkcí. Osvobození uměleckého díla od aury znamená jeho osvobození od příživnictví na rituálu.[17] Technická reprodukovatelnost uměleckého díla působila jako urychlovač této proměny: podstatně zasáhla do ustrojení artefaktu a otevřela mu cestu k masám.

Benjaminův pojem techniky neulpívá na pouhých technických prostředcích vytváření či šíření artefaktů. Podstatou techniky je rozložení celku na izolované části a jejich seskupování v nové celky podle nových hledisek. V tomto duchu Benjamin stále znovu zdůrazňuje primát změn ve vnímání a změn hledisek a perspektiv v tvorbě i recepci uměleckých děl. Technické vymoženosti jsou druhotné, jejich rozvinuté využití umožnují předpoklady primární. Benjaminova formulace obecné povahy techniky homogenizuje estetický a "technický" pojem techniky. Přemosťuje propast mezi zkušeností z vytváření uměleckého díla a zkušeností z procesu výroby.[18]

Teprve na tomto základě jsou srozumitelné jednotlivé Benjaminovy úvahy o korespondenci mezi pásem výrobním a filmovým, o souvislosti mezi uměleckými technikami a životní potřebou pracujících mas přiměřeně reagovat na techniku výrobní a sociální, o zbytnění signálu v životě i umění nové doby, o plodné úloze šoku v adaptivním sebeuvědomování, o úloze montáže ve filmu, o testování, o rozdílu mezi plátnem filmovým a malířským.[19]

Benjaminovi jako zasvěcenému a milujícímu znalci literatury barokní, klasické i soudobé, kongeniálnímu překladateli Prousta do němčiny, nemohlo ujít, že odstraněním aury mění se umělecké dílo zcela podstatně. Ztrácí charakter svědectví, ztrácí vztah k hlubinám tradice, ztrácí zázemí ve zkušenosti jednotlivce, doby i lidského rodu. Významy nejsou již spjaty s prožitými obsahy, skrytě odkazujícími k mýtickým paradigmatům. Jejich srozumitelnost je založena na soustavě

signálů a na zautomatizovaných adaptačních reakcích, jejichž kolektivita má momentální ráz a nevyžaduje individualizačního zprostředkování. Zkušenost byla nahrazena šokem, krajním impulsem k adaptaci. Individualita prožitku se za takové situace ukazuje jako klamná, nahodilá, kvalitativně nepřenosná, prázdná. Proto masové publikum porozumivě reaguje na Chaplinův film, kdežto před Picassovým plátnem se chová zaostale.[20/] Bylo by naprostým nedorozuměním představovat si na základě některých výroků, vytržených ze souvislostí, že Benjamin prostomyslně uvítal ztrátu aury jako znamení dějinného pokroku. Jen podmíněně lze připustit běžné tvrzení, že jeho vztah ke krizi aury byl ambivalentní.[21/]

Ve velkém se setkaly masy lidí s technikou zrovna tak ve strojové výrobě jako za první světové války. Technická produkovatelnost a reprodukovatelnost rychle zachvátila i vytváření a konzum informací a uměleckých děl. Pojem umělecké dílo indikuje základní typy postojů: buď je, nebo není do této souvislosti připuštěn, buď se teorie otevře proměněným skutečnostem, nebo se uzavře do obrany uměleckého díla auratického, vnímatelného kontemplativně a srozumitelně fungujícího pouze imanentně. Odtud například zdlouhavé diskuse, zda film či fotografie jsou nebo nejsou uměním.

Individualizovaná a zasvěcená intimita, která je podmínkou kontemplativního vnímání, má mimo jiné sociální smysl. Je znamením kulturního censu. Stoupenci demokratizace kultury proto povětšině uvítali technicky reprodukovatelné umění pro jeho širokou přístupnost a dostupnost. Zpočátku se jim tato stránka věci zdála být důležitější než hrozby skryté manipulace a otevřené komercionalizace. Kvalitativně nové problémy zdály se být oddisputovatelné coby přežitky minulosti. Uprostřed třicátých let Benjamin tvrdí, že němý film je revolučním uměním, jemuž se kapitalismus pokusil čelit filmem zvukovým.[22/]

Je známo, že v prvních dobách zvukového filmu ryze filmová stylizace upadla. Činí tato okolnost Benjaminovu tezi přijatelnou? Již Hugo von Hofmannsthal upozorňoval, že řeč se stala nástrojem společenského panství; masy se jí proto bojí a rády se před neuspokojivostí života utíkají k filmu, který je němý jako sen.[23/] Vpád řeči do filmu by tedy proletáři odnímal iluzorní svobodu snění. To však nevysvětluje, proč by únik před vlastní sociální bezmocí do náhradního snění v kině měl nutně mít revoluční charakter. Benjaminova teze o revolučnosti němého filmu je srozumitelná výlučně v ohledu technicko-tvárném: filmová stylizace nevyplynula z imanentního vývoje některého ze starších umění, je nová, dlouho byla široce srozumitelná, protože její základní postupy /střih, montáž, signál, šok, testování/ odpovídaly rozptýlenému vnímání, na něž lidé navykli životem v tovární výrobě, v moderních

městech, v konfrontacích s anonymitou provozních, ekonomických a mocenských řádů. Novost stylizace, novost vnímání, novost jejich vzájemné korespondence sugerovala možnost nového začátku, prostého jakéhokoli svazku s tradicí, vše v masovém měřítku.

Ve třicátých letech bylo věru na čase rozpoznat, že víra v samospasitelnost této novosti stala se zaklinadlem zleva i zprava. Proti pravicovému radikalismu pokusil se Benjamin postavit levicový. "Masa je matečnice, z níž se v současné chvíli rodí nový poměr k uměleckému dílu," čteme v jeho stati.[24/] Pro zlomený liberalismus minulého století, nejpozději po Pařížské komuně, stala se masa novodobým golemem, nezávislou proměnnou obrovité síly. Kdo by ji ovládl, stal by se suverénem. V tom tkví smysl úvah Tardeho a Le Bonových. Tváří v tvář triumfům fašismu nabyla tato perspektiva rázu beznaděje a naděje zároveň. Odtud Benjaminova polemika proti Marinettimu, zároveň i Jüngerovi a všem kulturně významnějším projevům prefašismu. Společným zážitkovým horizontem byla první světová válka. Fašizující estéti ji opěvali jako velkolepou slavnost střetnutí života se smrtí, jako metafyzické ozřejmění panství člověka nad strojem, jako první autentickou zkušenost ze střetnutí, která z toho vyplývala. Benjamin však šel hlouběji a dále, k analytickému ozřejmění původního zdroje později protikladně rozdvojeného - anarchistického nihilismu. Násilí, jež anarchismus v rámci programu zničení buržoazní společnosti oslavoval, proměnilo se v prefašismu v estetický, psychologický a politický cíl.

Proti tomu stavěl Benjamin, původně vyznavač zničení starého světa jakožto předpokladu zrodu světa nového, důrazně levicovou variantu původní naděje. V reálně politických a praktických záležitostech výsostně bezmocný - dodnes to svádí interprety k parciálně psychologizujícím výkladům! - pokoušel se i v nepříznivých časech upomínat na slibný étos revoluční situace ze sklonku let válečných a následujících.

To vysvětluje dobovou vrstvu motivační. Je tu však ještě systémová. Naděje zůstala u Benjamina teologickým pojmem, ztotožněným s revolucí. Bez tohoto zakotvení zůstala by pojmem nahodile subjektivním nebo nanejvýše kulturně historicky kuriózním.[25/] V celém Benjaminově díle lze vysledovat odůvodněnost této interpretace. Upozorňoval na ni již Adorno, aniž byl ochoten ji následovat: humánní jádro židovské teologie naděje mělo být uchováno tím, že bylo vydáno naprostému zesvětštění.[26/]

Po sekularizaci auratického uměleckého díla, v němž eschatologická naděje v nepravých podobách přežívala, mělo dojít na zesvětštění naděje samotné. Benjamin si je představoval jako revoluci. V kritickém zahrocení proti evolucionismu a historismu jeho argumentace funguje

perfektně.[27] Pozitivní vyústění si však nelze představit bez mesiánské dimenze. Stýkala se v ní s novodobými zkušenostmi nejen perspektiva starozákonní, jak běžně tvrzeno, ale i nietzscheovská.

1/ W. Benjamin: Gesammelte Schriften, Ffm. 1974, I/2, s. 431-508, 709-739; I/3, s. 982-1063. Dále cituji pouze číslo svazku a stranu.

2/ I/3, s. 984, 1035, 1050 aj.

3/ B. Brecht, Arbeitsjournal, Ffm. 1973, I, s. 16.

4/ G. Scholem: Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft, Ffm. 1975, s. 258.

5/ I/3, s. 1000-1006.

6/ I/3, s. 1033. V dopise z prosince 1938 obnovuje Benjamin diskusi u příležitosti Adornovy stati Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.

7/ J. Střítecký in: Eduard Hanslick, O hudebním krásnu, Praha 1973, s. 26.

8/ Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften, Ffm. 1970, VII, s. 475.

9/ J. Střítecký: Proměna, tvar, struktura. Diltheyova estetika dnes, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, H 19-20, Brno 1984, s. 11-20. Studie se zabývá zmíněnou problematikou v poetologických textech VI. svazku Diltheyových Spisů. Soudobé rozvinutí srov. J. M. Lotman: Kunst als Sprache, Leipzig 1981, s. 67-88 aj.

10/ R. Haym: Hegel und seine Zeit, Berlin 1857, s. 469.

11/ Th. W. Adorno: Über Walter Benjamin, Suhrkamp 1970, zvl. s. 11-29 a 33-51, 79. R. Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Ffm. 1973. Proti Tiedemannově tendenci oddisputovat z Benjaminovy filozofie teologické motivy jakožto pouhou metaforiku polemizuje G. Kaiser: Benjamin. Adorno. Zwei Studien, Ffm. 1974; též Kaiser in: Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Suhrkamp 1975, s. 43-76. Zde též Tiedemannova reakce na polemiku a obrana Benjamina před interpretací, která namísto přefunkčnění teologických představ v historický materialismus přisuzuje mu teologizaci marxismu, srov. Tiedemann, s. 77-121.

12/ V baudelairovských skicách Benjamin ukazuje, že ze života ve velkoměstě se vytratila zkušenost a byla nahrazena šokem, odhalujícím prázdnotu prožitku. B. Witte: Benjamins Baudelaire. Rekonstruktion und Kritik eines Torsos, in: Text und Kritik, Heft 31/32, Juli 1979, s. 81-90.

13/ "Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen," čteme v Adornově Negativní dialektice /Gesammelte Schriften VI, Ffm. 1973, s. 21/. Pokus o dialektickou filozofii neidentity, nespokojující se již se zakotvením v sekularizované podobě absolutna /jak to vyjadřovala známá Hegelova teze o celku jako pravdě/, vyúsťuje příznačně do benjaminovské dialektiky naděje-beznaděje: "Es liegt in der Bestimmung negativer Dialektik, dass sie sich nicht bei sich beruhigt, als wäre sie total; das ist ihre Gestalt von Hoffnung. ... Die kleinsten innerweltlichen Züge hätten Relevanz fürs Absolute, denn der mikrologische Blick zertrümmert die Schalen des nach dem Mass des subsumierenden Oberbegriffs hilflos Vereinzelten und sprengt seine Identität, den Trug, es wäre bloss Exemplar. Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes." /Tamtéž 398-400./ Pokus sám uvízl v rozporu mezi svým zaměřením a snahou o jeho obecnou formulaci tím bezvýchodněji, že Adorno eliminoval z benjaminovského nasazení teologické mesianistické obrazce /ač jim dobře rozuměl a dokázal je vtipně uplatnit při výkladech textů Benjaminových/ a s nimi byť i jen hypotetickou identifikaci realizace naděje s revolucí.

14/ V tom Benjamin významně předjímá pozdější snahy Foucaultovy, podobně v důrazném odmítnutí představy historické kontinuity, kterou v Dějinně filozofických tezích odhaluje jako přežitek filozoficko-historického evolucionismu /nebo konzervativního historismu/, umožňující vykládat aktuální rozpory jako nezbytný předstupeň jejich konečného vyřešení, pokládaného za cíl a smysl dějin. Kupodivu tato inspirace foucaultovského strukturalismu uniká pozornosti, ač pro ni mluví i kulturní a politické souvislosti pozdní recepce Benjaminova odkazu ve Francii. Sám Foucault odkazuje v této věci na společný inspirační zdroj - na Nietzscheho polemiku proti historismu. Srov. P. Horák: Struktura a dějiny. Ke kritice filozofického strukturalismu ve Francii, Praha 1982.

15/ L. Wiesenthal: Die Krise der Kunst im Prozess ihrer Verwissenschaftlichung, in: Text und Kritik, cit. svazek, s. 60 n. Wiesenthalová otevírá zajímavý problém, který však by bylo možno prostřednictvím pojmu zvědečtění analyzovat pouze v souvislosti s teorií sekularizace a racionalizace, jak ji podává Max Weber /srov. J. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, Ffm. 1981, I, str. 225-331/. Naivní ztotožnění sekularizace /zvědečtění/ a obnažené techniky s marxistickým vědeckým světovým názorem /nebo spíše s tím, jak si jej pod Brechtovým vlivem měl Benjamin sklon představovat/, vystihuje nanejvýše jednu z mnoha vrstev Benjami-

nova myslitelského úsilí, uzavírá však cestu k pochopení dalších a hlubších, souvisejících s reflexí proměn umění v procesu zániku tradiční společnosti. - Wiesenthalová chybně pokládá Benjaminův pojem aura za pouhé vystupňování Kantova pojmu bezzájmová libost. Kantův vkusový soud znamenal uznání svébytnosti estetična v rámci filozofického transcendentalismu, formulace o bezzájmové libosti zároveň umožňovala včlenění krásna do racionalizované formální struktury. Benjaminovi šlo v úvahách o auře o zcela jiné věci: o vysvětlující zpětné převedení krásna do původních magických funkcí, o vystižení individuality a konkrétnosti umělecké kreace a jejího chápání. Radikální teze, že to vše patří minulosti, neútočila pouze na fašistickou šarlatanérii, ale měla též smysl pozitivní. Politizace umění /proti fašistické estetizaci politiky/ rýsuje se v Benjaminových úvahách jako otázka začlenění uměleckého díla nového typu do sociálního života a nikoli výlučně jako otázka jeho agitačního využití. Podobně Brecht píše, že starý pojem umělecké dílo nevybavuje již vzpomínku na věc, kterou kdysi označoval, protože umělecké dílo se změnilo ve zboží. Srov. B. Brecht, Der Dreigroschenprozess, in: Versuche 1-4, Ffm. Berlin 1959, s. 259.

16/ Bibliografii problému shrnuje W. Fuld: Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen, München-Wien 1979, s. 254. Benjaminovy charakteristiky aury jsou často tápavé a duchaplné zároveň, téměř vždy mají nepřímý, obrazný charakter.

17/ I/2, s. 481.

18/ L. Wiesenthal, cit. dílo, s. 66. - Benjaminův pojem techniky, tříbený na práci o Baudelairovi, překvapivě vystihuje některé osobité rysy osobnosti i tvůrčích snah Richarda Wagnera. Wagner měl vysoce vyvinutý smysl pro techniku v užším smyslu: v roce 1849 si nechal zhotovit ruční granáty vlastní konstrukce, ryze technicky zdokonalil fagot, vynalezl nové umístění operního orchestru, umožňující nejen jeho zneviditelnění, ale i dokonalé akustické propojení hutného orchestrálního zvuku se zpěvem, jak dodnes možno vidět a slyšet v Bayreuthu; s bezpečnou věcnou znalostí přivedl řadu technických motivů na operní jeviště, jak pěkně vystihli bayreuthští inscenátoři "Ringu" Jean-Pierre Ponelle a Pierre Boulez, když nechali Siegfrieda zpívat u mechanického kladiva, scelujícího přelomený meč podle všech pravidel zpracování oceli kutím za horka. Mnohem závažnější však je uplatnění techniky ve smyslu Benjaminova širšího výměru na nejvlastnější ustrojení uměleckého díla. Wagner nenavázal na ryze hudební formy, nýbrž rozložil je až k rozbití tonality, aby poté hudební, dramatický a výtvarný materiál znovuspojil v celek dle vlastních hledisek. Přesně počítal i s novým účinkem

nového celku v nových souvislostech: zradikalizoval romantickou ideu festivalnosti uměleckého díla a pokusil se rozbít operní či koncertní publikum, veřejnost, národ, vytrhnout je z profánních společenských vztahů a nově je seskupit kolem festivalové akce, která neměla pouze prezentovat umění, ale měla fungovat podobně jako starořecký mýtus nebo starořecká tragédie. Od granátů k teorii a praxi souborného uměleckého díla nebylo tak daleko, jak by se mohlo zdát. Wagnerův případ, podobně jako Baudelairův, prozrazuje anarchistické podloží moderny, často nazývané též nihilismem: rozbít staré celky a nově seskupit části výlučně podle svých hledisek. - Th. W. Adorno, Versuch über Wagner, Suhrkamp 1952. F. Dieckmann: Richard Wagner in Venedig, Leipzig 1983, zvl. s. 24 nn. P. Wapnewski: Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden, München 1978. R. Wagner, Mein Leben, Zürich 1977. N. Berkovskij: Romantika v Germanii, Leningrad 1973.

19/ I/3, s. 1040 aj.

20/ I/2, s. 496 n.

21/ L. Wiesenthalová v cit. studii.

22/ I/3, s. 1033.

23/ Bibliografii k diskusi o filmu kolem r. 1910 shrnuje W. Fuld v cit. díle s. 257 n. Připomíná mj. též známou filmovou scénu z Döblinova románu Berlin-Alexanderplatz /Leipzig 1971, s. 28 nn./. Zvláštní pozornosti zasluhuje stať G. Simmela z r. 1903 o duchovním životě ve velkoměstě, která vyhroceně zachycuje souvislost velkoměstského života a masově sdělovaných kulturních produktů, tedy i filmu. Nejhlubší rozbor němého filmu jako náhradního němého snu pro sociálně frustrované podal Hofmannsthal, Prosa IV, Ffm. 1955, s. 45 nn. - Zajímavé svědectví o vlivu filmové grotesky na literární techniku čteme u Bohumila Hrabala /Domácí úkoly z pilnosti, Praha 1982, s. 56-58/.

24/ I/2, s. 464 n., 503.

25/ Raddatz vykládá Benjaminovu politickou i teoretickou pozici jako výsledek kombinace pruského vzdělaneckého snobismu a židovské melancholie. Takové povrchní typologie jsou přijatelné právě tak málo jako psychologizující výklady, odvozující Benjaminovu radikálně levicovou terminologii z úzkostné závislosti na osobním vlivu Brechtově. Raddatzův esej nicméně přináší zajímavé postřehy a doklady z levicových reakcí na německou kulturu meziválečného období. F. J. Raddatz: Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie, Hamburg 1979, s. 191-222.

26/ Viz pozn. 11.

27/ Srov. XI. a zvl. XIII. z Dějinně filozofických tezí, I/2, s. 698-701.

HISTORICKÝ OBRAZ A VIZUÁLNÍ INFORMACE V 19. STOLETÍ

Markéta Theinhardtová

V následující úvaze bych se chtěla věnovat vztahu té oblasti umění 19. století, kterou označujeme pojmem historická malba, k dobové představě o technice. K úvahám o souvztažnosti obou na první pohled vzdálených okruhů, vyjadřující pochopitelně pouze dílčím způsobem vázanost tohoto specifického výtvarného projevu, jakým byla v 19. století historická malba, mě kromě jiného vedlo zjištění, že historická malba nejen stála na vrcholu hierarchie jednotlivých malířských oborů /ať už jakkoliv problematické/, ale i to, že po dlouhá desetiletí, v období rozkvětu ilustrovaných časopisů, představovala dominující typ vizuálního sdělení. K tomu je třeba podotknout, že v našem prostředí je její výskyt v kontextu nespecializovaných aktuálních vizuálních informací hojnější - jak vyplývá například ze srovnání ilustrovaného časopisu Světozor a obdobně koncipované Gartenlaube v Německu nebo ilustrovaných časopisů viktoriánské éry v Anglii. Zdůvodnění tohoto jevu, které se zde nabízí, však nemá být předmětem naší úvahy. Ilustrované časopisy byly určitě nejpůsobivějším masovým médiem, fixujícím a formujícím vizuální představu o světě blízkém i vzdáleném, více či méně fiktivní. Předfotografická éra ilustrovaných časopisů, to relativně dlouhé období, v němž přímá fotografická reprodukce nebyla technicky možná nebo byla zatím ještě neefektivní, nám umožňuje zjevnou stylizovaností obrazového sdělení proniknout bezprostředněji do struktury nejrozšířenější vrstvy názorů a představ. Ilustrované časopisy zaměstnávaly obrovské množství malířů, kreslířů, grafiků, kterými byli i akademicky školení umělci zvučných jmen. Tito dodávali buď přímo na zakázku časopisu, nebo prodejem reprodukčního práva předlohu, která se různými technologickými postupy přenášela na tiskovou desku - tato pracovní fáze byla později nahrazena fotografií. Někde pracovali dokonce specialisti na převádění krajiny, figury, portrétů apod. Jak v tisku z hloubky, tak z výšky či plochy se zkoušely nejrůznější postupy, vyvíjely se nové technologie, vznikala řada nových povolání. O reputaci malíře často rozhodovala míra popularity reprodukce jeho díla v ilustrova-

ném časopisu, zakoupení reprodukčního práva bylo mnohdy výhodnější investicí než prodej díla samotného.

Reprodukováním, ať již bezprostředním nebo autorskou kresbou, se obraz dostává do naprosto jiných souvislostí. Nejen že ztrácí svou jedinečnost nebo že se vzhledem k reprodukčním možnostem mění jeho výtvarná výpověď, ale začleněním do kontextu vizuálních informací ilustrovaného časopisu mění své poslání. Tak např. dnes především pro své výtvarné kvality ceněná práce Viktora Barvitia Place de la Concorde sloužila, reprodukována s pomocí autorovy kresby v časopise Světozor a opatřena komentářem, zcela jinému typu sdělení. Komentátora obrazu zajímá totiž výlučně typologie "reprezentantů jízdy a potahů ve světovém městě nad Sekvanou". "A pro nás nejzajímavější," píše se zde, "poněvadž v zemi naší nevídaný jest zjev v levém rohu obrázku našeho. Vidíš tu pravý těžký francouzský povoz." Obdobný osud postihl i známý obraz Johna Everetta Millaise Chlapec vypouštějící mýdlové bubliny. Malíř do konce života těžce nesl, že tento obraz proslul především jako časopisecká reklama na výrobu mýdla. Tolik pouze na okraj.

Tedy v tomto prostředí průmyslu a obchodu s vizuálními informacemi o minulosti, současnosti i budoucnosti a jejich nejrozmanitějších projevech hrál historický obraz či kresba prvořadou úlohu. V jednom z běžných informativních článků časopisu Světozor z 6. března 1868 se pod názvem Eliáš Howe, vynálezce šicích strojů, dočítáme: "Člověčenstvo špatně se zná ve vděčnosti dobrodincům svým povinné. Pamatuje ť si výborně jména trýznitelův svých, jen když dovedli krvavé činy své přiodíti rouškou slávy pochybné - zato však brzy zapomíná neb dokonce si ani nevšímá pravých přátel a dobrodinců svých. Jména krutých světoborcův, jména Džingischánův žijí v paměti lidské staletí i tisíciletí, kdož však prací a důmyslem pomáhali klestiti dráhu osvětě, svobodě a pravému blahobytu člověčenstva, buď nikdy nebyli zapsáni v paměťníky nevděčného člověčenstva, neb zapsáni písmem tak nečitelným, že časem úplně vybledlo a vymizelo z paměti všech..... Doba naše již valně vystřízlivěla a praví dobrodincové osvěty počínají docházeti náležitého uznání... Věk náš jest věkem strojů a síly parní. Jen zaslepencům může se zdáti, že stroje při nepatrné pomoci lidské vykonávajíce mnoho práce, člověčenstvu neprospívají, nýbrž škodí. ...stroje jsou pramenem nesčíslných výhod a parní silou dohánějí k tomu, aby se vyhojily nejstrašnější neduhy doby naší, totiž přesmutné poměry společenské." Na základě tohoto článku, kterých bychom v dobovém tisku našli mnoho, bych chtěla upozornit na některé závažné momenty: jedním dechem se tu totiž hovoří o historii a technickém pokroku. Komentátorův přístup k historii je selektivní, vycházející z její exemplární funkce /tím je v podstatě též určeno poslání historického obrazu/. Technika, tedy no-

vé technické vymoženosti, jsou spojeny s pojmem pokroku, parní síla často s teleologicky chápaným pohybem kupředu po časové ose. Oba okruhy, jejichž vztahem bych se chtěla zabývat /jak bylo uvedeno zpočátku/, mají tedy jednu důležitou vlastnost: souvisejí s časovostí, s potřebou nového časování světa. Z tohoto hlediska leží na stejné významové rovině. Ve svém souvztahu zahrnují minulost, přítomnost i budoucnost. Zdají se poskytovat možnost celistvého vidění a chápání světa s tím, že se v podstatě zaměňovalo fungování a smysl. Dlouho platný typ exemplárního historického obrazu, tak jak se ustálil například ve francouzském neoklasicismu, nám ukazuje patetický okamžik, který je výsledkem událostí minulých a jen jako takový je možný a zároveň obsahuje a poukazuje na děje budoucí, o jejichž průběhu je divák, jako pozorovatel obrazu z historie, již informován. Nejen tím, ale i celou kompozicí působí takovéto zpodobení jako dokonale fungující stroj. Vzpomeňme např. na slavný obraz Jean-Louis Davida Přísaha Horaciů.

Hegelovskou koncepcí ovlivněný Anton Springer hovoří ve svém pojednání Historická malba současnosti, které vyšlo roku 1846 v Praze, mj. o tom, že úkolem současnosti je pochopit minulost, aby se na ní dala budovat budoucnost. Současně se táže, zda doba, v níž žije a která je pro svůj průmyslový charakter označována jako materiální, přeci jen neobsahuje hlubokou poezii, a to tím, s jakou působivostí zasahuje věda do naší existence, jak se její činnost přenáší do všech oblastí života, jak se celé lidstvo snaží spoutat živly a postavit lidskou vůli do středu přirozených potřeb - a to je průmysl sám. "... Tak jako negujeme železniční prostor za účelem komunikace, musíme totéž učinit v duchovní oblasti." Tím se ovšem dostáváme do těsné blízkosti jiného dobově důležitého způsobu chápání světa - tj. mýtického jako např. v duchu německých romantiků. Z tohoto hlediska vytváří exemplární a informativní historický obraz, s nímž především se setkáváme na stránkách dobových ilustrovaných časopisů spolu s pojmem technického pokroku, protipól k tomuto mýtickému pojetí. Vyjádřeno známými slovy Clemense Brentana - tam, kde končí mýtus a začíná historie, stojí anděl s ohnivým mečem před zavřenými branami ráje. Výše uvedený citát ze Springerova díla ale zároveň ukazuje mýtotvorné možnosti prvně zmíněné oblasti.

Vraťme se však k historickému obrazu a jeho postavení v médiu ilustrovaných časopisů. Kromě funkce exemplární a vzdělávací, ve spojení s nově cítěnou sounáležitostí s celkem tak, že jednotlivce vysvobozuje z jeho osamocení a přiděluje mu místo v celku veřejnosti, aniž by se omezovala jeho seberealizace, řečeno slovy Rousseauovými, vstupuje reprodukovaný historický obraz či kresba v časopisu do určitých vizuálních souvislostí. Kaleidoskop informací ve snaze obsáhnout a

ukázat co nejrozmanitější a nejpůsobivější stránky života v minulosti a přítomnosti jej přivádí k nečekaným konfrontacím - tak je např. na stejném dvojlistě ve Světozoru z roku 1870 celostranně reprodukován výjev Šárka od malíře historií Karla Svobody a aktuální výjev Lovení ryb u moře Bílého. Souvislost, v níž se výjev z historie ocitá, vedla spolu se snahou minulost zachytit co nejpřesněji k utvrzení vztahu minulosti a přítomnosti nebo dokonce k iluzi o jejich zaměnitelnosti. Naplňuje se zde známý paradox vyslovený Heinrichem Heinem o tom, že malíři historií s naprostou přesností líčí výjevy, které nikdy neviděli a o nichž vlastně nevědí, zda se odehrály. Teprve takovýmto začleněním historického obrazu do časopisem vytvářené obrazové iluze prézentního dění se nám plně ozřejmuje onen v 19. století tak často užívaný pojem historického života. Tak v témže ročníku Světozoru 1870 můžeme vidět výjev z prusko-francouzské války - Bitvu u Weissenburku a Útěk Turků od Vídně roku 1863, či Řádění v Čechách a na Moravě po bitvě bělohorské od Karla Svobody. Vedle Pátrání po zbraních ve Versailles roku 1871 můžeme současně shlédnout Sklepení, kdež kralodvorský rukopis nalezen i Velké neštěstí na západní železnici české dne 10. listopadu 1868. Zvláštní skupinu zpodobení, typickou právě pro ilustrované časopisy, představují tzv. aktuální obrazy, Ereignisbilder. Vznikaly buď na základě fotografií nebo náčrtků očitého svědka. Velká většina z nich se zároveň stylizuje do exemplarity historického obrazu. Bezprostřední vizuální konfrontace s tímto typem zpodobení tak ještě zvýšila iluzi autenticity vlastního historického výjevu a naopak zpodobení, které mělo být především informací o aktuální události, komentovanou např. podle politického zaměření časopisu, vystupuje po způsobu historického výjevu. Takováto stylizace aktuální události umožňovala navíc vědomé či nevědomé posuny v interpretaci jejího obsahu. Navíc se ustálily předobrazy určitého typu událostí, které se pak udržovaly do značné míry i v éře fotografických informací, a dá se říci, že i stylizovaly postoj jednajících postav /ve vztahu k exemplárně morální funkci historického obrazu/. Přirozeně s tím, že vztah aktuálního obrazu a obrazu historického je ambivalentní. Jako příklad zde uvádím srovnání litografie Jaroslava Čermáka Přemysl Otakar II. před bitvou na Moravském poli a Útok na život cára Alexandra II. v Paříži dne 6. června 1867 od Antonína Gereise /oba výjevy reprodukovány v časopise/. Vidíme, jak právě v tomto případě stylizované gesto znejasňuje obrazovou výpověď. Dále v témže ročníku publikovanou reprodukci obrazu Františka Kryšpína Umírající Sokrates, který je sám o sobě derivátem slavného Davidova obrazu, a aktuální výjev Pohřeb ve Versailles 17. února 1871. Obě práce patří typologicky do jedné z nejrozšířenějších skupin historické malby. Obsahovou analogií, jak vyplý-

vá z písemného komentáře, jsou pak dva výjevy, které vyšly ve Světozoru 4. srpna 1871. Jednou z nich je reprodukce slavného Lessingova obrazu Hus zastává své učení na sboru kostnickém a druhou Smrt arcibiskupa pařížského a jeho soudruhů v době Pařížské komuny. Tam, kde se ilustrátor zřejmě musel držet předepsaného schématu a nemohl si dovolit zavádějící interpretaci, obohatil scénu alespoň tradičním motivem pozorovatelů, komentátorů, včetně přihlížejících dětí, jako např. ve výjevu Rakouský parlamentář uvítán na předních strážích vojska vlaského /kreslil A. Gareis/.

Závěrem mi dovolte, abych zopakovala základní tezi svého příspěvku: domnívám se, že historický obraz leží spolu s představou technického pokroku /z hlediska námi sledovaného problému/ na jedné rovině. Jejich spojením je v okruhu temporalistického chápání času činěn pokus o vytvoření celistvého obrazu světa. Pochopením mechanismu fungování historie se podle těchto představ umožní i pochopení a navíc ovládání současnosti i budoucnosti. Historický obraz jako jeden z nejcharakterističtějších projevů výtvarného umění 19. století, který navíc v takové hojnosti vstupuje do nejvlivnějšího masového média doby, tj. ilustrovaných časopisů, patří navíc ke snaze o ovládání času. Souvisí s neomezenou vírou a důvěrou v technický pokrok a takový pokrok vědy, která bude schopna naprosto přesně rekonstruovat minulost a její fungování - a tuto představu historický obraz svou dokonalou iluzí skutečnosti, onoho býti při tom, utvrzoval - navíc tím, že se v dobové vizuální struktuře ilustrovaných časopisů objevoval vedle událostí současnosti, vedle vyobrazení technických novinek apod. V polaritním vztahu k historickému obrazu pak stojí ten typ výtvarného díla, které se odvolává na mýtické chápání světa a souvisí s oním hledáním středu, "jak jej staří měli v mytologii", řečeno slovy Schlegelovými.

TECHNIKA A HUDEBNÍ SENZIBILITA

Ivan Vojtěch

Pro pochopení klíčových vztahů mezi moderní technikou industriální společnosti a hudbou zdá se být podnětná skutečnost, že problém sám přichází do muzikologické reflexe ze samotného centra vědeckotechnického myšlení, a to v dvojím zaklínění. Prvou významnou tematizaci zaznamenávají dvacátá léta našeho století v souvislosti s rozhodujícími praktickými pokroky v záznamové a přenosové technice zvuku, přičemž však zorný úhel reflexe neopouští v podstatě sugestivní stránky velkých pozitivistických prací z poloviny 19. století. Tehdy teprve rozvinou jak náleží svou energii pokusy o výklad umění z půdy exaktních věd jako hybné síly veškerého vědeckotechnického pokroku: koncept uměleckého díla jako funkčního, matematizovatelného, dokonale propočitatelného předmětu, jehož technika, tj. sféra nástrojů a postupů v pojednání zvukového materiálu, se jeví posléze jako integrální součást příslušného vědeckotechnického komplexu daného okamžiku, stál v ostré opozici vůči Kantem zdůvodněnému modelu organické formy. Mechanika, konstrukční mechanismy a fungování těchto mechanismů jako procesů vnímání i názor na charakter vývoje a pokroku, pohybujících se v modech jednosměrných a jednorozměrných, přímočarých kauzalit a opakovatelných průběhů tak, jak je známe z kterékoli oblasti technického myšlení. V paralelismech, v nichž bylo umění vázáno s obecným pohybem vědy a techniky, zdála se pak technika objektivovat samotnou podstatu umělecké tvorby, lhostejno, jakým způsobem byla vykládána sama její podstata. Hanslickova definice hudby jako pohybově znějících forem /1854/ není v tomto ohledu než komplementarizující předjímkou Helmholtzovy epochální Lehre von den musikalischen Tonempfindungen /1862/ stejně jako velkých teoretických prací Riemannových, zakládajících posléze historický vývoj především jako proces stále důmyslnějšího, rozsáhlejšího a diferencovanějšího ovládání zvukového materiálu v jeho objektivních strukturálně vazebných možnostech.

Návrh tohoto přehledného vnitřního řádu, v němž technika vystoupila jako konkrétně popsatelný ekvivalent ducha doby, odpovídal původně,

autenticky, na aktuální výzvy a obraty, na dynamický pohyb století v jeho stylovém pluralismu. Byl to řád, jenž integroval umění a život a jako takový také podstatně ovlivnil kompoziční praxi silou, která se zdála být s každým desítiletím znovu stvrzována takřka až k okamžiku, kdy vyspělá elektroakustika dovedla myšlenku univerzální disponovatelnosti zvukovým spektrem k absolutní dokonalosti. Tehdy, zhruba v padesátých letech našeho století, dochází k výraznému zvratu.

Uprostřed mocné expanze druhé technické revoluce, kdy bez magnetofonu, syntetizátoru, computeru, rozhlasu, televize atd. není obraz aktuální hudby takřka myslitelný, v okamžiku, který mírou své ztechnizovanosti nabízí dosud netušeně hladký soulad s imperativy průmyslově kulturního provozu, prosazujícího obdobnou univerzální kalkulovatelnost a manipulovatelnost cílů a prostředků v dění, jež mění kulturu v proces spotřeby, v okamžiku, kdy vědeckotechnický koncept životní tvorby mohl na hudebním poli rozvinout do nejzazších důsledků sílu svého vnitřního technicistního založení, zvedne se uvnitř vlastní půdy supertechnického umění opozice podivuhodného druhu, která otřese jak přímočarostí praxe, tak pozitivistickými základy s ní spjaté teorie.

Tehdy se totiž ukázalo, že perfekcionismus přístrojové technologie založil nejen možnosti tvorby opírající se o kalkul a elektronicky homogenizovaný materiál, nýbrž že tato technická sféra zachytila ve svém zorném poli cosi, co se nabízelo v konkrétních zvukově komplexních fenoménech jako netransformovatelná, kalkulu vzdorující, ve své mnohovrstevnosti neprokonstruovatelná, znějící ž i v á skutečnost sama. Podstatné na tomto vstupu m u s i q u e c o n c r è t e , jež je neoddělitelná od hudby elektronické, je to, že jí sféra neprokalkulovatelných heteronomií znamenala zároveň radikální položení otázky po specifických cílech, jimiž se umění, ať amimetické či mimetické, vyděluje z obecné sféry věcí t o t á l n ě propočitatelných. Jinak řečeno: z logiky přísně racionalistického koncipování, jež musí formulovat svůj protiklad, bez něhož nemůže dost dobře určit sebe samo, bylo vrženo prudké světlo na tvořivou oblast, v níž neběží jen o možné vztahy určitého počtu variabilních koeficientů, jež lze bezezbytku sevřít do propočitatelné konstrukce, ale o struktury, koncipované podstatně jako uzly ž i v ý c h v ý z n a m ů .

Do této situace míří nyní výklad - nutně kusý a tezovitý -, jenž se pokusí naznačit, jak je tomu s uzly těchto živých významů ve vysoce ztechnizovaných strukturách dnešní tvorby a odtud položit obdobným náznakem otázku po přípravných momentech, jež by svými vztahy mířily do skrytých sfér předchozí vývojové etapy. Že se pak bere na pomoc pojem senzibility, má důvod dvojí. Jednak senzibilita jako určité orientované naladění lidského sensoria je sférou, na níž přinejmenším od dob

Rousseauových definovala hudební sebereflexe své proměny s velkou minuciézností. A potom ono konkrétní rozložení akcentů a priorit v zatížení či odlehčení, přesunech a kombinacích různých stránek sensoria samotného vyznačují zároveň mez, jíž smyslová stránka symbolické formy poukazuje k jistým konstitutivním stránkám situace v její historické konkrétnosti.

P o è m e é l e c t r o n i q u e Edgara Varèseho, z níž vyjdeme, byla složena jako součást stejnojmenné audiovizuální produkce, kterou pro Světovou výstavu v Bruselu připravil roku 1958 Varèse s Le Corbusierem. Ačkoli se můžeme zabývat jen fragmentem, vyňatým z velmi hustého komplexu souvislostí, může nám jeho zvláštní otevřenost přece jen projasnit některé aspekty takřka v nadživotním zvětšení, a to jak v naznačených vazbách k vizuálnímu pásmu, tak ve vztahu k prostoru, utvářenému architekturou pavilónu a projektovanému Iannisem Xenakisem.

Celá Poème électronique trvala 480 sekund a byla rozdělena do 7 sekvencí, zhruba po 60 sekundách. Její tematický sled měl tato záhlaví: Geneze, Hlína a duch, Bohové stvoření člověkem, Takto kovaly věky, Harmonie, Aby se dostalo na všechny. Celkový záměr chtěl podle vlastních slov Corbusierových "ukázat uvnitř úzkostné vřavy naši civilizaci až po vymoženosti naší doby". Symbolem této myšlenky se stala o t e v ř e n á r u k a , "stvořená k tomu, aby věci uchopila, aby je držela, aby hmatala cesty do budoucnosti". Během produkce byl divák postaven do ohniska prostoru, jejž na žaludkovitém půdorysu vytvořil stan z tří zakřivených kuželů - hyperbolických paraboloidů, založených na samonosné skořepinové konstrukci. Vnitřního zakřivení ploch se využilo jak pro promítání vizuálního pásma, tak pro umístění reproduktorových drah, jimiž se pohyboval zvuk. Vizuální prvky zpracovávaly materiál, vybraný z celého dějinného procesu a procházející napříč všemi kulturami dnešního světa. V prvých dvou sekvencích, o které nám půjde, vypadal sled vizuálních momentů takto:

I. Geneze: opice, býk, toreador, hlava Michelangelova dne, probouzející se žena.

II. Hlína a duch: lebky, lastury, hlavy černochů, Maorů a dalších barevných plemen, Courbetova ležící žena, atické umění, egyptské umění, maska Caesarova, keltské umění, kostra člověka, kostra dinosaura, lebky a ruce kostlivců, buvoli, Venuše Miloská, ceylonské umění, sibiřské umění, Ceylon.

Pokusíme-li se nyní alespoň orientačně shrnout, co ucho zachytí v akustickém pásmu obou sekvencí, uvědomíme si především, že tu máme co dělat s ostrůvky relativně osamocených, rozrůzněně heterogenních zvukových fenoménů, jež s přihlédnutím k dalším sekvencím spadají zhru-

ba do tří skupin. Máme tu:

a/ zvuky nástrojů: zvon, klavír, tympány, různé dřevěné nástroje, bicí nástroje kovové;

b/ lidský hlas: zpívající, mluvící, konkrétní zvuky a šramoty lidského dechu, davu, echa apod.;

c/ umělé zvuky: vzniklé dekompozicí a různými úpravami, těsně spjaté rovněž s konkrétními zvuky technického světa.

Každý z těchto zvuků má svou vlastní perspektivu - umístění v různé výšce, v linii, či vertikále - a svůj vlastní způsob pohybu /staccato, vyznívání, klouzavý pohyb atd./. Elektroakusticky prováděné štěpení a svařování různých vrstev zvukového spektra umožňuje svazovat tyto heterogenní fenomény pomocí prvků, jež jsou v některých fenoménech skryty a neslyšitelné, v jiných vytaženy na povrch, zvětšeny apod. Tyto efekty zvětšování, roztahování, zhušťování a srážení umožňují pojednat vzájemné vazby s různou intenzitou, aniž se integrita původních celků naruší. Zároveň je takto vnesena do souhry v určitých momentech totalizující variabilita, v níž prvky jedné perspektivy mohou přecházet do perspektiv dalších.

Dále tu máme co dělat s výraznou spacializací zvuku, kterou ovšem snímek značně nivelizuje. Každý ostrůvek má totiž své vlastní místo v prostoru, neboť reproduktory jsou umístěny tak, aby zvuk mohl proudit do centra ze všech směrů, aby se mohl pohybovat po křivkách stěn, po hranách ploch, aby probíhal prostorem napříč atd. Varèse sám o tom říká: "Disponuji celkem devíti drahami kontinuity. Je to jako hlasy v nebi, jakoby magické a neviditelné ruce otáčely knoflíky fantastického rádia, hlasy naplňující prostor, křížící se, projíždějící prostorem přes sebe, vzájemně se proplétající, tříštící se, odpuzující se, drtící se, rozbíjející se jeden o druhý."

V souvislosti se spacializací a kinetickým pojednáním zvuku vystupují do popředí zřetelně v i z u á l n í i m p u l s y n e s e n é z v u k e m samotným. Také ony mají různou kvalitu a intenzitu, od bezprostředního poukazu ke zdroji zvuku /člověk, zvon, nástroj, materiál - kov, dřevo, stroj, přístroj/ až po různě nahuštěné konfigurace významových vrstev /zvon: vyznívání do prostoru krajiny, města, obřad, jeho počátek, konec, charakter obřadu, svátek, pohřeb atd./ vztahujících k sobě posléze také v mikrodimenzích a makrodimenzích pojednaný preparovaný svět sinusových tónů - této holé fyzikální matérie. Neboť nelze přeslechnout, že ohniskem tohoto univerza jsou t ó n y bezprostředního vztahu k h l o u b k o v ý m dimenzím živého a živoucího lidského bytí. Všechny tyto vizuální impulsy nesené zvukem rozezní svůj svět ještě jednou v konfrontacích s promítaným

pásmem vizuálních objektů, s různě nasvěcovanými detaily architektury, konstrukce apod. Pokusíme-li se souhrnně charakterizovat typ vazby, s níž tu máme co dělat, mohli bychom ji snad nejlépe označit jako zacílenou konfrontující simultaneitu, jíž běží o vytváření významových polí s horizontem naráz se pohybujícím v mnoha různých perspektivách akustických, vizuálních a spaciálních.

Podíváme-li se nyní, co nám toto zjištění prozrazuje o senzibilitě, s níž se tu počítá, lze říci asi tolik: Předně tu vystupuje do popředí ostrá diferenciace specifických smyslových sfér, rozevřených do hloubkových dimenzí. Pak je však neméně nápadná mimořádná aktivizace hraničních styků, v nichž se tyto diferencované smyslové oblasti tak říkajíc kříží: narážíme tu na jevy, které bychom mohli označit za slyšící oko, vidoucí ucho, hmatající oko a ucho atd. Přitom konstruující vazba sama je součást senzibilizujícího momentu, ať jde o konfrontace, subkutánní vazby, skryté transformace, střídání perspektiv ucho-oko, smyslů prodloužených nástrojem a smyslů neprodlužovaných atd. A v souvislosti s tím znovu vystupuje orientační role přirozených neprodlužovaných smyslů orientovaných na fenomény řeči, slova, zpěvu, hlasu, dechu etc. etc. Sumárně vzato můžeme říci, že je to senzibilita vynášející na světlo dne prostory dosud v jednotlivých sférách skryté, dávající nám na srozuměnou, že smysly se překládají jeden do druhého také bez prodlužujících tlumočitelů, a to v prapůvodní lidské jednotě těla Je to silné vědomí souvislosti, o níž Merleau-Ponty výborně říká: "Vidění tónu, slyšení barev se realizuje podobně jako vidění dvěma očima. Tím, že tělo je synenergetický systém, jehož funkce jsou přítomny v celkovém pohybu, jímž vycházíme světu vstříc. Každá zkušenost zanechává stopy v celém organismu a celý organismus vchází jistým způsobem do této zkušenosti."

Tezovitost výkladu tu snad dovolí skok, který přenese úvahu o sto padesát let zpět a chopí se rovnou Herderova výroku o tom, že člověk je trvalé sensorium commune, kterého se skutečnost dotýká z různých stran: Merleau-Ponty precizuje totiž nasazení, s nímž v programové určitosti přichází senzibilita romantická se svými polaritami ucha a oka, barvy a zvuku, soubornosti smyslů v celistvém tělesném světě, ale také v obdobně založeném díle, jehož souhrnnou šifrou se posléze stala Wagnerova idea Gesamtkunstwerku podobně jako v jiném ohledu Lisztova či Berliozova idea programovosti. Řečeno technicky: tu všude máme posléze co dělat s obrovitým náporem heterogenit, naléhajících na organické

prokonstruování, všude tu se setkáváme s nápadným vzrůstem simultánních vazeb, v nichž jednotlivé složky tíhnou ven z podřízenosti jedné perspektivě k relativnímu distančnímu osamostatnění komponent, k tvorbě polí, v nichž vazba celku zevnitř takto napínaného svazku rozezní posléze kvalitu naprosto novou. Bližší analýza konkrétních děl pak ukáže, že všechny typy těchto polí jsou velmi důmyslně zapuštěny v přesných a přísných konstruktivních poměrech, umožňujících, aby každý z těchto elementů zůstal sám sebou a přece vešel cele do nového zvýznamnění. Je to konstrukce, kterou dobře známe z modu m e t a f o r y a jejích charakteristických výkonů: v bezprostřední konfrontaci různých momentů obnažit skrytost společného, předvést věci tak, jak působí ve své bezprostřednosti, odhalit jejich vkořenění a polem, které se tu rozezní, pojmenovat n e p ř í m o to, co se přímému pojmenování vymyká. Neboť jde o modus, který přestupuje dané elementy v aktu energetického vyzařování par excellence. Zdá se, že senzibilita, o níž tu mluvíme a jež se v takové síle rozvinula na půdě umění, jehož nástroje náleží nejpokročilejší technice dnešní doby, je podstatně vázána k metafoře jako ke své centrální tvůrčí kategorii. Avšak víme také, že to byla polovina 19. století, onen moment, zachycující v historii umění mocnou krystalizaci moderní technické civilizace, který 1846 v Poeově Filozofii básnického díla tento vztah výslovně tematizoval: totiž jako vztah matematické konstrukce metaforického modu. Zdá se, že tady někde bude potřebí hledat ono nasazení, v němž se sféra nejmodernějších technických nástrojů formuje nikoli jako sféra ničivých automatismů, nýbrž tvořivých procesů, v jejichž středu je podstatná, neredukovatelná celistvost člověka jako takového.

HODNOTY ARCHITEKTURY 19. A POČÁTKU 20. STOLETÍ

Marie Benešová

Architektura 19. a prvních let 20. století byla obecně a především u nás velmi podceňována a v myslích neodborné veřejnosti tento odsudek stále ještě trvá a je tvrdošíjně hájen i některými odborníky, kteří nepochopili, že nejvýznamnější vlastností hodnoty zejména umělecké, estetické i civilizační je její proměnlivost. Pro ně totiž jako by se čas zastavil a jejich přístup k hodnocení architektury nejlépe charakterizují věty o architektuře, které ji pokládají "za slohově zmatečnou, protože historizující, za senilní, netvůrčí a nemohoucí, za pouhé bezduché vetešnictví, paséistické řemeslo a plagiátní rekonstrukci historických slohů".[1/] Tato slova vyplývala z vášně tvůrce nového programu architektury meziválečného období jako odraz doby, která nadcházela. Proto muselo být odmítnuto vše předcházející tak nutně a zákonitě, jako tomu bývalo odjakživa.

Není třeba v této souvislosti a na tomto plénu, které se věnuje průmyslu a technice v novodobé kultuře, znovu opakovat způsob teoreticko-historického přístupu k architektuře 19. a počátku 20. století, který byl mnou již vícekrát publikován, ale jenom resumovat závěr: V architektuře této epochy se stalo něco podobného, co se ve vývoji architektury stalo již vícekrát, že totiž tektonická forma, zrozená ze vztahů materiálu, konstrukce a technologie uspořádaných do formových soustav smyslově člověkem postižitelných a organizujících architektonicky určený prostor podle potřeb společnosti určité epochy, byla přenesena /ve smyslu pojednání není-li spíše vhodné použít slova dekorace/ na stěnu jako nový symbol něčeho ověřeného, pevného ve smyslovém vjemu, modifikovaného v souvislosti s jiným, avšak opět svébytným tektonickým systémem. Tento proces se odehrával v historii architektury často a je možno ho dobře sledovat v minulosti třeba od aplikace řeckých tektonických soustav v architektuře římské a tak dále, aniž kdo se odvážil tyto epochy včetně italské renesance odsuzovat jako plagiát.

V těchto obdobích, dříve nazývaných renesancemi, v 19. století

neoslohy, prostě v těch vývojových epochách, kdy soudobý architektonický výraz je opřen o jakékoliv reminiscence, nevystupuje původní tvar ve své umělecké pravdivosti, ale ve smyslu symbolu krásy. Toto konstatování, které by mohlo být pokládáno za nepodložené, má hluboké historické kořeny tkvící ještě v první polovině 19. století.[2/] Je nediskutovatelnou skutečností, že buržoazní představy, city a umělecká tvorba bytostně a zákonitě se opíraly o historii, aby prostřednictvím jí bylo nalezeno a upevněno místo nové společnosti - jejího řádu - v stávající skutečnosti. Ač je to jen jedno hledisko, je důležité pro chápání duchovního ovzduší 19. století, což bylo na tomto fóru již vícekrát vzpomenuto.

Zajímavou sondu do minulosti, hledáme-li kořeny a zdůvodnění historismů v 19. století, poskytuje Sjezd německých architektů a inženýrů, který se konal v Praze v roce 1844[3/], potřetí po Lipsku a Bamberku. Na tomto sjezdu byly totiž proneseny myšlenky, ač se to jeví téměř neuvěřitelné, které ovlivnily vývoj architektury těch zemí, odkud se zde soustředili účastníci, podle jejich kulturní vyspělosti po celé zbývající 19. století a až do první světové války. Byl to sjezd třetí a ve významu řešených problémů z dosavadních i několika následujících nejvýznamnější. V hlavních referátech se ozývala patrně pro dobu nejzávažnější otázka, v jakém slohu stavět, zda antickém či gotickém, a v čem spočívá princip vývoje svébytného germánského výrazu.[4/]

V otázce, v jakém slohu stavět, dospěl sjezd k překvapivému závěru po úporné polemice nejvýznamnějších kapacit své doby; totiž velmi smířlivě[5/] a podobně jako svůj traktát o více než padesát roků dříve uzavřel F. Blondel ve svém Cours d'architecture, že možno užívat slohů obou a připouštěla se i renesance.

Znamená to, že již před polovinou minulého století bylo jasně pochopeno to nejpodstatnější, že staré slohové formy mohou fungovat jen jako symboly krásy, jako zprostředkovatelé významu idejí, drahých určité společnosti, neboť nová technika nebyla ještě natolik vrostlá do života, aby mohla být činitelem, evokujícím nové symboly a především novou metodu tvorby, která by byla schopna vytvořit nové tektonické soustavy.

Této interpretaci odpovídá i na sjezdu přednesený referát W. Stiera, vedoucího berlínského profesora architektury, mladšího kolegy K. F. Schinkela, jehož teoretické uvedení druhé hlavní otázky sjezdu, princip germánského výrazu, je tak moderní a aktuální, že plně zdůvodňuje takzvaně průčelní princip tvorby architektury 19. a počátku 20. století, že nelze o charakteru a způsobu architektury 19. století dále pochybovat.[6/] Ač se v souboru referátů objevil jeden naprosto mimo-

řádný názor C. Rosenthala, který jediný zamítal pro sdělování společenských idejí historické tvary a nabádal nebát se použít konstrukci a materiál, poněvadž jsou hrubé a nehodí se ke zvolenému slohu, hodnotit konstrukci účelem a ne slohem, dát přednost svobodnému tvoření opřenému o vlastní fantazii. Z jeho úst se poprvé v 19. století na našem území ozvala výzva k tvorbě vlastního stylu.[7/]

A přesto i autor tohoto referátu, tak přímo věšteckého, nepochopil a ani nemohl pochopit naprosto moderní, jednotný prostorovo-hmotový princip, i on vycházel z vědomí dobového pojetí architektury, v níž řečeno soudobým jazykem by prostorovo-hmotový koncept stavby odpovídal úrovni techniky své doby a formově výrazový, převážně plošný, byl odrazem společenských idejí. Obě stránky takto chápaného artefaktu, který je v tomto podvojném pojetí vždy časově limitován, mají své hodnoty, i když nestejný vývojový rytmus; a obě stránky je třeba svědomitě posuzovat, máme-li se dobrat skutečného historického významu tohoto odkazu naší nedávné minulosti.

Přemýšlení o referátech z pražského sjezdu z roku 1844 je neobyčejně vzrušující a impulsívní, neboť objasňuje mnoho z architektonického myšlení své doby. Již ona, dovozeno referáty sjezdu, rozlišovala teoreticky dvojí způsob tvoření architektury, dostředný a průčelní; nebo severský a jižní podle stanoviska, z něhož byla architektura posuzována. Každá doba svými teoretickými prostředky usiluje vyřešit problém vztahu prostorového konceptu a jeho plošného vyjádření, ať již se jedná o metodu tvoření reminiscenční, či vnitřně vztahovou, z nichž pro 19. a počátek 20. století je příznačná první metoda, zatímco počínajíc ranými dvacátými lety 20. století metoda druhá s občasnými césurami. Jako pramen poslouží uvedené sjezdové referáty k upřesnění hodnotové interpretace nebo v otázce výrazného příklonu našich tvůrců k novorenesanci v době vrcholícího národního obrození podobně jako při zkoumání původu mechanisticko-materialistických teorií G. Sempera a ještě dalších. Poněvadž však hlavním smyslem dnešního referátu nejsou formově výrazové otázky architektury 19. století, ale odraz techniky v jejím konceptu, je třeba orientovat pozornost jiným směrem.

Stejně tak jako formově výrazová stránka je odrazem idejí promítajících se v inspiracích drahých dané etapě společnosti, tak také se v architektuře obráží její technickoekonomická úroveň. Nejvýrazněji lze tento problém demonstrovat na nejběžnějším, ale také nejfrekventovanějším typologickém druhu - na nájemném domě. V něm sice také jako u reprezentativních druhů doznívají některé rysy prostorového uspořádání předchozích vývojových období, například palácového typu, avšak proto, že nájemný dům velkoměstského typu je důsledkem společenskoeko-

nomické potřeby, trpí přežíváním tradic o mnoho méně než typ budov tradičních, jako již uvedený palác, divadlo nebo všechny druhy velkoprostorových budov, v nichž proměny reagující na vývoj potřeb společnosti nejsou tak výrazné. Jak úzce se váže vývoj potřeb na vývoj techniky a posléze na koncepci půdorysu domu a bytu, potvrdí vývoj nájemného domu 19. století, který je nutno sledovat až přes zlom století 20. do první světové války. Následující je odvozeno převážně z pražských příkladů, jimž ale odpovídají i příklady z větších českých a moravských měst, jako z Brna, Plzně, Hradce Králové a dalších, ovšem s jistým časovým odstupem podle rychlosti zavádění technických zařízení.

Velký význam pro zavádění nové techniky má společenský vývoj a sociální reformy, které byly postupně od konce 18. století uskutečněny s vyvrcholením v roce 1848. Jejich důsledkem byl příliv lidí do měst a potřeba jejich ubytování, což řešila převážně první polovina století přestavbou vnitřního města a začátkem budování okrajových čtvrtí měst. Domy byly převážně pavlačového nebo kombinovaného typu, který je výhodný pro výstavbu domů s mnoha byty na malých a hlubokých gotických parcelách, které jsou vhodné pro vestavbu mělkých pavlačových křídel, na nichž je možno seskupit více bytů o jedné až dvou místnostech při koncepci konstrukčního jednotraktu se vstupem bytu z pavlače přes kuchyň, která je odtud osvětlena. Ve dvoutraktu bývá koncipována přední budova do ulice, která bez ohledu na orientaci má pokoje obráceny na ulici, a proto vertikální komunikaci, schodiště posunuté do druhého traktu - nitra dispozice, odkud je přímý přístup z podesty na pavlač. Průběhem vývoje postupně ubývá pavlačových přístavků a v nově budovaných čtvrtích v prvních dvou desetiletích druhé poloviny století pavlačový typ mizí. Do osmdesátých let 19. století ovládá dispozici nájemného domu dvoutrakt tradičního způsobu technologie nosného zdiva a dřevěných záklopových stropů. Tato technologie se udržuje v podstatě do první světové války s výjimkou železobetonových stropů, zřídka uplatněných u tohoto typu stavby. U dvoutraktových koncepcí si nelze vůbec představovat žádné vybavení bytu, který se i v nejluxusnějších případech skládal z pokojů, kuchyně a komory. Záchody suché byly umístěny i pro schodišťovou část domu na pavlači, na každém konci vždy po jednom až dvou. Existuje z průzkumů zatím jen jeden známý příklad suchého záchodu v bytě v Ullmannově domě čp. 365 z roku 1866 nebo v ul. K. Světlé čp. 317, kde byl suchý záchod dokonce v kuchyni.[8/] Jestliže uplatňování technického pokroku nelze sledovat u nájemných domů v soudobých stavebních konstrukcích na rozdíl od monumentálních, v nichž se od osmdesátých let začly používat smělé ocelové střešní konstrukce /převážně však bez vlivu na dispozici a

vnitřní prostor - ND/, pak u obytných domů lze v téže době sledovat velké proměňování dispozice, avšak vlivem rozvoje technického zařízení.

Zásadní obrat v koncepci domů a bytů se stal, jakmile byly postaveny na počátku osmdesátých let vodárny - lépe řečeno vodojemy, pomocí nichž byla vltavská voda pod tlakem čerpána do domů. Včasné zavedení tohoto technického vynálezu není však jen otázkou vynálezu samého, neboť v zahraničí se tento proces odehrál o několik desetiletí dříve než u nás. Důvod, proč jeho zavádění se uplatňovalo velmi zvolna po celá devadesátá léta, než se ustálilo a mělo vliv na prostorovou sestavu bytu, je třeba hledat ve sféře společenské, neboť hlavním důvodem zavádění novinky bylo uvědomění si potřeby a nutnosti moderní techniku zavést a používat ji a ocenit její význam.

Na rozdíl od šedesátých a zejména sedmdesátých let, kdy v konceptu obytného nájemného domu dominoval dvojtrakt a byty se rozlišovaly jen podle počtu pokojů, po zavedení vody do bytů se počaly rozlišovat podle úrovně technického komfortu, k němuž náležela na rozhraní století kromě plynu na svícení i elektřina ke svícení a plyn k vaření.

Průběhem devadesátých let vykrystalizoval půdorys bytu do té míry, že kolem roku 1900 lze již mluvit o ustáleném názoru na koncepci bytu v konstrukčním a zejména dispozičním trojtraktu. V předním traktu do ulice byly situovány již funkčně diferencované pokoje, přístupné pokud možno každý zvlášť z chodby středního traktu, odkud byly rovněž přístupné, ale na druhou stranu, kuchyň, koupelna, záchod, spíž a pokojík pro služebnou, které se nacházely ve třetím traktu do dvora. Toto trojtraktové uspořádání lze pokládat za domácí, zejména pražský typ, dokumentovaný novou výstavbou na asanačním území páté čtvrti. Podle stavebního řádu, platného pro Prahu od roku 1886, kromě poukazu na způsob užívání nové techniky bylo u nájemných domů vyžadováno přímé větrání všech místností v bytě. Tak vzniklo velmi typické zařízení - světlík, prostor uvolněný ze středního traktu a vyvinutý od suterénu až po střechu. Jsou do něj větrány místnosti takzvaného příslušenství. Tento půdorysný typ, velmi výhodný pro dosažení velkých hustot obyvatelstva při velmi komfortním standardu na malých pozemkových rozlohách, se udržel až přes první světovou válku.

Přesto se však vývoj uspořádání půdorysu obytného domu nezastavil, naopak jeho rytmus se zrychlil dvojnásobně. Dům a byt, který ve čtvrté čtvrti 19. století byl u nás již plně vybaven instalacemi, se stal středem pozornosti stavebníků i stavitelů, aby prostřednictvím zjednodušené konstrukce a tím i půdorysu bylo dosaženo nižších nákladů na stavbu při zvýšeném komfortu z hlediska dobových technických i

hygienických nároků. Neboť stavebník si nestavěl dům pro sebe, ale pro výnos, a v době, kdy bylo bytů dostatek, musel standard dosahovat dobového maxima. Otázkou dne se stal na rozhraní století menší, ale naprosto vybavený byt. V této etapě se v nedávné minulosti prostorný světlík změnil v průduch a zastavěná plocha byla absolutně využívána. Ze srovnávání půdorysů vysvítá, že při stejné obestavěné ploše, kdy na samé hranici 19. a 20. století byly umísťovány na podlaží 2 třípokojové byty, byly v prvním desetiletí 20. století již 4 dvoupokojové s plným hygienickým vybavením, ale bez pokojíku pro služebnou, který u malého bytu již nebyl žádoucí.

Další vývoj pak spěl k zdůrazňování zdravotních a hygienických zásad, které ještě před první světovou válkou v nejprogresívnějších příkladech podmínily upuštění od trojtraktu a příklon ke dvoutraktu horizontálně prostorově seskupenému s přímým osvětlením všech místností kromě koupelny. Tolik k odrazu technických novinek a odhalení významu vzduchu a slunce pro život, které se postupně proměnily v bezpodmínečný nárok na moderní komfortní bydlení.

Jak bylo již v úvodu konstatováno, byly donedávna velmi zkreslené názory na hodnoty, které poskytuje architektura, stavěná v poměrně velkém množství v rozmezí dvaceti pěti let od osmdesátých let minulého století do první světové války. Tyto názory byly podloženy poměrně malými a nepodloženými vědomostmi. Aniž by bylo možno analyzovat jednotlivé příklady v časovém limitu tohoto referátu, je možno zde předložit závěry z průzkumů archívních[9/] i terénních, při nichž bylo sledováno více než tisíc pražských příkladů a některé mimopražské.

Při této práci byla potvrzena teoreticky koncipovaná metoda zvláštního zkoumání prostorové skladby, která se váže na vývoj vědy a techniky, neboť její vývoj reaguje na zcela odlišné impulsy promítané do vědomí společnosti než stránka výtvarná, závislá na nepoměrně složitějších vztazích, které ovlivňují její duchovní úroveň především v poměru materiálních a duchovních potřeb. Rytmus a technicky zdůvodněné proměňování prostorové skladby domu a bytu bylo zde dostatečně prezentováno a slohové pojetí průčelí i plošné výzdoby stěn a doplňků veřejných, popřípadě i soukromých interiérů je sdostatek známo - novorenesance, novobaroko, secese, moderna. A přece to, co prozrazují obytné nájemné domy, není tak jednoduché, neboť od konce sedmdesátých let počal systematický proces uvolňování z renesanční řádovosti ve prospěch iluze v obrysu hmoty a zároveň zplošťování ve volbě použitých prvků průčelí od barokních až k secesním. Je to proces kontinuální bez césur, naopak s častými časovými návraty a dlouhodobým přerůstáním. Za počátek tohoto procesu proměn bylo lze v našem prostředí pokládat českou novorenesanci, v níž se projevily první symptomy secese, které

možno sledovat i v těch průčelních stylizacích, v nichž bylo použito barokních tvarů. A vše to bez ohledu, zda se jedná o půdorysný koncept dvoutraktu, třítraktu, či moderního dvoutraktu. Archívní průzkum, provázející stále terénní, prokázal realizační a koncepční podvojnost, která dovolovala, aby stavbu s prostorovým rozvržením téměř typového rázu prováděl stavitel, který si fasádu a interiérové plošné členění včetně doplňků objednal u architekta. Z neznalosti faktů vznikl postupně názor dosud stále citovaný, že autory architektury obytných nájemných domů nebyli architekti, a tedy, že ona architektura nemá potřebné hodnoty. Totéž platilo a platí o plastické figurální výzdobě, která sice mnohdy vznikala rozmnožováním, ale autorem prototypu byl sochař nejenom akademicky školený, ale i význačný. Tvorbu průčelí v mnoha alternativách lze sledovat již u Josefa Schulze, Rudolfa Štecha, Jana Kouly, Antonína Balšánka nebo Osvalda Polívky, mají-li se jmenovat ti, kteří jsou z dějin architektury 19. století známí, k nimž však patří i Jan Kotěra svým průčelím Peterkova domu na Václavském náměstí. Ze sochařů pak Antonín Popp, Celda Klouček, Stanislav Sucharda, Ladislav Šaloun nebo Ludvík Wurzel, ale i příslušníci mladší generace, z nichž je na místě jmenovat Antonína Waiganta, Antonína Odehnala a Karla Pavlíka, žáky Suchardovy a Kloučkovy. Další umělci byli navrhovateli desénu leptaných oken, obkladaček, truhlářských a štukatérských prací, z nichž mnohé náleží do sféry historie uměleckého řemesla. Jsou však nesporně právě tak jako práce architektů, sochařů a malířů uměleckými hodnotami, jež nelze opomíjet jen proto, že je jich mnoho. Neboť zatímco civilizační hodnoty, obsažené v konstrukční a prostorové skladbě a v technických zařízeních, mají toliko hodnotu historickou jako doklad a pro aktuální potřebu postupně ztrácejí význam, zůstává kulturní hodnota průčelí a ploch interiérů trvalá, i když někdy opomíjená; zachováváním významů v tvarech a revokována v době znovuzrození příznivé a ve vztazích příbuzné je aktualizována a roste. Na nás je však, abychom stálým badatelským úsilím zaplňovali prázdná místa naší nevědomosti, jíž je ve vztahu k tomuto předmětu nesmírně mnoho.

A nebudeme-li vědět, nezachráníme hodnoty, které vytvářejí v mnohých našich městech genia loci, neboť těm, kteří budou provádět modernizaci centrálních oblastí měst, musí být jasné, které jsou ony civilizační hodnoty určené k modernizaci a které ony umělecké, jež je nutno konzervovat, opravit a chránit, neboť ony to jsou, které v souvislosti s upraveným komfortem do požadavku dnešních dnů pomohou vytvořit harmonické prostředí kulturně náročného člověka.

1/ MSA-2, K. Teige: Moderní architektura v Československu, Praha 1930, s. 6.
2/ W. Stier: Sollen wir griechisch oder gotisch bauen?, in: Allg. Bauzeitung IX, Wien 1844, s. 237 ad.
3/ Allgemeine Bauzeitung IX, 1844, 1845.
4/ W. Stier: Zentralmoment bei der historischen Entwicklung des germanischen Baustiles, in: Allg. Bauzeitung IX, 1844, s. 301 ad.
5/ Viz pozn. 2.
6/ Viz pozn. 4.
7/ C. Rosenthal: Was will die Baukunst eigentlich?, in: Allg. Bauzeitung IX, 1844, s. 268-274.
8/ P. Janák: Byt a jeho současné proměny, Styl VIII, XIII, Praha 1927-1928, s. 14, 15.
9/ Archívy odborů výstavby ONV Praha 1-10.

K FORMOVÁNÍ ČTENÁŘSKÝCH ZÁJMŮ PRŮMYSLOVÉHO DĚLNICTVA

Jiří Pokorný

Výzkum čtenářských zájmů se jako předmět skutečně intenzívní badatelské práce nevyvíjí dlouho. Proto se nám také nedostává přípravných studií a rovněž chybí soustavný přehled o pramenné základně. Tyto nedostatky lze alespoň částečně překonat jen rozšířením záběru, a tak jsme se pokusili využít také pramenů a literatury z oblasti Rakouska a Německa. Nejde nám ani v nejmenším o precizní komparatistiku. Naším cílem je spíše se pokusit o poznání některých aspektů vývoje dělnické třídy na teritoriu, které bychom mohli určit jako část střední Evropy, a v době, kterou ohraničují zhruba léta 1890-1910.

Dělnické hnutí vzniklo a počalo se vyvíjet ve století, které svým čtenářům nabízelo několik literárních směrů: romantismus, realismus, naturalismus a kdy se o čtenáře ucházeli básníci kosmopolitní, národní, akademičtí, dekadentní a prokletí. S těmito proudy však přišla do styku jen malá část dělnictva. Celý jejich život však provázela továrně vyráběná a masově konzumovaná literatura, která se samozřejmě zaměřovala ve zvýšené míře právě na čtenáře ze sociálně nejslabších vrstev. Je nepochybné, že svůj pokus o poznání dělnické četby musíme začít zde.

Triviální literatura představovala především velkorysý obchod, vše ostatní nemělo vlastně význam. Nejlibovolnější bylo téma, jako námět mohla sloužit jakákoli senzační, skutečná nebo vymyšlená událost - např. o smrti následníka trůnu Rudolfa Habsburského se napsalo asi 20 románů. Nejúspěšnější kolportážní román všech dob - Berlínský kat - se prodal v nákladu 2 200 000 sešitů, zisk prý činil 1 250 000 marek.[1/] "Protože se tyto romány prodávaly v sešitech, a tedy vlastně na splátky, byly při vší své láci vlastně slušně předražovány. Jeden kompletní román si mohl český čtenář pořídit až za 30 korun[2/]", což jistě nebyla malá suma. Německý lid vydával prý za tuto literaturu ročně 50 000 000 marek[3/].

Dnes je masová literatura viněna většinou z eskapismu a přisuzují se jí začasté účinky opia; toto odmítavé stanovisko jsme zdědili

mj. i po socialistických teoreticích. Nejpregnantněji se v tomto směru vyjádřil jednou Josef L. Stern, který boj proti triviální literatuře označil za součást třídního boje. Triviálnímu hrůzostrašnému románu potom přiřkl roli tajného spojence kapitalismu, který znemožňuje revolucionizaci vědomí.[4/] Masová literatura byla ovšem napadána i ze zcela protikladných pozic. Některé její projevy, hlavně krvavé romány, vzbudily pohoršení krajně konzervativních pedagogů tím, jak pohrdaly uznávanými etickými normami a ukazovaly, že ve světě vítězí zlo a nikoli dobré úmysly a že ve státě vládne spíše korupce než král.[5/] Prostě i do části /zdůrazňuji: části/ této literatury pronikl živelný, nijak zvlášť nereflektovaný, nicméně však hluboce opravdový protest prostých lidí proti způsobu života, který jim byl vnucen. V podobném smyslu hodnotil krvavé romány i náš Josef Váchal. Odsudky krvavých románů byly motivovány - jako ostatně všechny snahy o regulaci lidové četby - obavami, samozřejmě neopodstatěnými obavami, z duševního vzestupu lidu. Prostý člověk neměl číst pokud možno vůbec anebo alespoň jen to, co mu jeho učitelé připraví a o čem rozhodnou, že ho to nemůže svést z cesty odříkání, pokory, očistného utrpení a ušlechtilého sebevzdělávání.[6/] Náš pohled na tento problém bude zajisté smířlivější: literatura tohoto typu odpovídá přirozeným sklonům člověka, který potřebuje také nenáročnou zábavu; rovněž se nebudeme domnívat, že čtenáři věřili všemu, co tam bylo napsáno. Nedostatky těchto románů spatřujeme spíše v tom, že postrádají věcné informace o společnosti, o životě, vědomý pokus o jejich vysvětlení; místo znalostí a informací, o nichž by bylo možno dále přemýšlet, se v nich vyskytují jen tužby a pocity - a na jejich základě nelze ukázat současný stav společnosti jako reálně změnitelný.

Jestliže o krvavých románech a jiných typech triviální literatury rozhodovala koneckonců jen finanční hlediska, podnikaly různé skupiny lidových osvětových pracovníků pokusy ovlivnit lidovou četbu z důvodů mravních, náboženských či politických. K těm nejpozoruhodnějším akcím patřilo - opět zejména v Německu - zakládání různých společností, které se věnovaly popularizaci dobré /z jejich hlediska/ literatury.[7/] Nabízely knihy, o nichž se domnívaly, že by mohly mezi lidem vzbudit zájem, po vzoru krváků v sešitech s pestrobarevnými obálkami, někdy dokonce vypisovaly soutěže o nejlepší lidový román. Své tiskopisy nabízely zdarma, a tak se úspěch dostavil vždy, ale nebyl trvalý. Již zapracovaný, zkušený spisovatel triviálních románů odvedl nepochybně kvalitnější práci než tvůrce, který pracoval z tzv. ideálních důvodů. Vždyť mu nešlo o umění, ale o napětí, nešlo mu o povznesení mysli, nýbrž o efekt. Hlavním kamenem úrazu pro tyto společnosti bylo ovšem to, že se snažily pracovat bez ohledu na finanční

stránku, jen na základě příspěvků a dotací, což samozřejmě znamenalo, že byly užasně ztrátové. Je to pochopitelné; v podmínkách kapitalistického hospodářství, které se projevovaly i zde, nešlo trvale podnikat ve velkém rozsahu, aniž by se nerespektovala pravidla akumulace kapitálu. U nás se tyto snahy neprojevily v tak výrazné formě, ještě nejspíše se tak naše učitelstvo domlouvalo, že vyrazí "ve stopách Krameriusových". A pochopitelně takto postupovaly klerikální organizace.

Nesporně závažnějších úspěchů dosáhli němečtí knihovničtí pracovníci, kteří v době kolem roku 1900 začali zakládat nový typ lidové knihovny, inspirovaný anglickou a americkou Public Library.[8] Od dřívějších knihoven, které měly sloužit sociálně nejslabším, "chudým duchem" apod., se tyto nové lidové knihovny odlišovaly v tom, že byly určeny všem vrstvám obyvatelstva. Měly tak integrovat všechny skupiny a třídy, a tedy vlastně působit proti myšlence třídního boje. Vliv těchto knihoven nebyl zanedbatelný, alespoň dělnictvo vytvářelo dosti početnou skupinu uživatelů - jejich podíl však nikdy nepřesáhl 50% celkového počtu všech vypůjčovatelů. V Čechách se lidové knihovny vyvíjely také utěšeně, na rozdíl od Německa však byly chápány především jako fakt a argument národnostního zápasu. Jak se např. naši pozorovatelé radovali z toho, že ačkoli je Čechů v Čechách jen 2x více než Němců, mají 5,5x více knihoven![9]

Celkem nejužitečnější akcí, o níž se musíme v této souvislosti zmínit, je vydávání dobrých, levných knih v nenáročné úpravě: např. Matice lidu, Libuše, Ottovy knihovny atd. Zdá se, že hlavními odběrateli těchto knižních řad byli hlavně studenti a nezámožní příslušníci inteligence, nicméně se zde i pro dělnictvo nabízela poctivá šance k získání většího vzdělání.

Každá instituce, strana, skupina, která usilovala o získání vlivu na vytváření názorů a vkusu širokých lidových vrstev, musela vydávat vlastní kalendář. Tato nejčtenější kniha pronikla bezpochyby nejhlouběji. Bylo by ovšem také zcela mylné se domnívat, že se kalendáře pohybovaly vždy na té nejnižší literární úrovni. Do mnoha kalendářů přispívali přední literáti té doby - Čech, Vrchlický, Jirásek, Machar atd. Kalendáře seznamovaly se situací ve světě i doma a přispívaly mnohdy cennou radou a informací, které se týkaly hospodářských a vůbec praktických záležitostí. Neméně často se v nich ovšem objevovaly i typické kalendářové historky. V každém případě však kalendáře svědomitě a cílevědomě propagovaly své politické a národnostní představy. Např. v kalendářích českých vojenských vysloužilců /připomínám tento typ proto, že víme, že mezi členy vysloužileckých spolků bylo mnoho dělníků/ se často vyslovovalo přesvědčení, že český voják se dá

mnohem radostněji zabít pro svého krále a vlast, když uslyší povely jen ve své mateřštině. K české řeči přistupovala ještě česká hrdinská minulost a tradice; obrazně řečeno, Žižka podával ruku maršálu Radeckému. Třetím článkem byla samozřejmě česká kniha. Jak zmužile se hrdinové povídek T. Kočího vrhali pod dojmem četby na nepřítele, který je vytrhl z přemítání nad stránkami české kroniky! I takovou literaturu lidé četli a jejího vlivu nezůstalo ušetřeno ani dělnictvo.[10/]

Mohlo by být koneckonců zajímavé i načrtnout, jak vypadal obraz dělníka v měšťáckých kalendářích. Dělnické prostředí se zde sice příliš často neobjevuje, děj se mnohem spíše odehrává na vesnici či v domech měšťanů, ale zato je na druhé straně kresleno dosti stereotypně. Dělnictvo se totiž rozděluje na 2 základní skupiny: jednu představuje socialistický agitátor, bezcharakterní egoista a demagogický opilec, druhou střídmý dělník, který čte české knihy. Továrník sám bývá někdy necita, ale v takovém případě má po boku vždy manželku či dceru, která mírní utrpení a nakonec vše vyřeší: přičiní se o propuštění zlého dozorce, který je ostatně také vším vinen, založí školu a začne přispívat na knihovnu. Podvýživa, nebezpečí nezaměstnanosti atd., to vše v těchto kalendářích neexistuje nebo se objevuje nikoli jako běžná součást života, nýbrž jako vybočení z řádu, způsobené zlým člověkem, které je možno napravit prvním hodným továrníkem nebo osobou v jeho blízkosti. Výjimku zde představují menšinové kalendáře, líčící např. častěji propuštění z práce - nikoli však z důvodů třídních, nýbrž nacionálních /dělník dal např. své dítě do české školy/.

V další části se pokusíme vysledovat aktivně manifestované postoje dělnictva k literatuře a vzdělání. Budeme se opírat o teoretické úvahy a praxi jediné opravdové dělnické strany /resp. stran/ té doby - sociální demokracie.

Význam vzdělávací práce pro sociálně demokratickou stranu v Rakousku vyplýval přímo z úkolů, jež si kladla. Podle pojetí V. Adlera se měla aktivita strany zaměřit ani ne tak na boj o dobytí politické moci, jako spíše na vytvoření předpokladů pro tuto akci, které Adler spatřoval především v konstituování proletariátu jako sebe-vědomé moci. Nutnými průvodními jevy této orientace na sféru samotného proletariátu bylo zlepšení životního standardu, koncentrace na vzdělávací práci a vytvoření samostatné proletářské kultury, která se postaví do opozice vůči kultuře vládnoucí, ovšem za využití všech jejích kladných rysů.[11/] S tímto chápáním pak nutně souvisí také pojetí revoluce, koncipované - při současném odmítnutí puče - jako dlouhodobý transformační proces. Od názorů V. Adlera se příliš nelišila ani stanoviska vůdců německé strany /a ani zřejmě československé/. Toto pojetí se potom často vulgarizovalo, a tak byla jednou vykládána soutěž

mezi kapitalismem a socialismem jako závod v organizovanosti a nebylo pochybováno o tom, že zápas mezi nimi se rozhodne na kulturním poli a teprve potom, odvozeně, ve sféře sociální.[12] Dost výrazně se v tomto směru vyjádřil Antonín Němec: "Vytýkalo se nám nedávno opuštění třídních revolučních tradic..... My jsme takoví jako dříve, ale bojujeme jinými zbraněmi. My dnes nestavíme barikády, poněvadž máme své organisace. Našimi zbraněmi jsou naše fondy, jest náš tisk."[13] Třebaže tyto názory zdůrazňující roli vzdělávací práce v emancipačním procesu nepochybně podle našeho názoru převládaly, objevovalo se vedle nich i odlišné pojetí, odkazující skutečné sblížení dělnictva a vzdělání, hlavně však umění, až do doby po skončení sociální revoluce.[14] Literární komunikace neměla pro dělnictvo také takový význam jako o století dříve pro třetí stav, který si právě v literatuře uvědomoval své postavení a poslání. Dělníci se totiž mohli spíše účastnit politického boje. Proletářské organizace rovněž dělnictvo vychovávaly, v nich si dělníci vštěpovali některá etická pravidla, právě pro ně tak charakteristická, jako např. zásady chování při stávkovém boji. Tímto způsobem můžeme také pochopit větu: "Čím je měšťanovi Goethe, tím je dělníkovi jeho solidarita."[15]

Vzdělání dělnictva však mělo samozřejmě i mnohem praktičtější motivy. Především se muselo počítat s tím, že příliš nových členů přinese mnoho neuvědomělých dělníků, které bylo třeba získat pro ideály strany a odborů, protože jinak by jejich vstup do proletářských organizací spíše uškodil. Vzdělávací práce měla doplnit nedostatky školního vzdělání a pomoci dělníkovi i jako individuu.[16] Dále šlo také o to, poskytnout podle možnosti trochu uvolnění a zábavy, při níž se ovšem zase zpevňoval pocit proletářské solidarity.

Není vyloučeno, že jsme ve svém přehledu názorů na vztah kultury a dělnické třídy zašli až do příliš velkých podrobností, dovolilo nám to však přesvědčivě ukázat souvislost problematiky vzdělávací práce s nejzákladnějšími otázkami celkové strategie a taktiky strany.

V době, o níž mluvíme, můžeme počítat takřka už se 100% gramotností. Ovšem ne každý člověk, který umí číst /= ovládá techniku čtení/, doopravdy čte. Dost značná část tehdejšího dělnictva totiž ještě nepřekročila práh orální kultury. Proto se kladl takový důraz na kursy pro řečníky, na přednášky. Lidé prostě ještě nebyli zvyklí čerpat informace prostřednictvím tištěného slova. "Lidé čtou," stěžuje si jeden funkcionář Dělnické akademie, "avšak jen povrchně, ale ducha svého ku čtenému neupnou, nedají si práci, aby o tom, čemu okamžitě nerozumí, uvažovali... nějaká časopisecká vyzvání zaléhají téměř na prázdno... Chcete-li, aby se ve spolcích o něčem všeobecně a určitě jednalo, chcete-li upomenout o vykonání určité povinnosti, musíte

všude rozeslat dopisy přímo výborům... Z tohoto důvodu nelze tisk považovati za dostatečný pro výchovu širokých mass lidu, které sice dovedou slova čísti, které však při čtení nedovedou správně vybavovati a uvědomovati si příslušné pojmy." Proto bylo často vyslovováno přesvědčení, že dělník se musí teprve číst učit.[17/]

Hlavním nepřítelem čtení byl nedostatek volného času, způsobený dlouhou pracovní dobou, která se ještě před 1. světovou válkou velmi často pohybovala mezi 9-11 hodinami denně. A právě postupné zkracování pracovní doby působilo příznivě např. na zvyšování počtu výpůjček v dělnických knihovnách.[18/]

I přes námitky, které jsme uvedli, zaujímal v čtenářské kultuře dělnictva prvořadou úlohu tisk. Sloužil zejména samozřejmě agitační práci, k pronikání mezi indiferentní dělníky a ke koordinaci práce jednotlivých spolků. Vydávaný časopis měl také význam reprezentační. Rozvoj tisku byl chápán jako identický s rozvojem organizace, podle stavu tisku se dalo soudit na celé hnutí. V tomto směru pozorujeme skutečně fantastickou akceleraci: jestliže souhrnný roční náklad sociálně demokratického tisku činil v roce 1896 925 000, pak o 8 let později 12 000 000 exemplářů.[19/] Tento vzestup byl jistě podivuhodný, nicméně však nesmíme pustit ze zřetele 2 skutečnosti, které nás nutí ke střízlivějšímu hodnocení. Nejprve si je nutno připomenout, že vliv buržoazního a klerikálního tisku v žádném případě neochaboval, a dále musíme mít na paměti, že v určitém slova smyslu znamenalo čtení novin, jak si stěžovalo mnoho soudobých pozorovatelů, vlastně zmenšení zájmu o četbu knih, na které pak prostě nezbýval čas.[20/] Víme ovšem také, že prostřednictvím tisku si mohli dělníci nejsnáze rozšířit a upevnit své školní znalosti, a tak tisk zase vytvářel předpoklady pro četbu intelektuálně náročnější. Jeho význam můžeme spatřovat i v tom, že přinášel oznámení a recenze knih, uveřejňoval z nich úryvky, a tak knihy zájemcům o četbu nepochybně přibližoval.[21/]

Další zásadní činitel dělnické čtenářské kultury představují spolkové knihovny. Jejich složení, užívání, velikost atd. jsou skutečnostmi, které se liší případ od případu, a proto se zde budou naše soudy vyznačovat asi největší hypotetičností a fragmentárností. Vcelku lze zhruba říci, že knihovny dělnických spolků nebyly velké, u nás dosahovaly v průměru nanejvýše 200 svazků.[22/] Proto také sociálně demokratičtí knihovníci doporučovali provést centralizaci všech dělnických knihoven v daném místě, ať už šlo o města malá nebo velká - např. Berlín či Vídeň. Racionalizace nákupů totiž umožnila rozšířit nabídku knihovny ve skutečně rozsáhlé míře, což se potom také příznivě projevilo na výpůjčkách knih. Jako klasický příklad sloužilo Lipsko, kde se po provedení centralizace zvýšil počet výpůjček z 20 000 v roce

1906 na 164 000 v roce 1910. Spolky se ovšem takové centralizaci bránily a mnohdy i ubránily - např. v Berlíně.[23/]

Zájem o čtení se v knihovnické praxi probouzel ještě další vymožeností sociálně demokratického knihovnictví - tzv. kočovnými knihovnami. Bylo to asi tak 10-15, později 20 knih, které byly z ústředí posílány spolkům ze zapadlých míst, které o to požádaly. Obsahovaly z poloviny beletrii, do druhé poloviny byly zařazeny poučné spisy, zvláště socialistické.[24/]

Složení spolkových knihoven se snažila ústředí /a to jak německé, tak rakouské a československé strany/ ovlivnit vydáváním tzv. vzorových seznamů, které měly ukázat, z jakých knih by se asi měla skládat vyhovující dělnická knihovna.[25/] Dělnická akademie navíc ještě zprostředkovala spolkovým knihovnám výběr a nákup knih.[26/] Šlo však většinou o akce bez valného reálného vlivu; spolky - jak alespoň naznačují naše odborné prameny - získávaly knihy bez nějakého plánu, nejraději darem. Velkou roli v opatřování literatury také hrála současná finanční situace, a tak byly např. objednávány či vypovídány časopisy podle okamžitého stavu pokladny.[27/]

Jak byly knihovny využívány, četlo se vlastně hodně nebo málo? Souhrnnou odpověď na takovou otázku musíme zůstat opět dlužni. Je nesporné, že tam, kde bylo dělnictvo vyspělé a knihovna dobře vybavená, se literatura těšila velké popularitě. Lipský příklad jsme již citovali, něco podobného, i když jistě v menším měřítku, platí také o knihovně Dělnické akademie.[28/] V knihovních zprávách našich spolků však často nalezneme stížnosti na malý zájem o knihovnu. Celkem značné množství skupin Svazu dřevodělníků v Rakousku, které čítaly až 70 členů, přiznalo, že z jejich knihovny bylo vypůjčeno nanejvýš 30 knih ročně. To je jistě dost málo. Dřevodělníci měli se čtením potíže i později. 1914 přiznával jeden funkcionář: "Když došlo k roztříštění českých skupin, tu jsme viděli, že velký počet českých členů šel do německých skupin, aby byli z dosahu vyzvání, vybízejícího ku čtení mezinárodní socialistické literatury... Tak to dál nejde, aby každý, když se mu řekne, aby četl Dělnický deník, šel do německé skupiny a měl pokoj." [29/]

Tento zajisté pozoruhodný a kuriózní citát ovšem nedokazuje, že by dřevodělníci nechtěli číst vůbec. Měli o četbě asi své představy. A tím se dostáváme k další otázce.

Buržoazní teoretikové nabízeli dělnictvu, resp. jeho intelektuální elitě, vzdělání jako prostředek sociálního vzestupu z řad proletariátu, dělničtí předáci ho pojímali jako možnost emancipace celé dělnické třídy; ve skutečnosti se však prosadila 3. varianta - četba jako součást reprodukčního cyklu individuální pracovní síly. Tento

stav byl ovšem výsledkem poměrně složitého vývoje. Původně dělnické knihovny sloužily jako "duchovní výzbroj" redaktorům a vůbec funkcionářskému aktivu; obsahovaly sice relativně málo knih, zato však vybraného charakteru, tzn. socialistickou literaturu, knihy z oblasti národního hospodářství, dějin a přírodních věd, jedním slovem naučnou četbu. Tento typ knihovny se však dlouho neudržel. Aby mohly knihovny skutečně plnit svou úlohu v duševní emancipaci proletariátu, muselo se jejich působení rozšířit za hranice funkcionářského okruhu do širokých mas organizovaného dělnictva. To ovšem znamenalo, že se z celkem malé knihovny, nabízející své služby nepočetné skupině odborníků, musela stát atraktivní masová knihovna, která disponovala rozsáhlými beletristickými fondy. Není pochyby o tom, že se tím intelektuální úroveň knihoven snížila. Byl to však paradoxní důsledek právě úspěchů knihovnické práce - každý nově získaný čtenář se zajímal především o četbu myšlenkově nenáročnější, a tak se nastoupený trend neustále prohluboval. Musíme ovšem vidět i druhou stránku této skutečnosti - ten nově získaný čtenář byl člověk, který dříve nečetl buď vůbec nic, nebo přinejmenším nepravidelně.[30/] Toho si byli vědomi i tehdejší knihovníci. Někteří tento vývoj odsuzovali jako ústupek masovému vkusu, většina se však na něj dívala realisticky a spíše se ho pokoušela ovlivnit než zavrhnout. Knihovník Spolku pro zbudování veřejné knihovny a čítárny na Žižkově si všiml, že pozornost malých čtenářů, kteří si o prázdninách přijdou pro knížky K. Maye, je možno, když zápal z mayovek trochu pomine, získat i pro náročnější četbu. Funkcionáři pražské Dělnické akademie zpozorovali, že adaptace románů, promítané v biografu, vzbudí zájem o jejich četbu.[31/] Podobně působily i časopisy. Antonín Němec na 3. sjezdu československé sociálně demokratické strany prohlásil: "Zákopníky socialismu a našeho listu /= Práva lidu/ jsou Zář a Rudá zář, které velmi mnoho působí. Do každé vesničky se dostanou tyto listy a můžeme pozorovati, že tam, kde získá se jistý počet abonentů pro Zář a Rudou zář, v brzku se najde i abonent Práva lidu."[32/] To jsou tedy některé příklady dlouhodobého cílevědomého pokusu vychovat dělnického čtenáře a přimět ho, aby od četby jednodušší postupoval k stále složitější.

Jak již bylo řečeno, nejvíce se četla beletrie, na niž připadalo 60-80% všech výpůjček. V Čechách patřili mezi nejoblíbenější domácí spisovatele Jirásek, Neruda, Čech, Machar, Havlíček, Arbes, Kronbauer, Třebízský, z cizích musíme jmenovat Zolu, Verna, Tolstého, Gorkého a Sienkiewicze.[33/]

Podle představ vedoucích představitelů sociálně demokratických stran spočíval smysl výchovné práce ještě jinde než pouze v tříbení estetického smyslu členů strany a odborů. Ideálem byl sociální demo-

krat nebo odborář, který čte s pochopením i náročná socialistická díla. Než v tom se dožili vždy zklamání. Marně se snažili vydávat významné socialistické spisy, marně sepisovali populární výklady. Jakkoli mělo Marxovo jméno mezi dělnictvem zvuk přímo zázračný, jeho dílo zůstávalo nečteno a socialistická literatura se stávala vytrvalým ležákem. Její výpůjčky v knihovnách celé střední Evropy nepřekročily 3%, i když její podíl na celkovém složení knihoven byl nesrovnatelně vyšší. Není se ostatně čemu divit. Představu dělníka, samozřejmě ne příliš vzdělaného, který po namáhavé 10-11 hodinové práci usedá k četbě Kapitálu, vyvolalo přání, nikoli skutečnost.[34/] V žádném případě ovšem nemůžeme říci, že malá obliba socialistické literatury odrážela nedostatečné socialistické vědomí našeho dělnictva. Své třídní vědomí čerpal totiž proletariát především z praktického života, k tomu literaturu nepotřeboval. Toto vědomí však postrádalo jasná teoretická zdůvodnění a pohybovalo se spíše v rovině pocitů.

To, co bylo řečeno o četbě socialistické literatury, platí vlastně o celé naučné literatuře. V Čechách s tímto stavem ostře kontrastuje úžasná obliba antiklerikální literatury. Její podíl na vydávání sociálně demokratické literatury se dal v Německu vyjádřit 1/28, v Čechách činil 1/6.[35/] Za daného stavu našich znalostí nemůžeme ještě tento stav spolehlivě vysvětlit, a tak se musíme spokojit jen s popisem některých jeho stránek. Antiklerikalismus byl v 19. století obecně, a v české historické tradici zvláště, považován za atribut každého pokrokového hnutí. Nabízel celkem jednoduchá ideologická stanoviska, o nichž se nemuselo ani zdaleka tak uvažovat jako o národohospodářských a sociálních problémech. Svou přístupností a zároveň čtenářskou atraktivností se stával skutečně masovým mobilizujícím prostředkem, navíc vytvářel platformu pro získávání i neproletářských vrstev pro některé body dělnického programu. Za těchto okolností mohlo ale jeho působení nabývat velmi nepříznivého charakteru: prostřednictvím antiklerikalismu se dělnické organizace často spojovaly s měšťanskými a jejich postoje se sbližovaly, čímž vznikalo samozřejmě nebezpečí, že se tak oslabí jejich proletářská orientace.[36/] Z některých formulací, které se týkají tohoto problému, vzniká takřka dojem, že za hlavního nepřítele prostého lidu nebyly považovány buržoazní instituce a buržoazní kultura, nýbrž právě klerikalismus.[37/] V českém prostředí překvapí tento radikalismus o to více, že zde nikdy nedošlo k vytvoření tak mohutné klerikální politické organizace, jakou byl rakouský křesťanský socialismus.

V závěru se pokusíme o stručné zhodnocení čtenářské kultury našeho dělnictva. Přesný rozsah četby a její dynamiku nelze zatím stanovit a je sporné, zda to kdy bude vůbec možné. Můžeme totiž s větší

či menší přesností vypočítat, jak velká část dělnické třídy navštěvovala různé knihovny, ale tato čísla nejde jen tak beze všeho kombinovat s údaji o rozšíření triviální literatury. V každém případě však můžeme - i přes vše, co tu bylo řečeno - považovat dělnickou čtenářskou kulturu za dosti vyspělou. Uvědomme si, že v této době, která se vyznačovala gramotností na zhruba dnešní úrovni, neexistovaly vlastně žádné masové audiovizuální komunikační prostředky, takže kniha a noviny jako zdroje zábavy a poučení ještě nenašly konkurenci. Propočty - opět na základě knihovních výpůjček z německé oblasti -, srovnávající rozsah a kvalitu četby dělníků na jedné straně a neproletářských vrstev s výjimkou inteligence na straně druhé, dokazují, že alespoň v tomto směru stáli dělníci na vyšší úrovni než jejich protivníci.[38/] O tom, že zkracování pracovní doby nabízelo dělnické vzdělanosti stále nové možnosti rozvoje, jsme se už zmínili. Zdá se tedy, že o životnosti dělnické kulturní práce nelze pochybovat. Stejně však nesplnila úkoly, které si kladla: nedokázala na kulturním poli zatlačit buržoazii do defenzívy, převzít iniciativu a náležitě unifikovat dělnickou třídu. Překážky, které musela překonávat, byly příliš velké. Ostatně také víme, že představy, které se s kulturní převahou spojovaly, byly bohužel přehnaně optimistické. Kniha má zajisté velký význam, ale že by to byla zbraň...?

1/ E. Schulze, Die Schundliteratur. Ihr Vordringen. Ihre Folgen. Ihre Bekämpfung, Halle 1909, s. 9n., 32.

2/ Prokop z Bohutína /= O. Wagner/, Ve šlépějích Krameriusových. Volné kapitoly přátelům lidové osvěty na venkově, Telč 1907, s. 11.

3/ E. Schulze, Die Schundliteratur..., s. 33.

4/ "Opiofag dělník se navrátil domů z dílny; obuvník příštipkář povstal od svého verpánku; švadlena překlopila šicí stroj víkem. Všichni tři toužili při práci po této chvíli. Povečeří rychle, rozsvítí svou lampičku a již sedí u haldy papírových sešitů a oddávají se svému omamnému požitku. Oči se poulí, dech krátí, prsty muchlají nervózně cípek papíru, a než bys napočítal deset, opustil opiofag tento nudný svět a prochází se světem lupičů a příšer - světem svých bohatýrů, říší své krásy." - K. Scheinpflug, Literární opium, in: Akademie 12, 1908, s. 342; L. Stern, Schundliteratur, in: Der Kampf 4, 1910-1911, s. 472-475, zvl. 473.

5/ R. Schenda, Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der popu-

lären Lesestoffe 1770-1910, München 1977 /1. vyd. Frankfurt a. M. 1970/ s. 247, 310-314.

6/ R. Schenda, Volk..., passim.

7/ E. Schulze, Die Schundliteratur..., s. 64-69, 91-98.

8/ F. Johannson, Arbeiterlektüre und bibliothekarische Bemühungen vor 1900, in: Literatur und proletarische Kultur. Beiträge zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterklasse im 19. Jahrhundert, vyd. Dietrich Mühlberg/Reiner Rosenberg, s. 314, 317-321; D. Langewiesche/K. Schönhoven, Arbeiterbibliotheken und Arbeiterlektüre im Wilhelminischen Deutschland, in: Archiv für Sozialgeschichte 16, 1976, s. 148-152.

9/ J. Auerhan, Lidové knihovny v království Českém, in: Prokoková revue 7, 1910-1911, s. 176-181, 196-203.

10/ Zde hlavně Kalendář a seznam spolků českých vojenských vysloužilců.

11/ R. G. Ardelt, Sozialdemokratie und bürgerliche Oeffentlichkeit. Ueberlegungen zum Hainfelder Parteitag, in: Politik und Gesellschaft im alten und neuen Oesterreich. Festschrift für Rudolf Neck, vyd. Isabella Ackerl/Walter Hummelberger/Hans Mommsen, Wien 1981, Bd. 1, s. 216-221.

12/ "Dříve ještě, než přelom řádů sociálních, musí řešena být otázka duchovního panství... A na bod ten mimoděk sune se těžiště historického zápasu sociálního. Která z kultur opanuje pole, rozřeší i otázku sociálního panství... Sociální zápas dvou světů kapitalistické společnosti odehrává se na široké základně organisační soutěže." - J. Koudelka, Kulturní předpoklad sociálního osvobození, in: Dělnická osvěta 1913, s. 46. K podobnému pojetí směřoval do jisté míry i F. V. Krejčí.

13/ Protokol 4. řádného sjezdu Československé strany sociálně demokratické... 1900 v Českých Budějovicích, s. 46n.

14/ "Lid a umění jsou dvě souběžky, které se nikdy nekřižují. Lid ve svém jádře je nepřítelem každého umění. A je to pochopitelné: lid cítí, že je tu cosi, co on nikdy žíti nebude a nemůže, co nikdy se neskloní do jeho života..." /Sociální umění/... "nevěřte, že je možno za současných poměrů! Víte dobře, že sociální umění není uměním davovým, a že, ať vytvoří cokoli, bude to vždy proti davu. A on vám toho nikdy neodpustí, že jste si chtěli ukrátit chvíli na jeho útraty. Takový už je jednou dav." - J. R. Hradecký, Lid a umění, in: Dělnická osvěta 1914, s. 2n; "Nemluvme příliš o umění pro lid. Ale mluvme o umění pro vyvolence z lidu, kterých je zajisté daleko více nežli je vyvolenců z tříd privilegovaných..." - Hlídka literární a umělecká. K výstavám Mánesa, in: Akademie 8,

1904, s. 30nn.; "...co se dosud podniklo a podniknouti míní pro vniknutí umění do lidu, je skoro jako vaření umělecké polévky pro lid." - A. Macek, Lid a umění, in: Akademie 14, 1910, s. 359.

15/ Tuto formulaci použil k nadpisu svého článku Michal Vester. Srov. M. Vester, Was dem Bürger sein Goethe, ist dem Arbeiter seine Solidarität, in: Aesthetik und Kommunikation 7, 1976, s. 67-72. Cit. dle Literatur und proletarische Kultur..., s. 343.

16/ F. V. Krejčí, Po deseti letech, in: Věstník Dělnické akademie 1, 1907, č. 1, s. 1n.; A. Srba, Povážlivé zjevy v našem hnutí a úkoly Dělnické akademie, in: Akademie 9, 1905, s. 361-365.

17/ S-a /= A. Srba/, Řečnicko-výchovné kursy na venkově, in: Věstník Dělnické akademie 1, 1907, č. 4, s. 1.

18/ D. Langewiesche/K. Schönhoven, Arbeiterbibliotheken..., s. 136-140.

19/ Údaj pro 1896: Protokol 4. řádného sjezdu Československé strany sociálně demokratické... 1900 v Českých Budějovicích, s. 24; údaj pro 1904: Protokol 6. sjezdu Československé sociálně demokratické strany dělnické... 1904 v Prostějově, s. 69.

20/ D. Langewiesche/K. Schönhoven, Arbeiterbibliotheken..., s. 141.

21/ Např. nejrozšířenější a nejlacinější sociálně demokratický list Zář přinášel v roce 1900 citáty z děl K. Havlíčka, J. J. Kolára, J. Richepina, Strinberga, Dančenka, I. S. Turgeněva, A. P. Čechova, H. Heina, A. Sovy, J. Ruskina apod. Tím byla čtenáři poskytnuta samozřejmě jen ta nejzákladnější informace o tom, že nějaký takový spisovatel existuje a že se vyplatí jeho díla číst, ale v daných poměrech měla nepochybně svůj význam.

22/ 466 politických, odborných /tj. odborových/ a vzdělávacích spolků vlastnilo celkem 65 044 knih, čili na 1 spolek připadalo zhruba průměrně 140 knih - Protokol 4. řádného sjezdu Československé sociálně demokratické strany... 1900 v Českých Budějovicích, s. 24n.; 293 vzdělávacích spolků vlastnilo 48 704 knih, čili na 1 spolek připadalo 166 knih - Hlídka politická a sociální. Vzdělávací spolky Československé dělnické strany sociálně demokratické, in: Akademie 6, 1902, s. 355.

23/ D. Langewiesche/K. Schönhoven, Arbeiterbibliotheken..., s. 156-159; R. Danneberg, Die Wiener Arbeiterbibliotheken, in: Der Kampf 4, 1910-1911, s. 320-326; K. Beránek, Slovo o našich knihovnách, in: Akademie 5, 1901, s. 329-334; R. T-e /= Rudolf Tayerle/, Soustřeďme své knihovny, in: Věstník Dělnické akademie 1, 1907, č. 2-3, s. 3; E. Hegner, Soustřeďme své knihovny, in: Věstník Dělnické akademie 1, 1907, č. 5, s. 3n.

24/ V roce 1899 byly vyslány 4 kočovné knihovničky o 15-20 svazcích,

1907 již 50 knihovniček, které se skládaly z 20 svazků. Srov. E. Hegner, Kočovné knihovničky, in: Věstník Dělnické akademie 1, 1907, č. 6, s. 4n.

25/ První seznam, otištěný ve Věstníku Dělnické akademie 1, 1907, č. 1, s. 4n., obsahoval 100 knih, další v Dělnické osvětě 3, 1909, č. 10, s. 174-178, čítal již 225 položek.

26/ Srov. Věstník Dělnické akademie 1, 1907, č. 1, s. 6. Též inzerát v témže ročníku, č. 10, s. 6: Nákup a výběr knih do spolkových knihoven obstará svým členům na požádání Dělnická akademie Praha, Žitná ulice č. 7.

27/ V zápisech schůzí Hornicko-hutního spolku /později Odborného spolku pro všechny dělníky/ v Proboštově u Teplic čteme, že 28. VI. 1896 bylo usneseno, že až to poměry dovolí, zakoupí se kniha Evangelium der Natur, 9. XI. to bylo připomenuto a 6. XII. byla kniha zakoupena. - Všeodborový archív ÚRO 3900/290; Skupina pozlacovačů, zlatotepců a kovotepců se 15. XII. 1909 rozhodla předplatit časopis Holz- und Metallarbeiter, 10. I. 1910 od předplácení tohoto časopisu upustila. - Všeodborový archív ÚRO 5473/384.

28/

rok	půjčeno svazků
1911	7 571
1912	8 636
1913	9 179
1914	9 145 /zde pochopitelný pokles, zaviněný válkou/,

in: Dělnická osvěta 1913, s. 21; Dělnická osvěta 1915, s. 14.

29/ Protokol 10. sjezdu Svazu dřevodělníků v Rakousku, Brno 1911, s. 75; Protokol 11. sjezdu Svazu dřevodělníků v Rakousku, Vídeň 1914, s. 94.

30/ D. Langewiesche/K. Schönhoven, Arbeiterbibliotheken..., s. 162n.; F. Johannson, Arbeiterlektüre..., s. 313.

31/ Zpráva o činnosti Dělnické akademie 1. I. 1911 - 31. XII. 1912, in: Dělnická osvěta 1913, s. 20; Knihovna Spolku pro zbudování veřejné knihovny a čítárny v Žižkově, in: Dělnická osvěta 1916, s. 20.

32/ Protokol 3. řádného sjezdu Československé sociálně demokratické strany v Rakousku... 1898 v Brně, s. 28.

33/ Langewiesche a Schönhoven zjistili při analýze 1 100 000 výpůjček z celého Německa, že na beletrii připadlo 63% všech půjčených knih, podle Dannenbergových údajů pro Rakousko dokonce 83%. - D. Langewiesche/K. Schönhoven, Arbeiterbibliotheken..., s. 167; R. Danneberg, Sozialdemokratische Erziehungsarbeit, in: Der Kampf 2, 1908-1909, s. 460. U knihovny Dělnické akademie, která patřila v

Čechách nesporně k nejelitnějším, se v letech 1911-1914 pohyboval podíl beletrie na celkovém počtu vypůjčených knih mezi 58,4-62,8%.

34/ Stížnosti na nedostatek socialistické literatury se objevovaly takřka na všech sjezdech. Např. 8. sjezd Československé sociálně demokratické strany dělnické... 1907 v Plzni /nestránkováno/; 6. sjezd Československé sociálně demokratické strany dělnické... 1904 v Prostějově, s. 71; D. Langewiesche/K. Schönhoven, Arbeiterbibliotheken..., s. 167, uvádějí, že průměrný podíl socialistické literatury na všech výpůjčkách v analyzovaném období činil 4,3%. Nebylo to ovšem tím, že by literatura tohoto druhu nebyla v knihovnách patřičně zastoupena - např. v Brémách se socialistická literatura podílela na celkovém složení knihoven 22%, na výpůjčkách však již jen 2,6% /tamtéž, s. 168/. Přitom význam sociálněvědného oddělení v knihovnách stále klesal. Např. v Halle poklesl v letech 1909-1914 z 7,4% na 3% /s. 169/, u berlínského svazu dřevodělníků v letech 1891-1911 z 22,7% na 2,2%.

35/ Hlídka literární a umělecká. Z naší brožurkové literatury, in: Akademie 8, 1904, s. 317.

36/ K tomu srov. J. Galandauer, Bohumír Šmeral 1880-1914, Praha 1981, s. 58. Podobně by se mohl hodnotit i způsob, jakým se němečtí dělníci zabývali myšlenkou "budoucího státu". - G. Roth, Die kulturellen Bestrebungen der Sozialdemokratie im kaiserlichen Deutschland, in: Moderne deutsche Sozialgeschichte, vyd. H.-U. Wehler, Köln/Berlin 1966, s. 360.

37/ "Pracováno schůzemi, přednáškami, tiskem i letáky. Výsledky této práce nedaly na sebe čekati. Lid zvolna, ale jistě vybavuje se ze spárů klerikalismu, chápe se četby listů dělnických a z nemyslících, pokorných, otrockých davů stávají se lidé myslící, samostatní, kteří kriticky přihlížejí k událostem denního života..." - Zpráva k 7. sjezdu Československé sociálně demokratické strany dělnické... 1906 na Královských Vinohradech, s. VII. "Je konečně úkolem žurnalistiky prohlubovati výchovu socialistickou tím, že bude lidu podávati novou socialistickou kulturu, nové zhodnocení života. Tím zasaženy budou kořeny klerikální moci v lidských srdcích. Neboť klerikalismus není jen zneužívání náboženství, je to celý životní názor, který je nezdravý a zvrácený." - 8. sjezd Československé sociálně demokratické strany dělnické... 1907 v Plzni /nestránkováno/.

38/ D. Langewiesche/K. Schönhoven, Arbeiterbibliotheken..., s. 182-185.

ČASOPIS PRO NOVÉHO ČTENÁŘE (RUDÉ KVĚTY 1901–1914)

Dagmar Mocná

Když v červnu r. 1901 vyšlo první číslo Rudých květů, formuloval jejich redaktor F. V. Krejčí zaměření časopisu takto: "Rudé květy chtějí býti předně sbírkou dobré a přístupné četby zábavné i poučné pro lid a zájmům lidu sloužící. A za druhé má býti jimi učiněn pokus o orgán pro umění sociální, u nás klíčící, o umění, které čerpá svou sílu a působnost z velikých revolučních a emancipačních myšlének sociálních a kulturních."[1/]

Proměna sociální struktury, početní růst dělnictva, zvyšování prestiže sociálně demokratické strany, která se v průběhu devadesátých let stala významnou politickou silou, s níž bylo třeba počítat, celý tento pohyb doby si vyžádal také existenci beletristického časopisu pro pracujícího člověka, časopisu, který by se na svět díval jeho očima. Je pravda, že lidovým vrstvám byly určeny např. Ottou vydávané Besedy lidu a že i renomované listy typu Světozoru či Zlaté Prahy počítaly s masovým čtenářským dopadem; novost Rudých květů však byla v jejich důsledné sociální orientaci a v propagaci moderního umění.

Estetickovýchovné úsilí Rudých květů souvisí s kulturní situací na přelomu století: s růstem vzdělanosti lidových vrstev, s nebývalým rozvojem knižní a časopisecké produkce, s pronikáním četby do všech vrstev společnosti.[2/] Doba byla příznivě nakloněná úsilí dělnictva stát se rovnoprávným vlastníkem kulturních statků; vzpomeňme jen pohnutých událostí kolem prvního dělnického představení v Národním divadle r. 1898, kdy se na stranu sociální demokracie postavily osobnosti zdánlivě tak "aristokratické" jako byl F. X. Šalda či S. K. Neumann. Nelze totiž zapomenout, že boj moderny za emancipaci tvorby od společenské objednávky měl i svou druhou stránku - mohutné hnutí za tzv. socializaci umění, jež usilovalo o odstranění jeho výlučnosti a o jeho spojení s lidovými masami. Vzpomeňme v této souvislosti i dosud nedoceněnou osvětovou a kulturně výchovnou činnost sociální demokracie, která uvedeným socializačním tendencím přikládala značný vý-

znam, neboť pro ni znamenaly podstatnou součást osvobození a zrovnoprávnění pracujícího lidu.[3] Důraz na kulturní emancipaci mas souvisí s dobovým pojetím sociální otázky především v jejím duchovním aspektu, s názory, které chápaly socialismus jako etické hnutí a sociální demokracii označovaly za "svědomí doby", s pohledy, jež na budoucí socialistické společnosti oceňovaly zejména možnost svobodného rozvoje tvůrčích stránek lidské osobnosti, možnost "netušeného vzrůstu a rozpětí lidské duše".[4]

Umělecký profil časopisu se zformoval v těsné blízkosti České moderny; napovídají to ostatně sama jména obou redaktorů - F. V. Krejčího, jednoho ze signatářů Manifestu České moderny, a A. Macka, blízkého přítele F. X. Šaldy. Jejich pojetí umění je blízké dobovému Šaldovu stanovisku především názorem, že úkolem uměleckých děl není "dojímat příjemně oko lidské krásnými a čistými formami", nýbrž že má zachytit "vnitřní život, chvění nervů, výkřik života, vášeň váženou z kořenů bytosti lidské, z nejvnitřnějšího já".[5] Jejich kritický postoj k českému společenskému a politickému životu, odpor "k hrozné pakultuře české buržoazie, zakrývající za krásnými hesly vlastenectví a jiných ctností hrabivost, necitelnost, nevědomost a zištnost,"[6] má výrazné rysy macharovské, je však zabarven specifickým sociálním patosem. Vzdorné protispolečenské gesto, jež občas časopisem prokmitne jako postoj individua, které společnosti za její přezírání odpovídá "pyšným a rozpustilým smíchem a vítězným pohřdáním"[7], připomíná intonaci Sovových Vybouřených smutků či prvních sbírek Neumannových. Toto gesto není ovšem pro Rudé květy typické, neboť v souvislosti se svým sociálně demokratickým východiskem vidí řešení společenské krize především v uskutečnění "velkého ekonomického ideálu socialismu".[8]

Orientace Rudých květů na nového čtenáře stavěla redakci před řadu nových problémů. Především bylo třeba uspokojit značně různorodou čtenářskou obec, neboť časopis chtěl oslovovat stejně tak nejprostšího čtenáře bez širšího kulturního rozhledu jako sociálně probudilého příslušníka inteligence, zájemce o moderní umění. Bylo proto nutné, aby obsah časopisu byl přístupný, avšak zároveň aby se nepodbízel a aby vychovával postupně svého čtenáře k recepci náročnějších uměleckých děl. Otvíraly se tu problémy spojené s estetickou výchovou, nad nimiž v té době uvažoval např. O. Hostinský, který si uvědomoval, že socializaci umění nelze omezit na materiální zpřístupnění uměleckých děl lidu, neboť k recepci umění je třeba specifických schopností a dovedností, jež je nutné v lidových vrstvách vypěstovat.[9] Dále bylo třeba řešit závažnou otázku politickovýchovného působení uměleckých děl, vztahu tendence a uměleckosti, formativní a estetické funkce. Úsilí stát se v české kultuře ojedinělou tribunou sociálního umění

vedlo redakci k tomu, že soustřeďovala na stránkách časopisu prakticky všechny dobové typy sociální literatury. Zčásti záměrně, zčásti bezděčně tak otevírala problém literatury pro nového adresáta - proletariát, problém, který se sice v uměleckém kvasu přelomu století nejevil zatím jako podstatný, jehož závažnost však plně vysvitla na počátku dvacátých let.

Je třeba si uvědomit, že Rudé květy svým zaměřením na sociální tvorbu podněcovaly, byť bez manifestů a programových prohlášení, literární vývoj v této oblasti. Už samo prosté soustředění příspěvků od různých autorů, domácí i zahraniční provenience, ukazovalo různé přístupy ke ztvárnění sociálního tématu, odhalovalo jejich slabiny i přednosti. Zastavme se na chvíli u této otázky.

Snad žádná dosavadní charakteristika literatury v dělnických časopisech se neopomněla zmínit o "kalendářovosti" jejich produkce, o uplakanosti a drásavosti vyprávěných příběhů. Takováto charakteristika je ovšem značně nepřesná. Absolutizuje totiž jeden typ dobové sociální prózy, který však nebyl typem jediným, ba ani kvantitativně převažujícím. Strhává ovšem na sebe pozornost svou značnou stylovou vyhraněností a ustáleností tak, že zastiňuje ostatní prozaické útvary. Rozhořčené výtky literárních kritiků a historiků na jeho adresu prozrazují, že interpretace a zejména hodnocení této četby nejsou prosty problémů, že tu zřejmě přetrvávají rozpaky, způsobené zejména zjevným rozporem mezi do očí bijícími uměleckými prohřešky a spontánní čtenářskou rezonancí v lidových vrstvách.

Rudé květy v tomto ohledu svou příslušnost k dobovému dělnickému tisku nezapřou; "kalendářové" povídky jsou v nich zastoupeny hojně a ve své typické, reprezentativní podobě. Podívejme se blíže na jednu z nich, nazvanou Malí a velcí; v Rudých květech byla publikována r. 1903.[10/] Vypráví o útrapách jedné dělnické rodiny prostřednictvím žánrového obrázku líčícího, jak její členové tráví všední odpoledne: matka jde na haldu sbírat uhelné zbytky, děti, ponechány samy sobě, si zatím doma hrají. Poklidný den, stejný jako stovky předcházejících, však vyústí v nečekanou tragédii: žena je na haldě těžce zraněna padajícími balvany a je v bezvědomí dopravena domů, ke svým zoufale plačícím bezbranným dětem. Pro představu o způsobu ztvárnění uvedené fabule ocituji závěrečnou pasáž povídky:

"Děti se stulily ke studeným kamnům na stoličku. Pepík tiše vzdychal, sestřička jeho ani nedutala, udiveně rozvírajíc velká svá očka. Bylo jí divno, že Pepík pláče. Ovinula mu ručky kolem krku a přiložila lichotivě růžovou tvářičku k ustrašené líci hochově.

'Moje zlatá Anduličko, maminka nás snad nechce!' zavzlykal, hubičkuje maličkou. Vzpomněl si na pohádku o perníkové chaloupce, jak

tatík zavedl děti do lesa, protože je nemohl uživiti. On také slýchal často tiché stesky, když počítala tatínkovu mzdu:

'Ach Bože, jak s tímhle zase vystačím, jakpak vás zase uživím!'

A hrozná bázeň otřásla Pepíkovým útlým tílkem.

'Maminko, maminko!' volal a rozmazával slzy špinavýma ručkama po obličeji. Andulka vidouc slzy a ustrašený Pepíkův obličej, spustila také.

Tak seděli ti dva drobečkové stuleni jeden k druhému u vyhaslého krbu a mísili svoje slzičky.

A tak našly je ženské, jež přivezly matku. Přišly až za soumraku. V nízké světnici kladly se již dlouhé stíny, v koutech bylo tma. Na rychle odestlanou postel položily jim maminku, tak dlouho čekanou maminku - v bezvědomí."[11/]

Na první pohled je zřejmé, že povídka patří do sféry výchovné, přesvědčující četby; chce v čtenáři probudit sociální cit, upevnit v něm třídní uvědomění. Její autor se přitom spolehl na dojemný a otřásající příběh, jejž vypravuje s maximální prostotou a přímočarostí. O světě, v němž se tento příběh odehrává, se čtenář mnoho nedozví, ani o postavách, které tu fungují především jako figury na šachovnici děje. O ten tu také hlavně jde, nikoli o evokaci reality v celé její bohatosti /vzpomeňme na Čapkův Marsyas a na jeho postřeh o bytostné epičnosti lidové četby, jejíž hybnou silou je napětí, "jak to dopadne"[12/]/.

Tragédie dělnické rodiny není v tomto podání naturalisticky otřásající, ale "slzavá". Autor není nezúčastněným "přírodozpytcem" společnosti, cítí se svými postavami a především chce, aby s nimi soucítil i čtenář. Jenže dost dobře neví, jak svou účast literárně vyjádřit. Opírá se o tradici lidové četby a vyjadřuje své citové stanovisko osvědčeným způsobem: užívá zdrobnělin, expresívních slov, vyžívá se v líčení poloh smutku a neštěstí. Cítí ovšem, že bezprostřední výrazová síla těchto prostředků již dávno častým užíváním vyprchala, a snaží se proto docílit žádaného čtenářského účinku jejich četností /tak se mu stává, že např. v citované pasáži se motiv pláče objeví na tak malé ploše sedmkrát/.

Vypravěčův pohled na svět je jednoznačný a tuto neproblematičnost vidění sugeruje i čtenáři. V tomto světě existují pouze krajní póly reality /buď drásavá chudoba, nebo zpupně okázalé bohatství, buď naprostá idyla, nebo zoufalá beznaděj/, postavy buďto vzbuzují čtenářův soucit, nebo ho naplňují odporem. Vypravěč se úzkostlivě vyhýbá všemu nedořečenému, raději věc obšírně vyloží, než by riskoval, že čtenář špatně porozumí. Nerad pracuje s ironií pro její dvojznačnost. Tento přístup má ve výchovně pojaté lidové četbě svou logiku: povídka

má ve čtenáři utvrzovat jistý pohled na svět, nikoli ho zpochybňovat.

Vše nasvědčuje tomu, že máme co činit s textem, jenž má poměrně přesně vymezená "pravidla hry", ví, ke komu se obrací a co od něho bude čtenář očekávat. Pokus o originální a mnohostranné uchopení reality, o její ozvláštňující vidění by adresát této povídky zřejmě nejen neocenil, ale byl by jím uveden do rozpaků. Čtenář lidových kalendářů chtěl být především dojímán poutavým příběhem, vzbuzujícím pocit důvěrné známosti.

Utvoření lidové sociální povídky ovšem neprobíhalo vně "velké" literatury. Souvisí především s realistickými proudy v umění druhé poloviny 19. století, které s sebou přinesly zájem o všední život lidových vrstev a tedy i o sociální problematiku. Podněty realismu ovšem lidová sociální povídka využila po svém, vzhledem ke svým specifickým funkcím a čtenářské obci. Přidržuje se v zásadě zobrazení charakteristického pro realistickou prózu /objektivnost líčení, "nenápadnost" vypravěče, iluze pravděpodobné reality/, avšak některými rysy tkví i ve starších literárních typech /její silná emocionální atmosféra má zřejmě původ v sentimentální proze fieldingovské či richardsonovské/. Lidová sociální povídka /stejně jako lidová četba konce 19. století vůbec/ úzce souvisí zejména s tzv. žánrem.[13/] Stejně jako on má zálibu v každodennosti, v líčení všedního prostředí a běžných činností, také se soustřeďuje na zobrazení konkrétní jedinečné situace a podobně jako žánr tíhne k idyličnosti /přes tragické vyznění většiny příběhů/. Proti specifičnosti žánru ovšem působí její akčnost a nepopisnost, kontrastující se zálibou žánru a realistické prózy vůbec v evokaci reality.

Je ovšem třeba si uvědomit, že lidová sociální povídka patří především do sféry lidové četby, jejíž masový rozvoj spadá právě do posledních desetiletí 19. století, a že má všechny její přednosti i nectnosti: jistá zjednodušenost a konvencionalizovanost uměleckého sdělení je vyvážena schopností okamžitého přijetí a široké čtenářské rezonance. Je možno se na ni dívat jako na náhražkové čtivo, jež není s to suplovat skutečný umělecký zážitek, ale také jako na prostředek pozitivního formativního působení a jako na první krůček nezkušeného čtenáře do světa literatury. Právě redakční praxe Rudých květů ukazuje, že takovéto využití lidové četby je dobře možné a přináší nepopiratelný efekt. Jestliže se tu vedle sebe ocitá kalendářová povídka, o níž jsme hovořili, a vybroušená próza M. Gorkého, může to být pro někoho dokladem bezkoncepčnosti časopisu a náhodnosti jeho obsahu. Po mém soudu však pokojná koexistence výtvoru bezejmenného samouka a budoucího klasika moderní revoluční literatury svědčí spíš o promyšlenosti přístupu redakce, která nechtěla čtenáře odradit přemrštěnými

nároky, avšak zároveň ho upozorňovala na existenci onoho lákavého světa literatury.

Povídku Malí a velcí, jíž jsem se tu zabývala, napsala jedenadvacetiletá začínající spisovatelka Marie Majerová. Jméno autorky jsem zamlčela především proto, že v daném případě nehraje podstatnou roli. Dokazuje to i praxe Rudých květů, které často uváděly jméno přispěvatele až na konci textu a přitom graficky zvýrazňovaly hlavně název prózy, doplněný často žánrově specifikujícím podtitulem. Připočteme-li k tomu skutečnost, že řada příspěvků byla podepsána pseudonymem či šifrou, je myslím zjevné, že čtenáři se při výběru řídili spíš předpokládaným typem prózy než jménem jejího tvůrce. Ostatně viděli jsme, že při vzniku povídky Malí a velcí působily daleko aktivněji zvyklosti daného žánru než autorčina tvůrčí iniciativa. Nebylo to v žádném případě způsobeno jenom jejím začátečnictvím, i když tato skutečnost hrála významnou roli. Majerová byla naprostý autodidakt, a proto se při svých prvních pokusech potřebovala opřít o literární tradici. Ta ovšem vytvořila během druhé poloviny 19. století celkem stabilní soubor vyjadřovacích prostředků pro apelativní zobrazení sociálního námětu; jeho literární zdroje jsme už naznačili. Častým užíváním, zejména čtenáři-samouky, nabyl tento "jazyk" sociální literatury podoby takřka kodifikované. Překročit jeho hranice nebylo vůbec lehké, neboť síla čtenářského očekávání byla značná, zvláště v okruhu sociálně demokratického tisku, jenž ostatně sociální literaturu nejvíce a nejprogramověji pěstoval. O zažitosti uvedených konvencí svědčí např. satirický časopis Rašple[14/], jehož přispěvateli byli vesměs samouci bez jakéhokoli literárního vzdělání a širšího čtenářského rozhledu; jejich verše demonstrují zakořeněnost vědomí témat a výrazových prostředků, považovaných za typicky "sociální". Ostatně zdá se, že čtenáři sociálně demokratického tisku vytvářeli poměrně uzavřenou obec, v níž se formovalo něco na způsob specifického znakového systému. Např. sociálně demokratická strana je v alegorických obrazech zpodobena téměř vždy jako ztepilá žena s frygickou čapkou; podobně symbolicky ovšem v tomto recepčním okruhu fungovaly i literární texty, zejména Čechovy Písně otroka /svědčí o tom následující drobný detail: v pozůstalosti M. Majerové se dochovala gratulace F. V. Krejčího k narození jejího syna, příznačně napsaná na pohlednici s příslušnou pasáží z této populární sbírky, pasáží, symbolicky začínající slovy "Zrodila jsem tebe s bolem a přec nejsi můj"[15/]/.

Také Majerová patřila v letech dospívání k horlivým čtenářkám sociálně demokratického tisku; její raná korespondence s rodiči naznačuje, že před svým příchodem do Prahy nečetla kromě Práva lidu, Záře, Rašple, Šlehů či Dělnického kalendáře téměř žádné jiné časopi-

sy.[16] Tradice sociální literatury měla tedy hluboce čtenářsky zažité a ty také, jak jsme viděli, tvořily spolehlivou oporu jejích prvních literárních pokusů. Majerová ovšem nechtěla zůstat autodidaktem, příležitostně vyplňujícím stránky dělnického tisku; její tvůrčí ambice byly daleko vyšší. Variace na tradiční sociální prózu ji proto plně neuspokojovaly; snažila se překročit její hranice a ztvárnit sociální téma originálně a moderně. Nebyla v tomto úsilí osamocena. S tím, jak se měnila sociální struktura společnosti a vzrůstala naléhavost sociální otázky /jejímž řešením se zabývaly na přelomu století nejrůznější politické a myšlenkové proudy/[17], začali se i moderní umělci obracet k sociální tematice. Ta sice byla do české literatury uvedena už májovci a značné pozornosti se jí dostalo i od autorů typu Šimáčka či Jeřábka, avšak jako celek stála sociální literatura přece jenom spíš na okraji tvorby, rozvíjejíc se především v oblasti lidové četby. Na přelomu století se však situace mění: sociální literatura přestává být převážně formována sférou recepce, dostává se do ohniska tvůrčích problémů a začíná se podílet na vývoji moderní literatury. Řečeno zjednodušeně: z četby se stává tvorbou. Samozřejmě, že tato proměna byla pozvolná a že k jejímu dovršení došlo až v letech po první světové válce. Avšak domnívám se, že lze těžko vysvětlit překvapivý rozmach proletářské literatury v letech poválečné revoluční vlny, její uměleckou zralost a sociální dopad, aniž přihlédneme ke skromným a nenápadným počátkům tohoto procesu na přelomu století.

Rudé květy poskytují ke sledování tohoto procesu cenný materiál; odráží se v nich nejenom umělecká realizace dobového úsilí o moderní sociální tvorbu, nýbrž i teoretické formulace těchto snah. Pozoruhodná je v tomto smyslu zejména stať A. Macka Dělník v umění výtvarném z r. 1904. Redaktor Rudých květů tu ve svých úvahách o sociálním umění podtrhává, že námět z dělnického života nejenže není v rozporu s požadavky kladenými na moderní umění, nýbrž že těmto požadavkům vyhovuje dokonce lépe než náměty jiné. V intencích svého šaldovského názoru na umění jako na přísnou a bolestnou tvorbu "nové krásy" zdůrazňuje: "A zvláště umělci vážného a přísného názoru životního vyhledávají velmi rádi za předmět tvorby své dělníka. V jeho zápase za kus chleba... je cosi obrovského, hlubokého a spolu tragického."[18] Sociální téma tedy přestává být zatíženo příznaky žánrovosti, sentimentality a jinými rysy "pokleslé" četby a pokusy o jeho ztvárnění se stávají plnoprávnou součástí moderní literatury.

Vraťme se k tvůrčím počátkům Marie Majerové. Jedním z jejích prvních pokusů o moderní sociální prózu je próza Tenkrát na jaře.[19] Autorka tu překonává konvence sociální literatury, jež jí byly oporou i přítěží, cestou subjektivizace a lyrizace. Příznačná je už volba

tématu: mladý dělnický pár nachází úlevu od vyčerpávající a jednotvárné dřiny a zapomenutí na osudový úděl proletáře jen ve vzájemné lásce, svobodu pouze v konvencemi nespoutaném milostném objetí. Tedy téma, typické pro anarchisticko-buřičskou generaci, k níž Majerová patřila rokem narození i přátelskými svazky.[20/] Majerová ovšem ve zmíněné próze dává tomuto dobově frekventovanému tématu silný sociálně obžalobný akcent naznačující, že jí spíše než o generační zpověď šlo o vytvoření apelativní sociální prózy. Tím, že spojila společenskokritický tón s líčením nejosobnějších citů, docílila nebývalého zvnitřnění sociálního tématu. Jestliže v povídce Malí a velcí působil negativně rozpor mezi převažující objektivní referativností a silnou apelativností, zde se Majerové podařilo prostřednictvím subjektivace tento rozpor alespoň zčásti odstranit.

Ocitujme opět pro bližší představu úryvek, tentokrát z úvodu prózy: "Ach jaro, to jaro je u nás tak ubohé!

Náš zasmušilý les stále stejně se černá, jak loni v jeseni, tak v zimě v mlčení se skrývá a v temný, odpuzující soumrak. Ne temno příliš zeleně zbarveného jehličí, ne ztichlá čerň hustého spletitého listoví, ale saze, černé, ošklivé saze, rozmazávající se saze. Jako by hlučné fanfáry vítězného jara až k němu byly nedozněly...

Stromy u nás nezelenají se jasnou a křehkou zelení; i ubohá tráva až od kořínků tak temná, smutná; marně bys hledal květ veselejší barvy, abys v jeho kalíšku předčasně skloněném jako hubené děti z našich roštoven nenalezl na dně větrem tam zaváté saze, odporné saze, černé, drzé, neodpuditelné saze."[21/]

Z citované náladové secesní evokace je zřejmé, že ono "zniternění" sociální prózy nezůstalo jen v rovině výběru tématu; užití ich formy /tzn. subjektivizace vypravěče, který se stává hlavním aktérem vyprávěného/ umožnilo Majerové učinit pocit sociální křivdy všudypřítomným. Proniká dokonce i do krajinného líčení: atmosféra zasmušilého lesa není jen typickou náladou fin de siècle, nýbrž souvisí také s dobovým pojetím údělu proletáře jako osudového prokletí. Refrénovitý motiv sazí, proplétající se textem citované pasáže, hrozivě signalizuje přítomnost neúprosné průmyslové civilizace, jež opanovala celý kraj.

V povídce Malí a velcí se Majerová spolehla především na děj; ten měl probudit sociální cit čtenáře a přimět ho k úvahám o stávajícím společenském pořádku. Zde tutéž úlohu přebírá, v souvislosti se subjektivizací a lyrizací stylu, náladová evokace; jejím prostřednictvím chce autorka v čtenáři sugerovat pocit smutku a beznaděje, plynoucí z vědomí společenské deklasovanosti, pocit, jenž by v něm vyburcoval nespokojenost a vzdor. Expresivita tedy i zde hraje důležitou roli, avšak už to není dojemná slzavost, nýbrž nervní rozcitlivě-

lost, zachycená mnohem mnohotvárnějšími a odstíněnějšími výrazovými prostředky.

Zatímco příběh o chudé ženě a jejích dětech se odehrával v důvěrně známém prostředí, zalidněném řadou typických figurek, zpověď vášnivé lásky a velké nenávisti je situována do neurčité, snové přírodní scenérie a působí proto značně odhmotněle. Majerová zřejmě pod vlivem vrcholícího symbolismu usilovala o to, aby její lyrická sociálněkritická evokace měla co nejobecnější platnost, aby jí, podobně jako symbolisté, vyjádřila totalitu bytí. Neurčitost, rozostřenost prózy byla zřejmě i dobovou reakcí na předmětnost realismu, jehož názornost se v oblasti sociální prózy často nevyhnula banalitě.

Povídka Malí a velcí a próza Tenkrát na jaře tvoří tedy dva protikladné stylové typy sociální prózy, vytvořené na základě odlišných poetik: objektivní, akční, maximálně jednoznačná a snadno čitelná epika a proti ní náladová, expresívní lyrická próza. Protiklad však není absolutní: i v umělecky ambiciózní a moderními literárními proudy poučené próze Tenkrát na jaře najdeme rysy tradiční sociální povídky, zejména v pasáži pojednávající o spolupracovnících mladého dělnického páru. Zde Majerová najednou ze subjektivně rozcitlivělé evokace přechází k objektivnímu líčení, postavy charakterizuje zaběhanými žánrovými detaily, emotivnost vypravěče je konvenčně nadnesená, objevují se i osvědčené motivy starší sociální prózy /dívka svedená pánem/, byť intonované se subjektivně laděnou trpkou rezignací. Zdá se, že vymanění z lety zažitých zvyklostí sociální literatury nebylo tak jednoduché, jak by se na první pohled zdálo. Tam, kde Majerová evokuje přírodní scenérie či líčí subjektivní pocity a dojmy, počíná si zdařile. Jakmile se však dotkne motivů a témat charakteristických pro tradiční sociální prózu /zejména se to týká obrazu dělnického života/, nasadí, zřejmě bezděčně, její obvyklý komunikační kód, jejž v sobě měla asi hluboce zafixován díky své mladistvé četbě.

Próza Tenkrát na jaře má ovšem, přes svou částečnou závislost na lidové sociální povídce, styčné body především s dobovou symbolistní a secesní tvorbou. Rozhodně tu má Majerová blíže k nervní próze A. Sovy či k secesně stylizovaným povídkám R. Svobodové než k ranému Šrámkovi, svému vrstevníkovi. Srovnejme jen monotónní splývavost sledované prózy s nervózní útržkovitostí Šrámkova stylu, její spontánní, ale přece jen uhlazenou citovost se Šrámkovou drsnou, často až groteskní expresivitou.

Autoři symbolistně secesní orientace se na přelomu století výrazně podíleli na úsilí o vytvoření moderní sociální prózy. Zcela přitom zavrhli typ objektivní epiky, pěstovaný lidovou sociální povídkou, a snažili se o vytvoření nové stylové kvality. Jejich pokusy měly vesměs

podobu meditací, reflexí a neurčitých vizí. Oblíbený byl zejména motiv Krista, chápaný v intencích dobové duchovní atmosféry jako symbol čistého, geniálního jedince, aristokrata citu a intelektu, jehož duchovnost ostře kontrastuje s přízemním hmotařením církve, popř. jako revolucionáře, vůdce masy, něco na způsob Gorkého Danka. Tato metafyzická éteričnost však již byla začínající Majerové cizí. I když stylově ještě do značné míry vychází z autorů o generaci starších, pocitově a myšlenkově se shoduje se svými vrstevníky, podobně jako ona usilujícími o návrat k přirozeným životním hodnotám a k spontánnímu, nespekulativnímu pohledu na svět. V úsilí o zniternění sociální prózy jde Majerová podobnou cestou jako prozaikové anarchisticko-buřičského proudu, v jejichž tvorbě nebyla kritika společnosti intencionální, vědomí sociálních křivd z ní vyzařovalo živelně jako součást generačního životního pocitu. Je přitom třeba zdůraznit, že nešlo jen o specifický skupinový postoj známého kroužku kolem "olšanské vily". Dokazuje to např. tvorba moravského autora Josefa Uhra, jehož prózy se v mnohém shodují s prvotinami Šrámkovými. Avšak nejen to. Stačí přečíst několik čísel Rudých květů a stane se zřejmou obecná platnost a značná síla tohoto myšlenkového a uměleckého proudu, profilovaného sice především tvůrčí iniciativou Šrámkovou či Uhrovou /zůstaneme-li u prózy/, avšak spoluvytvářeného řadou jejich bezejmenných či zapomenutých souputníků.

Rudé květy ukazují ještě jednu zajímavou skutečnost: že totiž tyto buřičské generační zpovědi působily v kontextu společenskokritického časopisu apelativně, a to často účinněji než prózy vytvářené s vědomým agitačním záměrem. V souvislosti s tím se tedy vynořuje otázka podílu "buřičské" generace na formování moderní sociální literatury; materiál Rudých květů ukazuje, že tento problém nebyl dosud uspokojivě vyřešen.

Polarita mezi obměňováním a utvrzováním zakořeněných konvencí sociální prózy na jedné straně a pokusy o to, vyjádřit nový pohled na svět adekvátním způsobem, odpovídajícím soudobému uměleckému ruchu na straně druhé, není příznačná jenom pro povídky mladé M. Majerové. Praxe Rudých květů dokládá, že nešlo jen o tvůrčí potíže literárního začátečníka, nýbrž že před tímto problémem stála sociální literatura jako celek.

Svár mezi literaturou chápanou především jako četba a tvorbou probojovávající nové cesty a možnosti je samozřejmě obecné povahy. Ovšem zatímco ve starších vývojových obdobích nebyl tento rozpor nijak zvlášť intenzívně pociťován, neboť "náročná" stejně jako "nenáročná" tvorba měla své poměrně přesně vymezené pole působnosti a svou čtenářskou obec, začíná nabývat na závažnosti v okamžiku, kdy do kul-

tury vstupují jako její plnoprávná součást lidové masy a kdy se umělecké výboje spojují s jejich sociálním pohybem. Rudé květy demonstrují začátek tohoto procesu, charakteristického pro umění 20. století.

Nad dojemnými povídkami o zmrzačených dělnících, jejich udřených ženách a hladových dětech se samozřejmě můžeme shovívavě pousmát. Nezapomeňme však, že tradice této četby je v jisté podobě přítomna i v dílech, jež považujeme za základní kameny socialistické literatury. Vzpomeňme jen na Olbrachtovu Annu proletářku, zjevně inspirovanou různými žánry lidové četby, mezi nimi i tendenční sociální povídkou[22/], či na román Siréna, v němž Majerová zužitkovala texty svých mladistvých literárních pokusů.[23/] Tradice sociální četby je tu samozřejmě podstatně přetransformována a rukou zkušeného umělce včleněna do moderního románového tvaru. Nicméně, ne způsobila také její přítomnost tak masový čtenářský ohlas obou jmenovaných děl, ohlas, který nebyl dopřán pozoruhodným tvárným experimentům Vančurovým, byť neseným neméně silným revolučním přesvědčením? Ostatně není vůbec náhodné, že ke zhodnocení tradic lidové sociální četby sáhli právě Olbracht s Majerovou, tedy spisovatelé, jimž vždy záleželo na čtenářské rezonanci jejich děl a kteří jako zkušení dělničtí novináři důvěrně znali své publikum. A toto publikum nebylo schopno akceptovat avantgardní výboje ze dne na den, přijímalo okamžitě a spontánně především ta díla, jež nové myšlenky vyjadřovala alespoň zčásti důvěrně známým způsobem.

Rudé květy tak vybízejí k zamyšlení nad závažnou a stále vzrušující otázkou vztahu mezi tradicí a moderností. Je příznačné, že časopis, zformovaný pro nového čtenáře a usilující o moderní sociální umění, akceptoval alespoň zčásti existující čtenářskou tradici. Může to být hodnoceno jako vývojová brzda, jako ústupek publiku. Jedno je však jisté; respekt k tradici pomohl časopisu proniknout do lidových vrstev a realizovat tak cíl, jejž si předsevzal: vychovat pracujícího člověka moderní doby, člověka, který je stejně tak pozorným a vnímavým čtenářem, jako zapáleným bojovníkem za sociální spravedlnost.

1/ Rudé květy 1, 1901, č. 1, s. 1.

2/ Blíže o tom V. Grycová ve stati Některé problémy kulturního vývoje v českých zemích na přelomu 19. a 20. století, in: Sborník k dějinám 19. a 20. století, Praha 1984, s. 15-40.

3/ Charakteristiku sociální demokracie na počátku 20. století podává

J. Galandauer v monografii Bohumír Šmeral, Praha 1981.

4/ Rudé květy 1, 1901, s. 46.

5/ Z komentáře k Rodinovým sochám, Rudé květy 2, 1902, č. 1, s. 14.

6/ Rudé květy 3, 1904, s. 145.

7/ Rudé květy 1, 1901, s. 94.

8/ Rudé květy 1, 1901, č. 1, s. 1.

9/ O. Hostinský: O socialisaci umění, Praha 1903.

10/ M. Majerová: Malí a velcí, Rudé květy 2, 1903, s. 129-131.

11/ Tamtéž, s. 131.

12/ K. Čapek: Poslední Epos čili román pro služky, Marsyas, Praha 1971, s. 158-170.

13/ Charakteristiku žánru podává R. Pytlík ve studii Žánrové obrázky Ignáta Hermanna, in: Sedmkrát o próze, Praha 1978, s. 52-75.

14/ Satirický časopis sociálně demokratické strany Rašple vycházel v Brně od r. 1890.

15/ Dopisnice F. V. Krejčího M. Majerové z r. 1902, pozůstalost M. Majerové v LA PNP.

16/ Uvedené dopisy M. Majerové rodičům budou opublikovány v nejbližším ročníku sborníku Literární archív pod názvem Sľužkou v Budapešti s edičním komentářem D. Mocné.

17/ Blíže o tom monografická práce F. Červinky Boje a směry českého studentstva na sklonku minulého a na počátku našeho století, Praha 1962.

18/ A. Macek: Dělník v umění výtvarném, Rudé květy 4, 1904, s. 15.

19/ M. Majerová: Tenkrát na jaře, Dělnická besídka Práva lidu, 12. 1. 1902.

20/ Snad nejcharakterističtěji ztvárnil toto generačně příznačné téma S. K. Neumanna ve své básni Stráň chudých lásek z r. 1899 /ve sb. Sen o zástupu zoufajících/.

21/ M. Majerová: Tenkrát na jaře, tamtéž, s. 3.

22/ Viz D. Mocná: Anna proletářka v proměnách adresáta, Česká literatura 31, 1983, s. 514-527.

23/ Viz D. Mocná: Povídková tvorba Marie Majerové z počátku století ve vztahu k Siréně, Česká literatura 32, 1984, s. 230-237.

JAROSLAV VRCHLICKÝ A NOVODOBÁ TECHNICKO-PRŮMYSLOVÁ CIVILIZACE (ÚRYVEK Z VĚTŠÍ STUDIE)

Alexandr Stich

České země procházely už od druhé poloviny 19. století poměrně velmi intenzívně industrializačním procesem, se všemi jeho následky sociálními, ekonomickými, kulturními a psychologickými. Rozvíjející se novočeské písemnictví však na tyto skutečnosti reagovalo velice pozvolna a víc než opatrně.

J. Jungmann upozornil v Historii literatury české, že pěstování "technologie" u nás brání nerozvinuté odborné názvosloví /jehož se ujal až J. S. Presl/ - ale to nebyl patrně jediný, ba ani hlavní důvod absence technické a industriální tematiky a jejích sociálních složek v české literatuře - víc tu asi vážilo, že české obyvatelstvo Čech a Moravy zůstávalo dlouho v novodobém průmyslovém podnikání stranou a že česká inteligence, vůdčí složka obrozeneckého literárního procesu, žila mimo bezprostřední kontakt s tímto prostředím a jeho problematikou. Někteří vůdčí činitelé to pociťovali jako nedostatek /F. Palacký r. 1837/. Ve čtyřicátých letech se české měšťanstvo sice začalo v této oblasti prakticky angažovat /viz činnost Průmyslové jednoty/, bariéra mezi novodobou průmyslovou technickou oblastí a českým písemnictvím trvala však neměnně dále, i když např. dělnické bouře r. 1844 upozornily i na závažné a složité sociální jevy s pokračováním průmyslové revoluce souvisící.

Jistou změnu přinesla až revoluční léta 1848-1849, ale i tehdy téměř výlučně jen v publicistice. K. Havlíček sice r. 1846 varoval v Pražských novinách před přílišnou industrializací, připomínaje, že "síla země založená na rolnictví vždy spočívá pevněji než na fabrikách", ale později, zvláště ve Slovanu, podněcoval českou průmyslovou podnikavost, jak jen mohl; vrcholem tohoto úsilí bylo otiskování rozsáhlé reportáže z londýnské světové výstavy 1851. Jeho postoj dobře ilustrují slova z článku Stav městský v konstitucí: "Jakmile se průmysl vzmáhá, pak již jeden druhému cesty připravuje, jedno kolečko do druhého sahá, všecko se hýbá, všude je život. Přičinlivý a schopný vždy se vzmůže." Zároveň vnášel tuto tematiku do svého Pražského pos-

la J. K. Tyl, soustřeďuje se spíše na sociální okolnosti industrializace, na postavení dělnictva, jeho pauperizaci atd.; napětí, které to do společnosti přinášelo, se snažil zobrazit a řešit dokonce i v díle uměleckém - v dramatické báchorce Jiříkovo vidění, ale v tom zůstal nadlouho osamocen; do umělecké literatury nevstoupila hromadně tato tematika ani v tvorbě následující, májovské generace, třebaže vstupovala do literatury s provokativním a dobře promyšleným programem světovosti a současnosti; pokud se k této tematice vyjadřovali publicisticky, vítali nástup techniky a industrializace vcelku s nelomeným nadšením, jako nástroj, jímž si lidstvo nakonec přece jen otevře cestu do ztraceného ráje porozumění, spolupráce, sjednocení a štěstí /příznačný je Hálkův fejeton Podmořský drát z r. 1866/; jen některé sociální důsledky toho procesu je znepokojovaly, ale ani tehdy je nespojovali bezprostředně s technickým rozvojem a industrializací /to platí i pro Nerudovy Trhany/. Ještě pro Sládka je r. 1876 americká průmyslová liberální společnost obrazem civilizace, jíž se podařilo vystavět "most mezi hlučným parním strojem a chyžkou poetovou a na mostě tom podávají sobě ruce síla života i nejvzdušnější vidina", a v podobném tónu se nese i Sládkova jednoaktovka Práce z r. 1888. Pokud jde o uměleckou prózu, začal se obraz průmyslové civilizace uplatňovat /po nábězích G. Pflegra Moravského/ až u J. Arbese. Poezie pak, zřejmě i z důvodů estetických, zůstávala před touto tematikou uzavřena stále - jen téma možných drastických společenských otřesů vyvolávaných sociálními rozpory pronikalo tu a tam i do básnických děl - u R. Mayera, později u S. Čecha - v Evropě, v Nových básních.

Optimisticky přímočarý, důvěřivě nekomplikovaný pohled na svět technické a průmyslové civilizace si uchovala česká literatura v podstatě i tehdy, když toto téma proniklo jako podstatná složka do tvorby básnické; stalo se tak v poezii generace devadesátých let - za příklad nám zde může dobře posloužit dílo A. Sovy, a to jeho Tři zpěvy dnešků a zítřků z roku 1905. Tuto složku Sovovy poezie ocenil v r. 1924 velmi vřele a nadšeně F. X. Šalda /z Šaldových slov je přitom dobře cítit, jak jeho porozumění pro tento Sovův počin rezonuje s duchem doby, v níž Šalda svoji esej o něm psal/: "Nyní, roku 1905, píše Sova mohutné Tři zpěvy dnešků a zítřků, v nich... vytváří v sobě... básnický orgán pro krásu moderních rušných průmyslových a technických skutečností. ...třetí /zpěv/, 'Píseň Prvního května', jest v alegorickém rámci mohutná vize moderní civilizační krásy, hodná Walta Whitmana nebo Verhaerena. Podivno: tento básník, který byl donedávna lidem romantickou mimózou, vnáší první do české poezie smysl moderní strojové a průmyslové krásy, pochopení otázek národohospodářských a svě-

tově obchodních, pojetí mnohotvárné síly vesmírné. Cizincem, synem ruchu a odvahy, vracejícím se s bohatými zkušenostmi světovými po dlouhé době do rodného města, aby zde otvíral, ovšem marně, lidem oči na světové zkušenosti a učil je odvaze spolupráce se světem a soutěže s ním, mluví sám básník, který nedávno střásl ze sebe všecku oněginovštinu, oblomovštinu a nielslyhneovštinu. 'Chci divokou silou obrovská popohnat kola a párou pobídnout písty, chci výskati, slyšet ventily, by rozveselily smutek mrtvého hnití / ... Chci peněžní obrat. Chci veselé obchodování, / chci s cizinou rovnost a poptávku po svojí práci... / Chci, abyste přilnuli záhy k železným obrům budoucna, / chci, abyste naslouchali té výmluvné hučící mušli, / jíž cizina zpívá a miliony všech národů mluví...' Ejhle Sovu, básníka nové civilizační krásy světové, předchůdce a Jana Křtitele české poezie civilizační."[1/]

Z této v podstatě nerušené, optimistické vývojové linie se vymyká jeden básník, a to příslušník generace lumírovské - Jaroslav Vrchlický.

V tom ho můžeme označit přímo za antipoda jeho generačního druha a přítele Sládka. To jistě překvapí - při dnešní průměrné /tj. téměř nulové/ znalosti jeho básnického díla. Časem se totiž ustálil názor, že Vrchlický byl básník v tradičním smyslu slova, tj. lyrik s tradiční reflexívní a deskripční tematikou a pak eklektický opěvovatel nespočetného množství mytologických bytostí a historických postav, z jejichž osudů a příběhů mozaikovitě skládal svou epopej lidstva. Jenže právě Vrchlický to byl, kdo tématu, o něž nám tu jde, otevřel dveře do poezie, a to nikoli jen náhodně a okrajově, nýbrž záměrně a en bloc, s velkou důrazností a naléhavostí. Pro náš účel se zde zaměříme na to, co o tématu technické a průmyslové civilizace poskytují čtyři Vrchlického sbírky, Sfinx /1. vyd. 1883/, Dědictví Tantalovo /1. vyd. 1888/, Brevíř moderního člověka /1. vyd. 1892/ a Skvrny na slunci /1. vyd. 1897/.[2/]

V první z uvedených sbírek je obsažena báseň Při objevení nové pyramidy v Meydunu; tato báseň zaujala už kdysi Šaldu /který byl jinak o Vrchlickém přesvědčen, že nežil příliš v kontaktu s bezprostřední, syrovou realitou své doby a že "měl být spíše dvorním básníkem některého renesančního velmože"/; právě jí užil jako dokladu pro tvrzení, že Vrchlický byl zcela jednoznačný opěvovatel technické průmyslové civilizace /s touto tezí Šaldovou souvisí názor, který byl uplatňován později, že dílo Vrchlického je uměleckým pandánem ještě vzestupující gründerské buržoazie, této hlavní iniciátorky a organizátorky moderního průmyslového podnikání v druhé polovině 19. století/.

Skutečně, báseň o meydunské pyramidě, dedikovaná významně J. Nerudovi, je přímým navázáním na velký, hrdý a sebevědomý civilizační

optimismus Nerudových Písní kosmických, a zároveň i jakousi anticipací Nerudova slavného Jen dál, zařazeného později do Zpěvů pátečních. Je to paján na nekonečné a neohraničené lidské poznání, na lampu vědy, za jejímž světlem neúnavně kráčí lidský duch. Na obžalobu, kterou pronáší obživlá mumifikovaná postava, že novodobý člověk, ačkoli jeho aktivistní duše není pevná a čistá, chce být králem světa a vesmíru, ale že je králem, jehož trůn je zbrocen krví, na tuto obžalobu moderní člověk klidně odpovídá:

jdu k světlu tmou, jsa hmotou, chci být duchem...,
mně celý vesmír života zní ruchem.

Odmítá všechno mimopozemské a nadzemské, mystické, chce být živen jen "pravdy zrnem", jako ibis, odmítá všechny představy ráje, jeho cílem je "žít, pracovat, chtít, myslit", být "velkým pouze člověkem", obrátit "tvář země... od pólu k pólu" ve víře, že kde ve svém úsilí přestane, nastoupí syn jeho syna, v nekonečném řetězu stálého postupu výše a výše /s. 173/.

Ve stylu poezie Nerudovy je tu reálná skutečnost moderní civilizace pojmenována jen v nejhrubším obrysu, pomocí obecných poetických obrazů a symbolů.

Podíváme-li se však na nejbližší okolí této básně, s překvapením zjistíme, že je tu několik čísel vížících se k tomuto tématu mnohem konkrétněji a bezprostředněji a že přitom jejich celkové obsahové zacílení a vyznění je mnohem složitější a rozpornější než oslavný hymnus na vědu v básni o meydunské pyramidě.

Této básni předcházejí totiž ve sbírce Sfinx čísla Sám šel jsem, Děti 19. věku a Jsme jako zrní /s. 166, 168 a 169/. Už z nich se rýsuje, že téma technické civilizace pojímal Vrchlický, na rozdíl od svých předchůdců a současníků - ba i mnohých následovníků - mnohem celistvěji, a abychom se vyjádřili jazykem své doby, komplexněji, v nejširších společenských vztazích. Základní prvky, které tvoří u Vrchlického vzájemně propojenou strukturu tohoto supertématu, jsou téma vynálezcovství, dále téma moderního průmyslu jakožto nástroje ovládnutí přírody, téma rozvoje dopravních prostředků v nejširším záběru, téma strojů a průmyslových výrobků a nakonec, ale ne v poslední řadě, téma sociálních následků této průmyslové civilizace a perspektiv vývoje lidských, humanitních aspektů na bázi industrializace.

Všechny tři jmenované básně spojuje těžká, depresívní, pesimistická atmosféra. V první z nich, Sám šel jsem, je vytvořen obraz moderní továrny; je představena prostřednictvím aluze na Bibli jako moderní Gehenna, jako svět zimničního, tedy chorobného, ne životného ruchu a pohybu, a ten je přirovnáván k neklidu Kainovu - zde se poprvé objevuje motiv, který je u Vrchlického s naším tématem vázán i na-

dále. Svět průmyslové civilizace je představen jako zdroj dehumanizace a demoralizace, plodící nestoudnost a bídu, svět krve, vyvolávající touhy po pomstě-odvetě, svět, v němž i příroda ztrácí svůj starý poetický lesk: měsíc na nočním nebi se mění v sťatou hlavu.

Šalda kdysi o této věci poznamenal: "Před ním /tj. S. K. Neumannem/ básník prezentuje si nějaké otrhance nebo rebela jako velmi zábavný a zajímavý exemplář lidství, jako kuriózní případ, na který věsí sociální reflexe, úvahy, hrozby, kletby, ale nejčastěji slzy. Tento způsob jest cosi venkoncem nezávazného, nedůsledného, nahodilého a příležitostného v špatném smyslu slova. Sociální poezie jest u některých starších žánrem, jako je jim žánrem poezie vlastenecká nebo selská, předměstská nebo historická, politická nebo artistní. A pěstují ty žánry svorně vedle sebe; tak například Vrchlický nebo Čech. Je to stanovisko liberalismu: od všeho trochu čili tutti frutti."[3/]

Je pravda, že i básně toho druhu, o němž hovořil Šalda, se u Vrchlického najdou; stejně ovšem jako na druhé straně básně hluboké solidarity s dělníky, předními nositeli lidského zápasu proti ničivým silám přírody /např. báseň Práce ze Skvrn na slunci - v té se opěvá stálé pracovní úsilí, bez něhož by svět zanikl, protože život trvá tím, že musí vytrvat/; ale obraz dělnictva v básni Sám jsem šel ukazuje, že Vrchlický nebyl jen tím larmoyantním šosákem, pro něhož jsou projevy bídy a sociálního útlaku jen jedním ze zdrojů žánrových poetických obrázků.

Báseň Děti 19. věku naznačuje příčiny tohoto historiozofického pesimismu, v němž se svět technických úspěchů začíná zpochybňovat. Balvan života, jehož valení vpřed začíná být moderní člověk syt, tíží lidstvo stále víc mimo jiné proto, že zklamal program velké buržoazní revoluce; "v kalu tvá modla leží, svatá revoluce!" - všechny dosavadní programy změny světa se projevily jako "bludy, blýskavice"; ale stejně tak technický pokrok se začíná Vrchlickému problematizovat: "My osedlali blesky, živly, páru, a žebráci jsme přitom stále"; lidské pachtění je v poslední instanci bezcílné, nějaké řešení /svobodu, boha/, může přinést jen náhoda. Podstatňou významotvornou složkou této básně jsou její rýmy /ruce-revoluce; bludy-chudý/ a zvukové korespondence /slovy blýskavice a blesky se zde vytváří ekvivalence mezi pochybností technického rozvoje a marným úsilím vyřešit problémy sociální/.

Vrcholí pak tento demaskující pesimismus v básni Jsme jako zrní - život je jen pouť v kruhu, ve strachu a potu, na níž jsou lidé drceni; "dál, kolo, toč se, a dál táhni, káro"; v této absolutní axiologické vyčerpanosti je vše nástrojem zotročení: "Stroj, kladivo a jehla, péro, kniha, vše tvým je katem, utahá tě k smrti."

Pokusem překonat sociální pesimismus doby je Hymna Lazarova /z r. 1880/; celá báseň je zarámována opakujícím se motivem světla /jednoho z motivů, jímž později Vrchlický tak silně působil na dílo J. Seiferta/. Výchozí obraz je ponurý: "V tmu vržen, ač zrozen v světle žíti..., padám přes otázku bytí," říká reprezentant chudých a utištěných Lazar. Člověk stále a neměnně hyne jako bídný žebrák, třebaže za ním "lačný chrt jde - revoluce"; v jeho postavení nezměnila nic ani technicko-průmyslová civilizace /"Dnes helota, Spartakův otrok zítra a po stu letech zvěř vpřažená k strojům"/, ani měšťanská demokracie /"A Bastila že padla, co měl z toho syn chudoby"/, selhala naděje křesťanství a jiných věroučných systémů /"jen sem tam Buddha blesk a Ježíš luna, a zase tma"/, třebaže chudý člověk je "Boha věřitelem" a žádá na něm "právo své jen"; selhalo i myšlení nové doby, jdoucí "na chůdách ducha". Modlou nové doby se stala práce a heslo o boji o život. Člověk uvěřil, že není Bůh ani Satan - ale Satan je, je to "hastroš, z cárů zla a nudy slátán" - zde Vrchlický překvapivě předjal fenomén nudy naší doby, pro niž se výzkum a organizace volného času stane jedním ze závažných společenských problémů. Řešení Vrchlického je nečekané; je-li Satan, musí být i jeho protiklad, Bůh:

Smír světa podmíněn je bytím Boha,
neb jinak musí klesnout v chaos zpátky,
a celý kosmos bude věčné jatky,
kde slabšího vaz silná zdrtí noha.

Tento Bůh je Vrchlickému ztělesněním lásky a odpuštění. V novém světě lásky vstane ponížený člověk z potupy a prachu; úvodní ponurý tón se mění v jas, který musí oslnit i nelítostné fátum: člověk, syn světla oděn liliemi, překoná své základní historické hodnotové dilema. Tak nakonec Vrchlický aspoň na čas dospěl k jakési harmonii, ale je to spíš výsledek zoufale urputného volního aktu než hlubokého niterného zklidněného přesvědčení /s. 213/.

Ve sbírce Dědictví Tantalovo je téma technické civilizace otevřeno básní V boji posledním. Zde se poprvé v české poezii uplatnil jako symbol technického pokroku lidstva motiv balónu - nebyl spojen bezprostředně s tematikou průmyslového podnikání a sociálních problémů, byl obestřen romantickou příchutí dobrodružství a odvahy, pro Vrchlického už v sobě skrýval i nejasné tušení o možném pokusu lidstva překročit hranice zemské atmosféry a vydat se kosmu. To ho obecně předurčovalo, aby do sebe přímo nasál všechen historický optimismus opojení technikou, i když je její vítězné uplatňování spojeno s dílčími neúspěchy a neštěstími. A tak pojal tento motiv i Vrchlický: "Hurá! Již uvolněn se balon vzhůru nese... a balon letí výš, jak pohrdal by zemí..., jak by jásal v úhly světa: Já jsem život! Já jsem

Bůh!" Závratné nadšení lidského ducha, stěží vůbec schopného chápat sama sebe, vyjádřil básník nejen explicitním obsahem, ale i jásavou eufonickou instrumentací verše /"Dál pláně splývají vždy víc a více v šeď / a balón vítězně azurem letí, letí..." atd., s. 242/. Motiv balónu si pak zachoval svou pozitivní inspirační sílu v české kultuře, slovesné i výtvarné, celé století po tom, co ho do ní Vrchlický uvedl, a to tím více, čím více se balón měnil ze znaku aktuálního technického pokroku ve znak trochu nostalgické reminiscence na dětská léta technického rozmachu. Ne tak však u Vrchlického - u toho není nic v tomto tematickém okruhu stabilní a pevně, definitivně zařazeno a zajištěno. Už o několik let později, ve sbírce Brevíř moderního člověka, se balón vrací, a to v básni Balada moderní, nejdravějším a nejzoufalejším Vrchlického útoku proti technické civilizaci vůbec a proti jejímu hlavnímu nositeli, vynálezci, zvláště. Tu se Vrchlickému jasnozřivě zjevuje janusovská tvář moderní techniky, představa, že lidstvo by si v ní mohlo vytvářet bumerang, past na sebe sama; jedním z hlavních viníků zneužití techniky je Vrchlickému technický tvůrčí mozek, egoistický, společensky nezodpovědný a nevázaný. Na prahu doby stojí satan, ten se "v mozku vynálezce skryje, jenž lidskosti v tvář drze bije, v své stopě maje krev a dým", dílo vynálezcovo je léčka ďáblova. Vrchlického vynálezce tvoří ze dvou podnětů; jednak z opojení tvůrčí rozkoší samou /"ó mozku, vři, ó srdce, buš!"/, jednak, a to je zlé, často z popudů vnějších, za odměnu světa, který mu platí štěstím, důstojností, řády, výsadami a přízní vlády, penězi a dívčími vnadami, prostě proto, že mu kyne "úspěch, sláva, velikost". A přitom se může sám pro sebe morálně exkulpovat: "Chce tomu svět - on viny prost." Na tuto sebeobhajobu však reaguje básník replikou strašlivého odsudku a rozsudku: "On ve velkém je lidstva katem." A do výčtu toho, co všechno může nést a nese technika lidstvu ničivého, je vřazen i poetický, dříve oslavovaný balón, který se tentokrát vznáší nad nepřátelský tábor a je s to "ze sta jícnů zvratem kliky mor, zkázu chrlit v spící šiky". Zde také poprvé dospěl Vrchlický k opozitnímu spojení technika-humanita, které pak z jeho díla, ať se jeho pohled proměňuje nebo modifikuje jakkoli, už nezmizí /s. 365/.

Mezi oběma básněmi s vzduchoplaveckým balónem leží několik básnických čísel, v nichž se Vrchlický vyrovnává jednak s hodnotou moderní vědy, jednak s funkcí poezie a umění v moderní technicko-průmyslové civilizaci.

Tematika vědy se mu v nich příznačně spojuje s pojmenováním rezignace. V básni Poslední cíle vytváří vizi světa, v němž se člověku podařilo dosáhnout všech cílů, které si právě klade; co se stane pak, až střese staré předsudky, pozná přírodu, "zkrotí živly, že jak psi

mu k noze se stulí, lízajíce jeho prach, až létat bude ve větrném voze", až se mu snad podaří vyřešit i tíživé problémy sociální, až dobude svět a vytoužený ráj svou prací - bude mu to stačit aspoň - k tiché rezignaci? Odpověď je opět drtivá:

Zda vědy mok, jejž v pohár sobě nalil
svým děsným prázdnem nezkalí mu zrak,
až pozná, že se nadějí jen šálil?
Ó jistě, iluzí všech na hřbitovu
své všecky staré modly vzkřísí znovu.

V Brevíři moderního člověka je pak variací této básně báseň Cestou k rezignaci, kde se klíčové slovo objevuje přímo v názvu. Vrchlický tu temné tóny ještě graduje:

Do bezdna padá těžká kotva vědy,
neb nejistot se drtí o skaliska,
kdes bleskne země, a zas mrak jen šedý,
a děs a prázdno plavci hrdlo stiská.
...
Kormidlo práce a buzola snaha
i veslo pokus, vposled všecko klame.

Iluzi štěstí si může vytvořit jen ten, kdo se uteče do vlastního snového světa. Hůře je těm, kdo nemohou uvěřit iluzím světa štěstí vytvořeného technikou a z ní plynoucím bohatstvím a blahobytem - ti marně bijou ve vzdoru a odboji kolem sebe, pijou s hořkostí na jazyku lidskou bídu a na prsou jim klečí atlet zoufalství; nakonec se zase halí v rubáš němého klidu rezignace. Ta báseň není projev zásadního staromilského antitechnicismu a antiscientismu, ale výraz zoufalství nad tím, že člověk bude technickou civilizací zaskočen a ztratí nad ní vládu /s. 348/; ne náhodou uzavírá tato báseň ve sbírce oddíl De profundis clamavi.

Odpověď na tyto trýznivé problémy hledá Vrchlický v oddílu sbírky, který nese příznačný titul Protesty /měli jsme tedy svého druhu "protest-songy" už před sto lety/; jde v něm hlavně o poměr umění k modernímu technickému světu. Klíčové postavení tu má báseň Dolů s křídly. Svět technické a průmyslové civilizace, zbavený ideálů, touhy po kráse a dobru, ovládaný zápasem o zisk, je tu napadán jako šiřitel nivelizace a nízké utilitarity. Opět se vynořuje představa humanity, a to humanity podvodně zneužívané jako zástěrky dehumanizace člověka:

Dolů s křídly! Vše buď nízké, mělké, všední jako my,
jeden střih a jednu barvu na tváře i na domy!
Pod záminkou humanity velkých dědů zchytralý
vnuk již změní jejich domy na jatky a špitály.

...
my jsme lidé pozitivní, dobré jest, co nese zisk,
kůl, kam přivázat lze koně, dražší jest než obelisk.
Dolů s křídly! Statistika, cifra vesmíru je bůh
hausse a baisse cíl poslední všech lidských přání, snů a tuch,
pouhou drahou k blahobytu moře jest i obloha,
my chcem s plnou kapsou jíti sami světem bez Boha.

Tento svět, v němž náhle Vrchlický s hrůzou postřehl i počínající uniformitu masové módy, konfekce, uniformních lidských obydlí, podle něho spěje do apokalyptické katastrofy, řítí se v zatmění, slunce ducha přestává zářit, blíží se mstivé fátum, hrozí bič války, proudy krve, čas velkého soudu. A tehdy snad člověk, otupený dotud svou klamnou vidinou, začne chvátat, aby v sobě spasil člověka, tj. skutečnou lidskost. Jediným spásným bodem, jediným Araratem, se mu v té chvíli zjeví umění. Báseň končí ironickou pointou opakující anaforické počátky prvních strof: "Dolů s křídly! - Slyšíte smích? - Kdo má křídla, přeletí!" /s. 353/.

K této básni se myšlenkově druží čísla Modernímu verši a Módní hesla; první je polemikou s depoetizovanou básnickou řečí následující generace, "moderní" verše jsou pro Vrchlického bez barvy, pedantsky suché, hole prozaické, epické, a to ze snahy zalíbit se "luze", tj. davu, jehož hodnoty určuje právě technická a průmyslová civilizace doby - ve "světě výdělku" je totiž poezie přebytečná; druhá báseň zesiluje pak hlavní ideu básně Dolů s křídly: moderní doba prý nesnáší nikoho nadprůměrného nebo vymykajícího se z průměru, vše má být demokraticky normální a prostřední, člověk se mění sám v stroj:

Všichni lidé v žití klopotu a ruchu,
všichni jsou jen jedno moře, v jedné snaze, v jedné práci,
moře, v němž je každý vlnou, stroj, v kterém se kolem ztrácí.
/S. 362 a 357./

V tomto zápasu s moderním světem a o moderní svět se pozoruhodně proměňoval Vrchlického básnický jazyk. Pro tato témata a motivy už nestačilo pojmenovávat skutečnost jen jako obecné, poetizované pomysly, volit vzdálené symboly; do Vrchlického poezie vtrhává lexikon nové technické, průmyslové a obchodní doby, řeč básně se konkretizuje, sbližuje v terminologii s běžnou řečí neuměleckou. Ve sbírce Sfinx vystačil Vrchlickému pro vytvoření obrazu moderní továrny arzenál biblických příměrů, jako Gehenna a Kain, nejkonkrétnější detail technický, k němuž se tam dopracoval, bylo kolo, stroj, kladivo. Nyní pronikají do jeho poezie nejen páky, šrouby, ale i hřídel, buzola, tubus, teploměr, kulomet, torpédo, ba i taková pojmenování jako statistika, cifra, burzovní terminologie atd. Moderní, z tradičního hle-

diska "nepoetický" lexikon se stává Vrchlickému nejen nástrojem přímého, denotativního označování skutečnosti, ale i prostředkem pojmenování nepřímého, přeneseného v přirovnáních. Verše jako: "Umění je leda sportem, velký je, kdo nevynikl, na Parnas se leze stejně zrovna jako na bicykl" apod. jsou toho příkladem; je to ostatné poprvé, pokud vím, co slova sport a bicykl pronikla do českého básnického textu. Vrchlického verš se tím silně zživotňuje, aktualizuje, sbližuje s jazykem doby, s níž básník přitom polemizuje.[4/]

Polemičnost této jeho básnické tvorby na téma technické a průmyslové civilizace přivodila i změny a posuny ve Vrchlického jazykovém stylu, zvláště v rovině syntaktické. Ačkoli se Vrchlický tolik obával, že se moderní, depoetizovaný verš stane "politickou řečí" nebo "sermonem kazatele", a přestane být poezií, využil právě v některých básních týkajících se našeho tématu syntaktického útvaru, který bychom mohli nazvat "publicistickou periodou"[5/] - tento útvar se geneticky vztahuje až k větné periodě humanistické, bezprostředním zdrojem pro básnický jazykový styl lumírovců však byla zjednodušená varianta tohoto komplikovaného souvětného útvaru, jak ji vypracovala česká žurnalistika kolem r. 1848 /zvl. Tyl a Havlíček/. První pokusy využít tohoto syntaktického nástroje publicistické polemiky pro potřeby poezie jsou už u pozdního Nerudy, zcela rozvinut tento syntaktický model nacházíme právě až v tvorbě Vrchlického /typickými příklady je na jedné straně báseň Poslední cíle, na druhé straně Dolů s křídly/.

Téma technické civilizace /v nejširším slova smyslu/ doznívá v oddílu Protesty ze sbírky Brevíř moderního člověka v básni Nová generace, která je básníkovým pokusem pochopit mladou, "pozitivní" generaci a sblížit se s ní, respektive přiblížit ji sobě. Opět se tu vynořují pochybnosti o jednostranné orientaci ovládnout vnější svět technickými prostředky a příznačně se vrací klíčové varující slovo rezignace, jakožto nakonec ten nejlepší ze špatných konců, k němuž by se dalo takto dojít:

... cílem vaším chléb, jen chléb!
V boji s hroudou, v práci, potu
udoláte sotva hmotu
a zas mine lidský věk
ve jhu marném staré práce,
za níž stará rezignace /s. 372/

Po protestech přichází oddíl opět významně nazvaný Příměří; Vrchlický v něm hledá cestu z rozporů doby, nad nimiž zděšen nedávno sám stanul, oslavuje lidskou touhu po poznání jako záruku věčného lidského znovuzrozování, přičemž symboly tohoto oživujícího záchovného procesu jsou

mu nejen Platon a Spinoza, ale i B. Franklin /Chci vědět, s. 389/, v epilogu sbírky nazvaném Moderní majáky figuruje vedle Goetha, Huga, Renana, Wagnera, Ibsena a Tolstého i Ch. Darwin a T. A. Edison, jako člověk, který "chytil" zvuk a zapřáhl elektřinu "v strojů jho a ku potřebám všedním"; nad moderním světem se Vrchlickému přece jen opět spojují dva strážní andělé - Věda a Poezie, a dříve zpochybněná práce se opět začíná snášet s Vrchlického hlavním nástrojem ozdravění světa, tj. s láskou: "prací, láskou dobudem svůj Eden" /s. 425/.

Pochybnosti ve Vrchlickém vyvolává teď spíše věčná rozpornost dvojaké lidské povahy než její nová technicistní orientace, a to v souvislosti s novodobým přírodovědným poznáním, zvláště s promýšlením díla Darwinova, které mělo na společenské myšlení druhé poloviny 19. století obecně tak dalekosáhlý, přímo ohromující účinek a jehož se užívalo jako ideologické zástěrky pro bezohlednost a dravost průmyslového kapitalistického podnikání druhé poloviny minulého století. V básni Moderní majáky je Vrchlickému Darwin géniem, který objevil zákony biologického vývoje a spojil jednotlivé jevy v řetěz systému, zato v básni Dědičnost nastupuje obraz Darwinova "otráveného květu" - je jím naše krev, v níž vlečeme dědictví Evino a Kainovo; v básni Homo homini lupus se symbol Kaina vrací znovu, jako znak člověka, který zkrotil živly přírody, ale zůstal zasažen kletbou krve bratrovy - a odtud opět historiozofický pesimismus z toho, že je marné tvořit díla třeba až do hvězd, když je bratr nakonec vždy zboří /s. 390, 396/.

Viníkem této stále se opakující situace není však Vrchlickému nyní moderní technicko-průmyslová civilizace sama o sobě, nýbrž s ní spojená ekonomicko-společenská organizace, směřující k zisku a uctívající jako božstvo Mamon, tedy cílící k tomu, čemu my dnes říkáme konzumní společnost. I to je téma provázející celé dílo Vrchlického, v Brevíři se vtělilo do legendy o ropuše sající veškerou vodu a tím likvidující život; v zemi takto postižené však není už nikdo, kdo by měl čisté srdce a mohl jako sv. Jiří obrovskou zrůdnou ropuchu zisku a sobectví odstranit; báseň ústí v apel k novému Jiřímu, který by ropuchu zničil lidskostí, soucitem, něhou a láskou.

Ve Freskách a gobelinech /z r. 1891/ se jen mihne stará skepse, že idea pokroku je bludička lidstva, že se týká jen věcí vnějších, akcesorních, ne podstaty existence lidstva /"Oč lepší jsme, oč dále jsme, ptám se v duchu, v děl hromu, v páry hvizdu, v kladiv ruchu?"/ - proti této skepsi stojí ve sbírce symbolický obraz grálu, jednoho z úhelných kamenů Vrchlického poezie i axiologické soustavy, jakožto spirituální známky spásy, lásky a něhy /srov. v této sbírce báseň Montsalvač s verši: "Kdo víru v srdce zachoval - a přitom něhy růže,

/ jen zaslouží, kde svatý grál, / že rytěřovat může," navazující tematicky na báseň Gavein - ze sbírky Staré zvěsti z r. 1883 -, počínající strofou: "Svatému grálu přísahal, že v míru jako v boji / vždy čistou jako lilje květ / zachová duši svoji."[6]

Konečně dospíváme ke Skvrnám na slunci, vydaným na sklonku století /1897/. To, co bylo v Brevíři nakonec přece jen spojeno, racionalita, a co z ní plyne, a lidská citovost, humanita, se opět rozlučuje a staví proti sobě; v prométheovské básni Demogorgon, inspirované Odpoutaným Prométheem Shelleyho, se klade člověku otázka: "Když Prometheu, jenž byl rozum lidský, jsi pomohl, proč Krista, jenž byl srdce, mřít nechal jsi?", a přechází se v bezvýchodnou otázku, kterou lyrický hrdina adresuje sám sobě - co vzbudí člověk z jeho mdlob? /s. 456/.

Nejpozoruhodnější je však z našeho hlediska ve Skvrnách na slunci báseň Mlátička. Jí se Vrchlický opět jednou vrátil přímo a nezakrytě k tématu technické civilizace a technicismu vůbec. Už sám "nepoetický" motiv zemědělského stroje, vyzdvižený dokonce přímo do citlivé pozice názvu díla, působí překvapivě a u Vrchlického, ba v kontextu české poezie vůbec, provokativně. Přitom má tento "prozaický" motiv značnou sílu bezprostředností, s níž odkazuje k dobové české realitě - je známo, že český živel se v rozvoji techniky a průmyslového podnikání dlouho uplatňoval úspěšně především v průmyslu zemědělském a potravinářském a v technizaci zemědělství, která s tím souvisela.

Báseň je monolog starého sedláka k mladíkovi, který je uchvácen a okouzlen novým technickým zařízením, je "jak zázrakem zpitý"; starý člověk se dívá na tento technický "zázrak" naopak chladně, trochu skepticky, pro něho je to prostá prozaická instrumentální záležitost. Svět, v němž "řemeny hvízdají a fičí prudce, zní hlomoz kol a páry syk", v něm budí trochu nostalgickou reminiscenci na svět, v němž zněly rytmické zvuky cepů a smích mlatců - a zase to není projev staromilectví hledícího zpět za patriarchální idylou, ale výraz pochyby, zda technizace a zprůmyslnění světa, zvyšující výrobu a výnosnost, ulehčující práci a zmnohonásobující síly lidstva, nebudou zaplaceny dehumanizací výrobního procesu, v němž se člověk stane jen doplňkem stroje, v němž zmizí to, co dává radost z práce a umožňuje bezprostřední lidský kontakt v pracovním procesu. Ale starý sedlák přemůže nakonec tyto pochyby - nevítá sice změny a novoty, ale chce se s nimi smířit, chce pochopit tento nový svět, uvidět půvab tam, kde ho vidí mladí, protože hodnoty nejsou ve vnějším světě, nýbrž vytváří je člověk sám v sobě, a rozhodují proto ne věci samé, ale náš postoj k nim a hlavně k sobě navzájem. Avšak přesto technika zůstává něčím problematickým, janusovským - je neuvěřitelné, že znepokojenému básníkovi se tu hlavou mihne myšlenka, zda se tento technizovaný svět, jehož účelem a cílem

je ovládnout přírodu, nemůže zvrhnout ve svůj opak, totiž v nástroj zničení přírody, jemuž pak už člověk, který Pandořinu skřínku otevřel, nebude s to zabránit. Objevuje se tu vize krajiny, nad níž se vznáší "kouře mrak stmělý", krajiny, z níž v dýmu zmizel květ, české krajiny změněné v Manchester. Tehdejší reálný ekologický stav země dával k takové představě podněty jen neznatelné, hodnotu tohoto znepokojení dovedeme pochopit plně až my, čtenáři básně Praha ve snu ze Seifertovy sbírky Být básníkem. /S. 473./

Skvrny na slunci uzavírá báseň Nová renesance /s. 482/, a ta je v souvislostech, které jsme tu sledovali, překvapením zcela nečekaným, mohli bychom říct, že je to přímo myšlenkové a hodnotové salto mortale. "Zmij skepse" se sice básníkovi stále "vkrádá v rozechvěný paján strun", ale udusí ji v sobě a vítá 20. století patetickým hymnem důvěry a naděje v nový ráj, a ten si vytvoří člověk sám, bez všech starých kultů a forem, slouže jedinému bohu, Radosti. Tento svět stvoří svou prací, svým rozumem, svou tvořivou podnikavostí:

Olymp i Ráj v sobě nesa,
na sobě sám maje dost,
rezignuje na nebesa
země pán, ne plachý host;
pozitivní prací silný,
dobrý, ale spravedliv,
nový Prométheus pilný,
z ducha svého těže dílny
sterý div.
Potře patou zmoka války,
bratra k hrudi přivine,
přepne moře, sblíží dálky
poušť v oázy hostinné
změní neúmornou dlaní,
prost všech panství nároků,
takže v jitra nové vzplání
pouhou bájí bude lkání
otroků.
Myšlenky své símě dračí
vtělí hravě v spasný čin,
na vše silou vlastní stačí,
vnořen vlastních do hlubin. Atd.

Je jen jedna podmínka - známe ji už z Ropuchy:"...jenom srdce mějme čistá, a sny Platona a Krista vzplanou v nás."

Tyto myšlenkové a hodnotové zvraty vyvolávaly silnou nevoli zvláště u mladé tvůrčí generace devadesátých let, která se domnívala

žít v době umdlené, vyčerpané, pochmurné, někdy přímo beznadějně rozvrácené a bezvýchodné. Podobné proměny v nich budily někdy přímo podezření, že ve Vrchlickém se nelze vyznat proto, že je bezzásadový eklektik, že mnohost jeho názorů a jejich občasná protichůdnost je pouze znakem toho, že vůbec žádné názory nemá. A protože je Vrchlický na druhé straně mnohým fascinoval, o to víc se snažili jeho vlivu zbavit, popřít ho v sobě i v jiných - což se jim nakonec velice úspěšně podařilo nejen pro generaci svou, ale i pro generace další. Ale z delšího odstupu se mnohé tyto rozpory v díle Vrchlického jeví poněkud jinak, totiž jako odraz jeho vnitřního úporného sváru, překonávaného s krajním vypětím lidským i uměleckým. Vrchlický byl typ člověka horoucně prahnoucího po kladu, optimismu, harmonii, humanitě, jenže jeho výjimečná citlivost mu nedovolovala vytvořit si vlastní snový svět /jak to doporučoval jiným/ a do něho se hermeticky uzavřít; vnější realitu, tak v mnohém znepokojující, nemohl prostě odmítnout, popřít - cítil se povinen se s ní vyrovnat. Téma technické a průmyslové civilizace bylo pro něho v tomto ohledu mimořádně silným popudem. Že nakonec přes všechnu skepsi, pochyby, znepokojení končil Novou renesancí, bylo spíše trochu křečovitou básnickou věšteckou výzvou, apelem, než výrazem pevně zakotvené naděje.

1/ F. X. Šalda, Studie z české literatury, Praha 1961, s. 106.

2/ Všechny jsou zahrnuty v 5. svazku Básnického díla J. Vrchlického, nazvaného Duch a svět, vyd. V. Tichý, Praha 1949; k tomuto vydání se vztahují odkazy na stránky v našem dalším výkladu.

3/ F. X. Šalda, Kritické projevy 13, Praha 1963, s. 178-179; stať Poezie sociální a proletářská, z níž je citát, vyšla r. 1926.

4/ V české próze můžeme výraz sport doložit už k r. 1874, a to ze Štolbových črt Za oceánem, sv. 2, s. 54; pak z Čechovy povídky Jestřáb kontra Hrdlička /1878, Povídky I, s. 180/, potom už častěji; většinou se ho užívalo ve významu přeneseném a v kontextech přirovnávacích, a přitom se zřetelným významovým odstínem depreciativním - vrcholu v tom dosáhl V. Mrštík v dvousvazkovém souboru statí Moje sny /1902-1903/, pro něhož je i sám sport, ve významu přímém, znakem degradace hodnot moderní civilizace /podle něho se studentstvo věnuje svému "divokému sportu", protože nebylo vedeno k ničemu lepšímu, a "kope do svého míče dále, jako by ničeho nebylo, oč by se starati mělo mimo chléb a surový svůj sport", a stej-

ně ho odpuzuje, že pro lid se stala "blbým sportem" kravalistika; v poezii se sport pak, opět jako znak povrchnosti a plytkosti, objevuje až u Machara v Třetí knize lyriky /1892, s. 46/ a pak u K. Legera /1897/.

O hodnotě, kterou tomuto jevu i jeho pojmenování přikládal Vrchlický, a to přímo v souvislosti s moderní průmyslovou civilizací, svědčí i výrok z jeho Nových studií /1897, s. 178/, kde o vztahu kapitálu a umění prohlásil, že je na samých kapitalistech, "aby umění jejich povzneslo je nad kult o b y č e j n é h o s p o r t u"

Bicykl pak lze v české literatuře postihnout r. 1893 v Mrštíkově Santě Lucii /s. 89/, a to jako označení daného předmětu, bez jakýchkoli průvodních znaků asociačních a hodnotících, z poezie do 1. světové války neznáme případ užití tohoto pojmenování žádný.

Hodna zmínky je z hlediska našeho tématu i historie slova torpédo v české literatuře. Původní význam tohoto slova /tj. pojmenování pro rejnoka, rybu z rodu Torpedinidae/ se v českém písemnictví neuplatnil, pokud víme, vůbec. Zpráva o tom, že "kdosi v Novoorleansu r. 1823 vymyslil jakési střelivo, jež torpedo nazval", pronikla sice už do Rozličností r. 1827 /s. 478a/, ale pro obohacení českého poetického lexika to nemělo následek absolutně žádný - až právě do Vrchlického, jehož "výbušná" sémantika tohoto pojmenování a jeho literární novost, neotřelost, zřejmě přitahovala: ve sbírce Napadlo rosy /1896, s. 119/ říká "druhý hlas v oblacích": "Já o d b o j v ě č n ý jsem, t o r p e d o u lidstva lodi", a v Nových studiích /1897, s. 141/ referoval, že Ibsen v jedné své básni o sobě prohlásil, že "sám klade torpedo pod plovoucí koráb"; Vrchlického podnětu se pak uchopil až mistr prozaizovaného stylu J. S. Machar, mluvě o "torpedu pravd" /Knihy fejetonů 2, 1902, s. 184/.

A když už jsme u pojmenování zbraní, kterými moderní technika a průmysl obdařily lidstvo - kulomet zná r. 1846 Presl ve Všeobecném rostlinopisu /s. 1961/ jako ekvivalent pro termín Sphaerobolus, Kugelschneller /Jungmannův Slovník registruje jen kulometec, tj. grenadýr, člověk, jenž "koule mece"/; vojenský termín kulomet se v umělecké próze objevuje od 70. let /Podlipská aj./, a to vždy jen jako označení daného předmětu bez dalších významových odstínů /jen v Palečku z r. 1878, s. 23, se v Novém snáři pro mládež čte, že "šťourat se kulometem v zubech" je snový znak pro mír/; do poezie pak kulomet pronikl po Vrchlickém až v Třiceti zpěvech S. K. Neumanna z r. 1918, opět jako prostředek k zobrazení válečné reality v příznačných detailech, bez dalších asociací nebo sémantických posunů.

5/ Srov. k tomu obecně A. Stich, Persuasive Style: Its Relation to Technical and Artistic Styles, v čas. Journal of Literary Semantics, 1973, č. 2, s. 65 n., a týž, Stil der Publizistik, ve sb. Grundlagen der Sprachkultur, Beiträge der Prager Linguistik zur Sprachtheorie und Sprachpflege, díl 2, Berlin 1982, s. 319-321.

6/ J. Vrchlický, Vittoria Colonna, Praha 1955, s. 320 a 109.

STROJE JAKO NÁMĚTY, MĚŘÍTKA A INSPIRACE
POZNÁMKY LITERÁRNĚ HISTORICKÉ

Jaroslava Janáčková

1. Kdo by hledal v beletrii doklady k dějinám techniky, najde jich nejvíc na okrajových územích, v žánrech publicisticko-beletristických, jako je fejeton, črta ap., a pak v povídkách a románech zaměřených na masový konzum, tedy v produkci, kterou slovenští badatelé v návaznosti na hudbu a na polskou teorii příhodně nazývají literaturou populární.

Tato část beletrie žije spíš obměňováním než vynalézáním. Tím víc jí záleží na nových látkách, které se zatím nenosily, ale právě vstupují do společenského oběhu jako novinky, jež si ne každý může hned opatřit a prověřit. Proč nedopřát kontakt s novými věcmi, přístroji či stroji alespoň zprostředkovaně, četbou? Například humoresky /a také komedie/ vydatně těžily z existence telegrafu, z míjení vlaků a záměn perónů anebo z poruch, které mohou nastat v telefonním provozu. V daném případě sloužily novinky techniky jako vděčná rekvizita, která skvěle vycházela vstříc intencím žánru, vybudovaného na nedorozumění nejrozmanitějšího řádu, na mezerách v komunikaci, a potřebné motivy tak rozhojňovala, produkci pak aktualizovala i modernizovala.

Ve fejetonech, črtách či humoreskách mají technické vynálezy, stroje a přístroje šanci uplatnit se včasně a navíc být nazírány optimisticky: jako to, co život usnadňuje a zpříjemňuje, anebo přinejmenším může být zdrojem nové zábavy, podívané a hry. V těchto případech beletrie vykonává jisté služby civilizačním procesům tím, že jisté novinky popularizuje, a tak připravuje lidi na nastávající proměny všeho, v čem se pohybují a s čím zacházejí.

Pro názornost připomínám fejeton Podmořský drát. Byl uveřejněn 9. srpna 1866, těsně po skončení války, jejíž stopy byly ještě příliš živé, než aby s nimi fejetonista nepočítal: "Vřava válečná, která nám tak nablízku se rozpustila ve vší hrůze své, přehlušila naše smysly v té míře, že jsme ani zpozorovati nemohli, kterak duch člověčenstva na jiné straně si zahrál pochod vítězný... Čtenářové se ještě pamatují, s kterakým napětím sledováno vloni kladení podmořského drátu, jenž měl spojiti kolébku civilisace s pevninou Columbovou... Třetina cesty byla již vykoná-

na - mluno se přetrhlo..." Tenkrát se myslelo, komentuje fejetonista, že chystané spojení Evropy s Amerikou se odkládá nejmíň o deset roků. Jenomže chyby prý "zesílily odvahu člověka": "V polovici července kladení započalo a dne 27. července, tedy během čtrnácti dnů, dílo to ukončeno bez přetržení, bez překážky." Důsledky, jak je hodnotí fejetonista: "Plavbou nový kontinent nalezen Evropě, drátem podmořským stal se jejím bratrem... Jiskra elektrická jedním mžiknutím přeskočí nyní z Ameriky do Evropy, v témž okamžiku rozvážou se jí ústa, jiskra nabývá řeči a stává se nám věrným vypravovatelem. Co jest naproti tomu porovnání s rychlostí koně, větru, bouře, blesku? Všecko to jsou nedochůdčata ... Povrch zeměkoule jest člověkem opanován, různé díly světa hlásí se k sobě, osvěta stává se matkou, aby všecky přivinula k sobě co dítky..."

Autorem fejetonu byl Vítězslav Hálek, duch nakloněný k harmonii a k optimismu. O ladění fejetonu však nerozhodoval tolik naturel autora, jako povaha fejetonu a jeho informativně formativní funkce v denním tisku, kde má působit oživlým slovem a důvtipem.

2. Umělecká literatura průbojných aspirací má sklon přijímat všecky nové látky tak, že je vystavuje měřítkům celkových a základních problémů člověka. V těchto aspektech se stroje již dávno před Čapkovými roboty jevily jako mechanismy, které všecko mechanické v člověku, v sociálních i přírodních pochodech zmnožují i umocňují. Nástroj, který slouží, se takto snadno převrací v mechanismus, jenž drtí.

Skepse vůči stroji vyznačuje Arbesovo romaneto Newtonův mozek /1877/ i Turbinu, společenský román Čapka Choda, vzniklý o čtyři desetiletí později /1915/. Ale zatímco romaneto varovalo, Turbina je výkřikem.

Není nemístné mluvit o skepsi vůči stroji při Newtonově mozku? Stroj času tam přece perfektně dostojí svému úkolu, přenese odvážlivce prostorem dějinného vývoje lidstva a vrátí ho na zem a dokonce do Prahy a navíc do postele. Jenomže v epilogu Newtonova mozku nejde o postel, na níž by člověk po dobrodružném letu odpočíval. Jde o lože nemocného, který se probírá z krajního vyčerpání s pocitem, že už sotva kdy bude šťastný a veselý. Ne nadarmo tento epilog budil počínaje prvním uveřejněním romaneta námitky jako nelogický, protože nepřiměřený všemu, co předcházelo.

Arbes domýšlel "hoře z rozumu" a z technických zázraků. Mladík k smrti vyčerpaný v epilogu Newtonova mozku na sebe předtím vzal všechna rizika neznámého přístroje v touze pochopit svět kolem sebe, poznat příčiny válek a nenávistí. Když uviděl cestu lidstva jako boj, v němž se slabší stává kořistí silnějšího, octl se na hranici svých sil. A sotva se probouzí k vědomí, smutné poznání ho drtí. Stroj mu umožnil

vidět a poznat zlo, nenabídl mu žádnou alternativu ani šanci. Patřilo ostatně k podstatě romaneta jako žánru skutečnost problematizovat, znepokojivé otázky klást, ne již na ně odpovídat.

Společenský román z času těsně před první světovou válkou měl veliký objem a možnosti obzírat skutečnost velmi diferencovanou z rozličných zorných úhlů. V Turbině také figuruje nikoli stroj smyšlený, jako v Arbesovu romanetu, ale stroj běžně známý a prakticky používaný. Turbina - šance pro podnikatele a celý jeho rod, je v románě nazírána i věcně i nadsazeně, hyperbolicky a symbolicky. Také vztah jednotlivých členů Ullikovy rodiny k turbině se různě motivuje a zvýznamňuje. Okolnost, že nejtěsněji a přímo fatálně je se strojem spjat osud té z dcer, která se rozhodla pro uměleckou dráhu /pro činnost protikladnou strojové výrobě/, dosvědčuje, že má román rozměr podobenství; je úzkostlivým výkřikem proti mechanismům, které všecko cenné devalvují, všecko ušlechtilé degradují, každý vzestup vystavují perspektivě pádu a zmaru. V té groteskní hyperbolizaci je výpověď o podnikatelském rodu i jeho celém okolí víc než jen kritickým obrazem společnosti své doby. Turbina je výkřikem, jde o román poměřitelný stěžejními výkony expresionistického umění, nikoliv o dílo "pozdního" či "opožděného" naturalisty.

3. K etapám převratů a rychlých změn patří variabilita, připomněla tu dr. Horská. Literární historik nemůže než souhlasit a "variabilitu" upřesnit jako vrstevnatost či diferencovanost uměleckých proudů, metod a osobností v témže časovém pásmu. Zhruba s Turbinou rostly Nové zpěvy S. K. Neumanna. Nejen tím, že jde o lyriku, ale celým pojetím světa a člověka v něm stojí ta básnická sbírka na protilehlém pólu než Turbina. Lyrický mluvčí tu vztah techniky a přírody probírá jako souboj a napětí, ví, že každá vymoženost civilizace znamená vedle nové šance pro člověka také možné pouto. Ale přesto přese všecko vidí svět protkaný elektrickými dráty jako prostor otevřený dějinné naději člověka a lidstva. Do vztahu k strojům a k civilizačním procesům se promítla jiná zkušenost, světový názor i optika, než byly ty, z nichž rostla a na něž apelovala Turbina.[1/]

Abychom faktor horizontální diferenciace doložili alespoň na jednom dalším příkladu z jiného času, připomeňme epigram vážící se k oné události, na kterou tenkrát, jak připomněl O. Urban, napsal J. P. Koubek ódu:

Nápis na pražském nádraží, vystavěném 1845

Co se divíš, bratře Čechu, jak entusiasta?
Připojili Prahu k Vídni železem - i basta.

K. Havlíček Borovský vyznačil rub velké vymoženosti své doby tím, že ji uvedl do politické souvislosti. Tak se železniční spojení objevilo

jako možný nástroj dalšího politického znevolnění českého národa.

Hledáme-li odpověď na otázku, co a jak vypovídá beletrie o "stroji", nahodile shledáme důkazy stejně pro obdiv jako pro zatracování či zpochybňování, a to dokonce u téhož autora a v projevech z téhož času. Vědecky odpověďná odpověď si žádá brát v úvahu literaturu jako vnitřně protikladný systém, členěný historicky, vertikálně i horizontálně. Odpověď takto obzíraná bude pak členitější, kontrastnější a rozhodně poučnější než "doklady" potvrzující jednou obdiv a podruhé obavy, jak se komu hodí.

4. Veškerou tu obzíravost a zřetel k složitosti duchovních procesů, k nimž patří také literární tvorba a komunikace, je na místě uplatňovat rovněž tenkrát, chceme-li si ujasnit, jak stroj a všecko, co s sebou nese, ovlivňuje vyjadřovací možnosti literatury, postupy slohově tvárné. Z mnohosti momentů, na něž lze v této souvislosti myslet, chci poukázat na aktualizaci času v básnictví.

Z Hálkova fejetonu, který jsme připomněli, zazněl obdiv k rychlosti elektrické jiskry, jíž se nevyrovná ani kůň, ani vítr. V onom čase radostné závrati nad tempem rychlého rozvoje, který se zdál být pokrokem, uveřejnil Jan Neruda swoji úvahu Moderní člověk a umění /1867/. V ní dost zevrubně argumentoval požadavek, aby moderní umění reflektovalo současné zalíbení v zrychleném tempu všeho žití a bytí. Sám daný nárok uplatnil mnoha způsoby a s jedinečným zdarem. Ale básnictví jenom o málo mladší, poezie ruchovsko-lumírovská si všemi způsoby vynucovala, aby čtenář odkládal navyklý pospěch a četl prodlévaje, brzděn už větnou stavbou, plnou inverzí, o náročnosti žánrových klíčů nebo kulturně historických narážek ani nemluvě.

A pak na konci století nastala v slovesném umění éra času ještě vědoměji a jinak zpomalovaného. Jak symbolistická poezie, tak realistický román - každý po svém a úplně jinak - oponovaly nárokům rychle vyrábět, rychle růst a rychle žít. Tzv. kronikářská kompozice s ucelenými bloky popisů potlačovala děj a všecko vsadila na charakter a prožitek prostoru v času buď cyklickém /Rok na vsi/, anebo historickém /Jiráskovy kronikářské skladby/, v každém případě však v času povlovně návazném. Tvůrce "pomalého" vyobrazování evidentně počítal s kontrastem mezi časem vyprávění, časem vyprávěným /o kterém se mluvilo/ na jedné straně, a mezi časem čtenáře na straně druhé. Požitek zpomaleného času nabízel souběžně také symbolismus s tím dalekosáhlým rozdílem, že apeloval na subjektivní čas, na introspekci a reflexi, zatímco realistický "obraz" vyžadoval, aby se čtenář vžíval do času jiného, než byl ten, jímž žil, a konkrétně si ten jiný čas v odlišných prostorech představoval.

Jestliže byly umělecké metody pracující se zpomaleným tempem vzápětí podrobeny odmítání ve jménu života a jeho nové dynamiky, neznamená to, že výsledky odtamtud vzešlé pozbyly své estetické hodnoty. Stěžejní díla symbolismu i realismu z konce století se otvírají ovšem pouze tomu vnímání, které "pomalost" přijme jako půvab a hodnotu svého druhu, ne-li jako potřebu. Tváří v tvář všem rychlostem, jimiž nás civilizace obklopuje /i ohrožuje/, máme o jeden lék proti uspěchání víc. Jak a kdy k němu sáhneme, záleží na okolnostech; co odtud získáme, je věcí nepředpojatosti i průpravy.

Nabízí se tu příležitost vnořit se do houštin imaginace, přijmout tento druh extáze, která nezabíjí, ale člověku sevřenému rytmem dne může být očistnou lázní. Kultivuje se tak schopnost rozhlížet se kolem sebe s respektem ke každé drobnosti, patřící k životu, a obzírat všecko z vícero zorných úhlů, přemýšlivě a s etickou odpovědností za část ve vztahu k celku, za zítřek vůči včerejšku. Orientace na zpomalené tempo měla v symbolistickém i v realistickém básnictví hlubinný etický náboj. V realistické próze například nereflektovala /a nemínila pěstovat/ netečnost diváka, který kouká a lelkuje, nýbrž dbalou obzíravost člověka, který v poznenáhlu rozvíjeném obrazu světa hledá svou vlastní hodnotovou orientaci v nejednoznačné realitě a svůj díl odpovědnosti vůči ní.

Literární historie si už delší dobu neklade za úkol hledět pouze k pramenům, k procesu geneze literárních děl a hodnot. Tážeme-li se tu na možné účinky těch kterých uměleckých metod, žánrů a poetik, máme na mysli také adresáta současného a rovněž přítomnou tvorbu. V Čechách by nemělo ubývat čtenářů poezie, jak se podle jistých ukazatelů děje, ani milovníků nedějové epiky. To obé patří k základům národního písemnictví a k jeho chloubám. Ohrnovat ve jménu "srozumitelnosti" a dějového spádu nos nad tvorbou z předělu minulého a našeho století znamená oddělovat se od spodních vod a spoléhat jenom na deště.

Pokud tedy jde o tvárně slohovou inspiraci krásné literatury "strojem" a proměnami, které technika vnáší do celého života, ve vývojových procesech umění lze pozorovat i "konvergenci" i "divergenci", sdílení i odmítání. V zásadě si ovšem krásná literatura hájí statut tvorby individuálně jedinečné, jejím tvůrcem je zvlášť k tomu nadaný subjekt, který své dílo realizuje v procesu odlišení vlastního stylu od jiných osobnostních stylů a s pomocí adresáta, který tu jedinečnost vítá jako hodnotu sotva čím nahraditelnou.

1/ Při této horizontální odlišnosti platí, co bylo řečeno v souvislosti s vertikálním členěním literatury. Jednu a touž skutečnost Neumann fejetonista radostně pozdravil, zatímco Neumann básník pojednal jako otevřený problém /porovnej báseň Stavba vodovodu z Nových zpěvů a pasáž z fejetonu Červený kohoutek zazpíval z cyklu S městem za zády/.

POSTAVA ČLOVĚKA-STROJE V ČESKÉ LITERATUŘE

Daniela Hodrová

Člověk je nepochybně základním typem literární postavy. Přesto však - zejména od romantismu - začíná být vytěsňován loutkou, automatem, homunkulem, ožívající sochou, které v dílech E. T. A. Hoffmanna, Mériméa, Gogola stojí v opozici k člověku jakožto zneklidňující, vábící a záhubní dvojníci, jako "já", které se změnilo v "ty", v druhého, jiného a začalo žít na bytosti, od níž se oddělilo, takřka nezávislým životem. Všem těmto oživlým věcem a strojům byla v romantické literatuře společná krajní redukce lidských vlastností, zatímco subjekt, jakkoli rozpolcený, si své lidské vlastnosti dosud podržoval. Typ postavy-věci, postavy-stroje se vrací ve směrech přelomu století; zároveň postupuje proces dezindividualizace, dehumanizace, objektivace člověka, v romantismu jen naznačený: člověk a věc, člověk a stroj si ve střetnutí vyměňují vlastnosti - věc, stroj ožívá, člověk, jeho oživitel a tvůrce, hyne.

Paralelně s romantickou tradicí se k odlidštěné postavě a polidštěnému stroji vyvíjela také realistická próza. Jestliže v jejích vrcholných dílech postava představovala komplex individuálních či k individualitě směřujících vlastností, na pomezí realismu a naturalismu se už tento komplex začal rozpadat; místo směřování k úplnosti, jednotě, totožnosti nastal pohyb k ztrátě těchto vlastností - k neúplnosti, roztříštěnosti, oslabení a ztrátě totožnosti. Odehrával se zejména v typu románu ztracených iluzí, u Stendhala a především u Flauberta v jeho Citové výchově. Hrdina v tomto typu románu ztrácel individualitu, pokud se včlenil do světa věcí, fungoval v jeho koloběhu. S tím souvisel i přesun od snahy individua být ke snaze zdát se, jevit se, spjatý s tématem pokrytectví, dvojí hry, dvojsmyslu. V naturalistickém románu se příčinou odlidštění, proměny člověka ve zvíře či stroj a s ní ruku v ruce kráčející deheroizace postavy stává stupňovaná pasivita hrdiny vůči aktivitu přebírajícímu prostředí, prostoru, který začíná vystupovat jako svého druhu postava, mění se v prostor-bytost /Praha v románech přelomu století/, ve stroj-člověka /cukrovar ve Šlej-

harově Pekle/.

Důvodem zvýznamnění tohoto typu literárních postav, které znamenalo zásadní proměnu poetiky prózy, byl nesporně sám dehumanizující se svět a nové postavení člověka v něm; postavy stroje-člověka a člověka-stroje byly vlastně epickými metaforami zcizeného, nepřátelsky zjinačeného bytí, jeho rozpuštění v bytost bez tváře, bez duše, která ztělesňovala anonymizující a zvěcňující síly, jež ohrožují lidství. Proti "pravé" existenci, pro niž je příznačné hledání tvůrčího principu v sobě, svého pravého "já", se zvedá "nepravá" existence, to, co existencialismus později nazve "Dasein" /Jaspers/ a "Man" /Heidegger/.

Postava stroje vnikla jak do naturalismu, který představoval "umění skutečnost napodobující", a tedy iluzívní, tak zejména do směrů, které představovaly "umění skutečnost vytvářející"[1/] a tíhly k antiiluzívnosti. K těm patřila už secese, jejímž projevem bylo dekorativní pojetí figur, v literatuře pak redukce postav na gesta, masky, jejich proměna v loutky. V secesních juveniliích bratří Čapků - v povídkách L'éventail, Ex centro a v komedii Lásky hra osudná vzniklých kolem roku 1910, souvisela marionetizace, jež tu zasahovala především ženské postavy, s poetikou hry /neměnností typů v komedii dell'arte/; byla tu součástí antiiluzívně vybudovaného epického či dramatického světa, který nezastíral, ba naopak demonstroval svou stvořenost.

Tento typ postav spolu s antiiluzívními postupy se v české próze rozvine především ve třicátých letech. Ve Hře doopravdy /1933/ Richarda Weinera vystupují loutky jako dvojníci vypravěče, který se "čtvrtí" do svých postav a posléze je jimi pohlcen; součástí literární hry je nejistota, ambivalence založení postavy - střídavě člověka a loutky. Postava-loutka je tu polemicky namířena proti "takzvaným životným románovým postavám" /M. Součková/, jinak řečeno realistickým. Ještě zřetelnější je tato poetika postavy v románu dnes neprávem téměř zapomenuté Milady Součkové /1899-1983/ Amor a Psyché /1937/. Náznaky marionetizace postavy můžeme shledat také ve Vančurově Rozmarném létu /1926/, kde postavy se svými atributy a promluvami fungují jako loutky v rukou či spíš řeči vypravěče, a v Nezvalově Jak vejce vejci /1933/. Schéma vztahů postav má v těchto dílech výrazně modelový, herní ráz, jehož důsledkem je relativizace identity postavy, depsychologizace, zbavování postav vlastností, tj. iluzívních rysů.

Typ člověka-stroje, odlidštěné a umělé bytosti není však ani ve 20. století zdaleka omezen jen na linii literatury s antiiluzívní tendencí. Dokladem toho je tvorba Karla Čapka a jeho postava robota.

Základním rysem robotů z Čapkovy hry R.U.R. /1920/ je jejich neindividualizovanost /individualizováni jsou pouze pohlavně a funkčně/. Mají bezvýrazné tváře, upřený pohled, jsou stejně oblečeni v plátěné

blůzy, v pase stažené řemenem, a na prsou mají mosazné číslo. Jsou vlastně jakousi jedinou Postavou v mnoha exemplářích. Jejich lidské vlastnosti a potřeby jsou zredukovány: nemají duši, nevědí, co je stesk, smrt, nesmějí se, nemají chuť, jsou bez vůle, vášní, mají absolutní paměť, ale nedovedou nic nového vymyslet /absence tvořivé schopnosti/. Někdy se pominou /jejich křeč je vlastně projevem jejich neočekávaně propukající lidskosti/, a pak musí přijít do stoupy. V R.U.R. je stejně jako v čapkovských juveniliích užito nejasné hranice mezi postavami lidí a postavami "jiných", robotů: Helena Gloryová pokládá zpočátku roboty za lidi, později pak naopak lidi za roboty. Motivací nově aktualizovaného tradičního dramatického motivu záměny je ve hře nepatrná rozrůžněnost robotů a lidí /lidé jsou stejně jako roboti téměř neindividualizováni, Helena je stejně jako roboti neplodná/; děj směřuje k vzájemnému přiblížení a výměně rolí /stroje se postupně polidšťují, z hrůzy a bolesti se stávají dušemi, nakonec se bouří proti svému údělu a v lásce dvou robotů dostává lidstvo v závěru hry naději na přežití/.[2/]

V R.U.R. není akt stvoření, "vynálezu" člověka-stroje součástí děje /vypráví se o něm, je vytčen před děj hry/, iracionálno v podobě jiného-robota je na scéně přítomno od samého začátku jako východisko, význam, který se v průběhu děje převrátí. Vytčení vzniku jiného před děj, před syžet, bylo v dramatu i próze novem, přesahem žánru s postavou jiného-oživenou věcí, v němž postupné ožívání nebo zjevení oživlé věci tvořilo dosud jádro syžetu /poznamenejme, že také v Kafkově Proměně se metamorfóza člověka v hmyz pouze suše registruje v první větě/. Postulování jiného jako východiska syžetu, nikoli jeho jádra, svědčilo o hlubokých změnách ve vztahu k iracionálnu, jinému, neoddělenému jako v romantismu a novoromantismu hranicí od racionálna, ale přítomnému tady a teď, o jeho rozptýlení a znejistění hranic mezi "já" a "jiným".

Na rozdíl od R.U.R., v němž je akt stvoření umělého člověka vytčen před děj, v Továrně na Absolutno /1922/ a v Adamu Stvořiteli /1927/ je stvoření a jeho neblahé důsledky centrem syžetu. V Továrně na Absolutno není postavou, de facto hlavní postavou stroj, ale to, co stroj produkuje - Absolutno, bytost "psychická, vědomá a inteligentní", neviditelná, rozptýlená a neindividualizovaná postava, fungující jako Nekonečný Dělník a zároveň kouzelník, postava, která zbožšťuje lidi. V Adamu Stvořiteli stvoří Adam bojovníka Mileta, Evu a Lilith a pak svého dvojníka Alter Ega. Od toho okamžiku se zdvojí nejen postava, ale i akt stvoření, neboť Adam a Alter Ego tvoří dál každý po svém: Adam tvoří lidi s dušemi, rozdílné svým založením i oděvem /Poeta, Vědátor, Romantik, Hedonik, Filozof, Rétor/, Alter Ego tvoří lidi AE, kteří jsou stejně oděni v khaki overalech, všichni mají stejnou, poně-

kud bezvýraznou tvář. Zatímco lidé Adamovi si postaví romantické město s věžemi, lidé AE si postaví město podobné Manhattanu. Numera, stádo, masa, konfekce se posléze střetnou s dušemi, obrazy božími, "maškarami" a "blázny" a popřou dílo stvoření; jinými slovy v dramatu se střetnou postavy starého střihu, postavy-individuality se standardizovanou, neindividualizovanou lidskou masou. Vrcholem parodického stvoření je společné dílo Adama a Alter Ega - Zmetek, polozvířecí bytost, žijící a množící se mimo obě města, v jámě po hlíně stvoření. Zmetek je tvor nadmíru uctivý /říká "prosím", "prosím, vašnosti"/ a hájí si svůj "svět" /"Zmetek nemá žádný velký myšlenky. Zmetek chce bejt jenom živ."/.[3]

Ve Válce s Mloky /1936/ dosazuje Karel Čapek na místo robotů a umělých lidí polidštěné mloky. Mlok jako civilizovaný divoch přejímá z civilizace jen floskule a mimikry /čte noviny, pronáší dobové reklamní slogany, novinové fráze/. Nesamostatnost myšlení jej sbližuje nejen s průměrným Angličanem, jenž, jak praví autor, "reaguje na věci podobným způsobem, to jest ve směru ustálených, obecných názorů", ale i s obyvateli literárních utopických říší minulých i budoucích. Mlokům tak jako robotům schází individualita, jsou nepatrně citliví vůči bolesti, obejdou se bez filozofie, umění, neznají fantazii, humor, hru nebo sen, jsou naprostí životní realisté, utilitaristé. Redukují slova na jedinou slabiku, nenaučili se dělat rozdíl mezi "já" a "my", nerozlišují rody /také primitivizace jazyka představuje příznačný rys utopického žánru/. Mločí řeč si spolu s primitivizovaným myšlením osvojuje lidská spodina, z níž posléze pronikne i do nejlepší společnosti a do novin. Zatímco množící se polidštěné zvíře postupně zachvacuje lidství a redukuje je na mločí průměr, ideál moderní civilizace, mloci prodělávají intelektuální vzestup, z mírumilovných, bezbranných tvorů se mění ve vojáky a rozpoutávají válku. Humanizace mloka a animalizace člověka směřují z opačných stran jako v R.U.R. k vytvoření téhož typu - k člověku bez vlastností a bez duše.

Jestliže roboti, lidé AE, Absolutno, mloci představovali v dramatu a proze variantu postavy jiného, kterou bude rozvíjet science-fiction, Zmetek z Adama Stvořitele vlastně tuto linii spojuje s typem prózy, kterou necharakterizuje jako linii předchozí motiv stvoření postavy jiného /pygmaliónský motiv/, a to ani jako předpoklad vytčený před děj, před syžet, ale situace, v níž je jiný zabydlen v tomto světě. Stejně jako roboti, lidé AE, hmyz je ozvláštněnou, deformovanou podobou tradiční postavy. Tento typ postavy můžeme s využitím titulu románu Roberta Musila označit jako "člověka bez vlastností". Z hlediska tradiční postavy je i on postavou fragmentární, přičemž fragmentárnost, deficitnost zpravidla není výsledkem děje, ale je opět vytčena

před něj.

K tomuto typu směřuje v české literatuře postava idiota Řeky z Vančurových Polí orných a válečných /1925/: bytost bez duše, vrah, který se stane vojákem, posléze ztratí tvář, jazyk /mlčení/ a pozbude i jména, je na konci románu oslavován jako neznámý hrdina. Parodií hrdiny, kterým se stává fragmentární postava, člověk bez duše a bez vlastností /toto označení je ovšem nepřesné, neboť absence lidských vlastností je vlastností svého druhu/ je i jiný oslavovaný a v literatuře mnohem proslulejší voják - Haškův Josef Švejk /Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války, 1922-1923/. Ani on nemá tvář, neboť jeho kulatá, prostodušná, usměvavá tvář jako měsíc v úplňku s dojemně něžnýma modrýma očima je ve své neproměnlivosti de facto maskou - maskou klauna, pro kterou je podstatný nesoulad výrazu se situací.[4/] Švejk je malý, zavalitý a vojenský mundúr na něm visí jako kostým na klaunovi /"Ohromná blůza se záplatami na loktech, zamaštěná a špinavá, klátila se na Švejkovi jako kabát na hastrošovi. Kalhoty visely na něm jako kostým na klaunovi z cirku. Vojenská čepice, kterou mu též na garnizóně vyměnili, šla mu přes uši."/.[5/] Je to člověk bez minulosti /nedozvíme se nic o jeho rodičích, dětství/ - jediná jeho minulost je minulost vojenská či spíš minulost jeho řeči - a také bez domova, Švejk je odnikud a odevšad /v Praze vystřídá množství bydlišť/. Fenomenální paměť, která jej sbližuje s robotem, mu slouží k tomu, že se ve svých historkách pohybuje s neobyčejnou volností po nesčetných místech, uvádí příběhy nesčetných lidí.

Švejk, tento klaun řeči a vyprávění, nesoucích všechny znaky karnevalové promluvy /patří k nim familiarizace, snižování vznešených témat jejich nízkými paralelami a záměnami, ambivalence, alogičnost, pseudoautenticita, pseudoexplikace/, zůstává od počátku do konce románu nezměněn, nevyvíjí se jako tradiční románová postava. Tím se dokonce liší i od robota a mloka, pro které byl naopak vývoj - ve smyslu humanizace - příznačný. Nevyvíjí se ani jako oni k pocitu strachu, bolesti, stesku, lásce /Švejk je bytost prakticky bezpohlavní, v jediné erotické scéně funguje na rozkaz jako stroj; ženu vidí ozvláštněně jako "nějaké dlouhovlasé stvoření"/. Švejkova netečnost k lidské bídě je netečností věci /zvěcnění této postavy dokládá mimo jiné i příhoda, v níž je prohrán v kartách/, lhostejností loutky, která se ve své nelidskosti může všude cítit dobře /na policejním ředitelství, ve vězení; v blázinci si připadá jako v ráji/, nebo automatu s omezeným rejstříkem pohybů a postojů /Švejkovo uctivé chování - klanění, uctivé pozdravy, salutování, jeho formule "Poslušně hlásím" apod./, se stereotypy uvozování historek-exempel, ale s neomezenou potencí řeči, jež se generuje jakoby sama ze sebe. Mluvící loutka /v tom je její specifič-

nost/ upírá na sebeděsivější dění kolem sebe stále týž ničím neudivený a tím ozvláštňující pohled.

S maskou, kostýmem a loutkovitostí souvisí ambivalence Švejka, kterého je možno pokládat za dobrodušného, nechápajícího prosťáčka nebo za cynika, lhostejného k lidskému neštěstí a předstírajícího svou naivitu v touze přežít /všichni kolem Švejka dopadnou hůř než on/, nebo konečně za moudrého blázna v tradici Ezopa, Enšpígla, pohádkového hloupého Honzy. Těm všem však nechyběla lidskost, nebyly to postavy bez duše. Švejk je dokonce méně lidský než robot. Jako Zmetek "chce bejt jenom živ" a právě řeč, nikoli jednání, řeč, která v románu stále více zatlačuje do pozadí děj a v druhém dílu nabývá vrchu, se spolu se stabilitou postojů člověka bez duše stává obranou proti světu, nelidskému a nestabilnímu.

Zastavme se ještě nakrátko u tří momentů charakterizujících dvě varianty postavy jiného - postavu-stroj a postavu-loutku. Prvním je tvář, která u postavy přestává vyjadřovat vnitřní hnutí, je bezvýrazná, mění se v masku, za níž se tají, častěji však schází vnitřek. Bezvýraznost tváře, její pojetí jako masky, za kterou zeje prázdno, je rysem jak umělého člověka - robota, tak člověka bez vlastností - Švejka. Druhým momentem je oděv. V tradičním realistickém románu charakterizoval postavu, byl v souladu s jejím nitrem a povoláním /jeho popis byl vlastně popisem nitra/, prozrazoval minulost, skrýval v sobě možnost syžetového rozvinutí jako svého druhu šifra postavy. Roboti, lidé AE a také Švejk jsou oblečeni do jednotného oděvu, do uniformy; jejich oděv je tak jako oni neutrální, bez vlastností, postrádá individualizující funkci, je znakem této neindividualizovanosti a v tom smyslu je vlastně v souladu s jejich založením. Švejkův případ je ovšem zvláštní - uniforma k němu na jedné straně patří jako k člověku bez vlastností, na druhé straně detail, že je mu velká, takže se vlastně mění v oděv klauna, naznačuje nesoulad mezi založením postavy a jí vnucenou společenskou funkcí. Ať se jedná o oděv v nesouladu s nitrem /převlek, kostým/ nebo o oděv v souladu s ním, ale přitom nerozlišený/, v každém případě je identita postavy různým způsobem otřesena /dvojznačností nebo nerozlišeností/. Se zpochybněním identity postavy souvisí pak i charakter jména, jež stejně jako oděv a tvář mělo v tradičním realistickém románu individualizující funkci. U postavy umělého člověka, člověka-loutky a člověka-stroje bývá jméno znakem jeho zlidštění. V R.U.R. mají roboti antická a antikizující jména, v Adamu Stvořiteli mají stvoření lidé jména mluvící nebo mýtická či historická, bytosti stvořené Alter Egem jsou však pouze očíslovány nebo označeny svými profesemi /výjimkou je Zmetek - nomen omen/. Proces vzpoury stvořených lidí a počátek dějin je ve hře signalizován proměnou jména postavy -

antického, mluvícího jména ve jméno současné, nemotivované a neutrální /vojevůdce Miles se mění v Müllera; analogicky se ve Válce s Mloky Andrias Scheuchzeri, označení živočišného druhu, mění v Andrew Scheuchzera. Jméno člověka bez vlastností - Josef Švejk - je případem zvláštním: Josef naznačuje neindividualizovanost, obyčejnost, bezvýraznost postavy, Švejk svou expresívní zvukovou stránkou a jedinečností akcentuje jednak její klaunský charakter, jednak pseudoautentickou jedinečnost, jinakost/.

Zatímco v romantismu byl jiný v podobě loutky, oživlé sochy jedinečný a individualizovaný, pro moderní epiku a drama se stává příznačná ztráta této jedinečnosti, neindividualizovanost a zmnožení. Co však je už od romantismu všem lidem-strojům a lidem bez duše společné, to je absence tvořivé schopnosti /Švejk je v tomto směru opět poněkud mimořádný - "tvoří" vlastně svou řečí/.[6] Právě ta je příčinou animalizace lidské masy, jejího stržení na úroveň stroje. Právě nedostatkem tvořivosti nebo tvořivostí zdegenerovanou se oživená věc liší od svého stvořitele, prožívajícího krutou deziluzi ze svého výtvoru, který se mu odcizuje, začíná jej ohrožovat a posléze jej případně i zamění. V tvořivém člověku je totiž obsažen umělý člověk, člověk bez duše jako jedna z jeho možností. Postava člověka-stroje nepřichází zvnějšku, odjinud, ale nalézá se a rodí uvnitř jako "jiné" v nás. Relativizace hranic mezi živým a neživým, člověkem a strojem není jen pouhým východiskem syžetu směřujícího k rozřešení záhady a odstranění počáteční dvojznačnosti, ale je postojem, na kterém autor zhusta setrvává od počátku do konce díla - v duchu obojakosti, dvojznačnosti doby, kterou podle Arnolda Gehlena charakterizuje krize rozumu, iracionalita techniky jakožto objektivace člověka, zatlačování organického neorganickými látkami a silami, kontaminace hry a opravdovosti, neurčitost a rozplývavost.[7]

1/ J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 40.

2/ Potlačení individuální charakteristiky, které dramatu vytýkal F. Götz, bylo zjevně záměrem dramatu, v němž ani tak nešlo o konflikt stvořitelů a jejich oživlého díla, jako o konflikt odlidštěných pánů s postupně se zlidšťujícími stroji. /Viz F. Götz, Anarchie v nejmladší české poesii, Brno 1922, s. 82./

3/ Koncem dvacátých let se v české literatuře objevuje řada kouzelníků -stvořitelů. Jedním z nich je elektrický kouzelník z několika cyklů

povídek Vladimíra Raffela /Elektrické povídky, Patetické povídky, Prapovídky/, vtělení moderního věku, próteovský světoběžník a dobrodinec, jehož stáří je stářím lidstva; zasahuje do lidských osudů, křísí mrtvé, elektrizuje a násobí skutečnost. Je stvořitelem nadčlověka Euforiona, kterého nakonec zklamán svým dílem zahubí. Nostalgií a deziluzí tvůrců trpí i Nezvalův "podivuhodný kouzelník" Edison.

4/ Motiv muže bez tváře, který si navléká cizí tváře jako klobouky, je ústřední ve Weissově povídce Muž bez tváře /1927/. Tvář-masku si nasazuje i vládce "domu o tisíci patrech" ze stejnojmenného románu /1929/ téhož autora a má ji také parazit Kvis v Řezáčově románu Svědek /1942/.

5/ Projevem Švejkova klaunství je i jeho exhibicionismus, producírování na veřejnosti, záliba ve skandálu /teatrální inscenace jeho narukování/ a nerespektování konvencí, společenské přetvářky /Švejkova šokující otevřenost, která byla výsadou šašků a bláznů/.

6/ V eseji Josefa Čapka Kulhavý poutník /1936/ je proti poutníkovi, bytosti, která si postupně ujasňuje, kdo je, odkud a kam jde, postavena Osoba, společenský produkt, titul, povolání, bytost oděná svou funkcí, příslušností, služebností; zvláštním způsobem v sobě spojuje měšťáckou stádnost s představou a hrozbou umělého člověka. Člověk s duší, plný nepokoje ze změny a trvání, časnosti a věčnosti, života a smrti, je na rozdíl od Osoby, jež toliko budí zdání samotvorby a původnosti, nadán silou tvořivou. Ta mu spolu s vědomím bytí umožňuje pohlédnout tváří v tvář nicotě, necítit se jako manipulovaný objekt.

7/ A. Gehlen, Duch ve světě techniky, Praha 1957, s. 126 an.

UMĚNÍ, PÁRA A ELEKTŘINA

Lubomír Konečný

Ve svém příspěvku se nechci zabývat tím, jak výtvarné umění 19. století reagovalo na technický pokrok a jeho konkrétní projevy v rovině bezprostředního zobrazování. Řeč nebude ani o uměleckých či reprodukčních technikách, ani o obrazech továren a dělníků, parních lodí a lokomotiv, vzducholodí a letadel. Domnívám se totiž, že existuje ještě jedna cesta, která nás slibuje dovést přímo k jádru vztahu mezi uměním a technikou, tak jak se utvářel zhruba v letech 1840-1900.+

Tato cesta začíná v Paříži koncem léta 1838, kdy malíř Horace Vernet získal zakázku na nástěnné malby v Mírovém sále /Salle de la Paix/ Bourbonského paláce.[1/] Plocha stropu tohoto 11 x 20 metrů velkého prostoru byla vyhrazena glorifikaci vlády krále Ludvíka-Filipa jakožto období hospodářské prosperity založené na mírové politice a na rozmachu a využití parní energie /obr.24a-c/. Proto Vernet na jeho ústředním poli namaloval mužskou personifikaci míru, která zasypává nebe nad Paříží květy štěstí a blahobytu. Co je zdrojem takto idylického stavu červencové monarchie, napovídají předměty, na nichž Mír spočívá: dělo /symbolizující válečnou sílu Francie/, včelí úl /tradiční atribut pracovitosti/, obilný snop, pluh a nakonec s otevřenýma očima spící lev jako symbol bdělosti. Až potud Vernetova malba více či méně odpovídá alegorické tradici, jak ji známe z umění 17. a 18. století. Podíváme-li se však pozorněji, vlevo za Mírem rozpoznáme kouřící tovární komíny. Tyto "obelisky průmyslu" /jak je nazval Charles Baudelaire/[2/] jsou narážkou na svět moderní vědy a techniky, který naprosto ovládl obě postranní tonda Vernetova nástropního triptychu. Vlevo, s pohledem upřeným vzhůru, sedí nahá postava, jejíž pravá ruka spočívá na vývěvě a levý loket na technickém výkresu rozprostřeném na kovadlině. Dobové prameny tuto personifikaci označují jako "Génia vědy" nebo jako "Génia páry na zemi". Tomu také odpovídá parní lokomotiva umístěná vlevo vzadu a řízená puttem. Protějškem této scény, alegorizující blahodárné působení parní energie na souši prostřednictvím stroje sloužícího dopravě, je tondo vpravo, kde malíř znázornil působení páry

na moři. Vyděšené najády a další mytologičtí obyvatelé vodních hlubin zde prchají před hrozivou přídí moderní parolodi.

Je příznačné, že technické reálie /lokomotiva, paroloď, vývěva, komíny/ nejsou na Vernetových malbách předmětem zobrazení per se. Nasvědčuje tomu již ten fakt, že při vší pečlivosti a přesnosti provedení jsou zobrazeny jen torzálně. Kompozičně i ideově jsou podřízeny ústředním personifikacím; nebo řečeno ještě jinak: jsou jejich atributy. Malíř zde spojil aktuální technické prvky s tradičními personifikacemi; to vše s cílem vytvořit moderní alegorii, která by nejen plnila konkrétní politickou funkci, ale i tematizovala klíčovou roli techniky a průmyslu v životě Francie 40. let minulého století /malby byly dokončeny v lednu 1847/. Vernetovým záměrem tedy nebylo podat realistický obraz strojů a přístrojů či průmyslového života. Jeho úkol byl náročnější: Měl znázornit síly, na jejichž využití jsou tyto stroje založeny - v tomto případě energii páry, která roztáčí kola v továrnách a pohání lokomotivy a lodní šrouby. A poněvadž energie jako taková zobrazitelná není, neměl jinou možnost než uchýlit se k tradiční alegorické syntaxi, i když jednotlivé elementy jím použitého jazyka představují jakousi modernizaci slovníku klasických personifikací na základě použití aktuálních atributů.[3/]

Stejný charakter má celá řada uměleckých děl vytvořených ve druhé polovině 19. století s cílem reagovat na stále rostoucí roli techniky a průmyslu v životě společnosti. V roce 1861 vystavil francouzský sochař Antoine Etex na pařížském Salónu dnes nezachovanou plastiku znázorňující Génia 19. století, který si za pomoci páry a elektřiny podrobuje živly.[4/] Pro Galerii strojů na světové výstavě v Paříži roku 1889 vytvořil Henri Chapu Alegorii páry a Ernest Barrias Alegorii elektřiny /obr.25/[5/], další energie, která měla zásadní význam pro rozvoj moderní techniky a průmyslu. Dvě nahé ženské figury zde ztělesňují elektrickou energii na obloze a na zemi. Síla, která byla dříve známa jen v podobě blesku, nyní pohání malý generátor umístěný vlevo u paty glóbu, jenž dává alegorickému celku kosmickou dimenzi.

Posuňme se nyní blíže k hranicím naší vlasti. Zdá se, že jednou z nejčasnějších ukázek námi sledovaného typu zobrazení je ve střední Evropě velké panneau, které roku 1858 pro Strojírny a slévárny Klett & spol. v Norimberku namaloval Eugen Napoleon Neureuther.[6/] Větší část tohoto dekorativně působícího díla sice zaujímají popisné pohledy do továrních hal a dílen, ale nalezneme zde i personifikace fyziky a matematiky trůnící na schodišti ozdobeném drobnou alegorií páry. Dvě nymfy zde lijí ze džbánů vodu na oheň[7/], z nějž stoupá pára srážející se do podoby šestirukého obra s plameny místo vlasů. O pět let později, v roce 1863, objednalo generální ředitelství bádenských státních drah

u malíře Hanse Canona dva obrazy pro tzv. knížecí čekárnu nádraží v Karlsruhe. Canon - v souladu s funkcí budovy - vytvořil Alegorie páry a telegrafu /studie k oběma jsou uloženy ve sbírkách Staatliche Kunsthalle v Karlsruhe/ /obr.26-7/.[8] Parní síla je zobrazena jako nahý svalnatec s křídly. Z jeho nozder stoupá dým; za sebou vleče loď a před sebou levým kolenem sune kolo. Je to tedy obraz působení páry jak na vodě, tak na souši. Canonova Telegrafie je polonahá ženská postava šeptající svá sdělení okřídleným puttům, kteří je pak doručují adresátům žijícím v zámku na skále vlevo.

Již těchto několik obrazů a soch dokládá, že zobrazení sil, které byly energetickými zdroji techniky a průmyslu, znamenalo pro výtvarné umění jednu z nejzávažnějších společenských objednávek. Celá šíře tohoto problému před námi vyvstane, když otevřeme jednu dnes téměř zapomenutou, ale svého času velmi populární edici, která byla publikována v poslední čtvrtině minulého století ve Vídni. V letech 1882-1884 vydávají nakladatelé Gerlach a Schenk album s názvem Allegorien und Embleme a po úspěchu této práce začíná roku 1895 vycházet její "Neue Folge". Návrhy pro jednotlivé listy dodala řada renomovaných autorů nejen z Vídně /např. Gustav Klimt/ a Mnichova /např. Franz Stuck/, ale také z Čech /M. Pirner, A. Liebscher, K. V. Mašek, J. Preisler, H. Schwaiger, K. Špillar, M. Švabinský a další/.[9] Dříve než se budeme věnovat některým listům tohoto souboru, zastavíme se u jeho pozoruhodné předmluvy, kterou napsal historik umění Albert Ilg, konzervátor a v roce 1882 prozatímní ředitel c. a k. uměleckohistorických sbírek ve Vídni.[10] "Zcela v duchu oněch starších uměleckých epoch, na nichž spočívá naše současné i budoucí umělecké směřování," píše Ilg, "musí si svou pozici uchovat především alegorie." Proto je v předkládané práci znázorněna dlouhá řada důležitých pojmů, kterými se umění zabývá již po staletí. Jsou to pojmy z lidského života i z přírody: nebe a země, čas a věčnost, vegetace, roční doby, dny a měsíce, stavy a povolání, vášně, ctnosti i neřesti. Věčné a všeobecně platné pojmy, které se tu a tam vyskytují v jednotlivých dílech z různých historických období, jsou zde sesbírány do mozaiky složené ze stovek jednotlivin. Kritériem, jímž bude budoucnost měřit duchovní hodnotu a ideový význam našeho umění, je jeho schopnost vyjadřovat nejvyšší, nejprostší a stále platné pojmy. Takový je podle Ilga věčný úkol umění.[11]

Pouhý výčet toho, co mají Alegorie a emblémy obsahovat, jasně ukazuje, že tato publikace je posledním článkem v řetězu normativních ikonologických příruček, který sahá až do roku 1593, kdy bylo v Římě vytištěno první vydání slavné Iconologie Cesare Ripy.[12] Tato kniha byla - jak je všeobecně známo - během 17. a 18. století vydána v mnoha edicích, reedicích a překladech a stala se vzorem řady na ní více či

méně závislých kompendií. Ripovu Iconologii můžeme stručně charakterizovat jako soubor popisů a vyobrazení nejrůznějších personifikací, sestavený za účelem vizuálního kodifikování všech abstraktních pojmů, které obsahuje lidská zkušenost. Použití personifikace jako základního kamene svého systému Ripa zdůvodnil citováním klasického výroku o člověku jako měřítku všech věcí. Allegorien und Embleme si kladou obdobný cíl a používají stejných prostředků. Je však chybou domnívat se, že toto komplexní oživení formy klasické ikonologické příručky bylo výsledkem nějakého kapriciózního staromilství nebo dokonce vedlejším produktem čistě estetických preferencí. Hovoříme o druhé polovině 19. století a oživení ikonologické formy dokonale koresponduje s ideologií historicismu, tak jak se projevila v soudobé filozofii dějin na jedné straně a ve slohovém historismu na straně druhé.[13/] Jestliže tehdejší teorie umění interpretovala používání historických stavebních slohů jako projev "svobody a vzdělanosti naší doby v účelném zhodnocování vymožeností dosažených předky podle nám vlastního smyslu"[14/], pak dobová normativní ikonografie, zastoupená vídeňskou publikací, chápala svět motivů a témat jako sumu starších ikonografických prvků. Pro personifikování abstraktních pojmů, které obsahovala zkušenost lidí 17. a zčásti i 18. století, systém proslavený Ripou dostačoval. Nevídaný rozmach přírodních věd a techniky v 19. století však umělce konfrontoval s množstvím nových pojmů a vyžadoval na něm jejich znázornění. Právě ty se pak staly prubířským kamenem adekvátnosti reaktivované ikonologické formy nové historické situaci.

Když mnichovský malíř Carl Karger nakreslil předlohy pro Magnetismus a Elektřinu /I, č. 34 a 35/ /obr. 28-9 /, Albert Ilg je komentoval těmito slovy: "Jsou to pojmy novověku a v pokusu o jejich znázornění je tedy kus odvahy. A co více: Na nádražích, telegrafních úřadech a jinde často vidíme jen nic neříkající ideální figury obklopené přístroji, jejichž princip mají personifikovat. Na rozdíl od nich Carl Karger vytvořil duchaplné alegorie, které se týkají jádra věci a přitom si uchovávají poetickou formu, neboť malíř oba prozaické objevy postavil do služeb nejkřehčího z citů - lásky. Jeho Magnetismus, to je génius usmíření. V souladu s fyzikální poučkou o přitažlivosti opačných pólů pravicí svírá prchajícího Amora a levicí Erota, který zosobňuje nenávist." Elektřina, sestra magnetismu, je znázorněna v pilné práci: "Se starostlivým pohledem v očích sleduje poslíčka lásky rajtujícího na telegrafním drátu a ukazuje mu jeho bleskovou cestu, zatímco na telegrafickém přístroji vyklepává slova, která mají obšťastnit srdce."[15/]

Ptáme-li se, co je společným jmenovatelem těchto zobrazení, odpověď je, myslím, jasná: Jakožto personifikace jsou klasickým obrazem

pro ne-klasické, organickou figurou pro mechanické a mýtickou náhražkou pro technické.[16/] Jsou představiteli idylického, ale postupně již problematizovaného systému, v němž člověk dosud je mírou všeho - i když principu fungování některých strojů již nerozumí a o elektřině ví jen to, že vzniká třením liščího ohonu o ebonitovou tyč. Takový soubor personifikací jako jsou Alegorie a emblémy vytváří iluzi světa, který stále ještě lze lidskými smysly poměrně snadno obsáhnout.[17/]

Z tohoto hlediska představují zde diskutovaná - a také mnohá další, dosud zasutá či přehlížená[18/] - díla v podstatě heroický a humanistický pokus umělců 19. století o vyrovnání se s těmi aspekty technické civilizace, které časem měly vést až k její roztržce s uměním. "Všechna mytologie," napsal Karel Marx v závěru své práce Zur Kritik der politischen Ökonomie /1859/, "přemáhá, ovládá a utváří přírodní síly v obrazotvornosti a obrazotvorností: mizí tedy se skutečným ovládnutím těchto přírodních sil. Co je Vulkán proti firmě Roberts & spol., Jupiter proti hromosvodu a Hermes proti Crédit mobilier? Co s Famou, když tu je Printinghousesquare? ... Je možný Achilles v době střelného prachu a olova?[19/] Již v roce 1829 vyčítá Edgar Allan Poe moderní vědě:

Což Dianu jsi z vozu nevyštvala?
A dryády jsi nevyhnala z háje,
aby jim jiná hvězda sídlo dala?
Nezaplašilas řekám zástup víl, ...[20/]

Na již zmiňovaném Vernetově obraze v Bourbonském paláci najády prchají před parníkem.[21/] A jak si v této souvislosti nevzpomenout na plátno Beneše Knüpfera /obr.30/, kde Fauni, mytologičtí obyvatelé lesů, zděšeně utíkají před zvukem automobilu a světlem jeho reflektorů.[22/]

Díla, která jsem zde analyzoval, nechtěla techniku pouze popisovat či dokumentovat v jejích vnějších aspektech /jako tomu bylo v realismu 19. století/, ani se s ní nechtěla vyrovnat tak, že by své tvárné prostředky a principy proměnila na metafory vědeckých, technických a průmyslových procesů /jako tomu bylo a je v řadě avantgardních uměleckých směrů našeho století/. Jejich cílem bylo uchopit techniku v podstatných principech a ty potom prostřednictvím personifikace humanizovat. Ale nezůstalo jen při tom. Vědecké a technické objevy byly prezentovány jako síly, které slouží lidským citům a jsou jimi řízeny. Připomeňme si jen, že na Vernetově obraze lokomotivu řídí putto, a že u Canona a Kargera puttové vykonávají práci elektrických proudů, jisker a impulsů. Podobný svět vykouzlil ve dvoraně pražské hlavní pošty v roce 1901 Karel Vítězslav Mašek. Poštovní služba, kterou zde zastupují opět zejména puttové, slouží především doručování zpráv nedočkavým milencům.[23/]

Je pochopitelné, že tento sentimentálně harmonický obraz techniky nemohl vydržet nadlouho. Pod náporem tvrdé reality upadly personifikace v zapomenutí, ale zanechaly nám dědictví, které užíváme ještě dnes. Franz Simm přispěl do první série Alegorií a emblémů zosobněními starověku, středověku a novověku /I, č. 4/. Poslední z nich /obr. 31/, to je podle Ilga "bakchantka světla a osvícení. Její nahota říká, že novověk odhazuje předsudky jako závoj. Nahota realismu osvětluje sebe samu vysoko zdviženou pochodní rozumu. Thyrsem této moderní menády je telegrafní tyč; za pozadí jí slouží děla, ozubená kola strojů, tovární komíny a chemické aparatury".[24/] Kolo u její pravé nohy nejspíše aluduje na železniční dopravu, která byla chápána nejen jako jedna z největších technických vymožeností, ale jako symbol pokroku vůbec. Proto na kresbě Julia Schmida v tomtéž svazku /I, č. 6/ chvátá génius přítomnosti vpřed na okřídleném kole /obr. 32/. Na stejný dopravní prostředek posadil švýcarský sochař Richard Kissling v roce 1876 svého Ducha doby, který nakonec v roce 1907 skončil na nádraží v Luzernu.[25/] A právě tento osud je příznačný, neboť kolo, původně atribut bohyně štěstí Fortuny, se opatřeno křídlem stalo dodnes používaným symbolem železniční dopravy, ČSD nevyjímaje.[26/]

Marx by se patrně zeptal: A co Fortuna? Přežila to? Odpověď zní: Ano, přežila! Na obraze Alberta Maignana v Musée Saint-Denis v Remeši sjíždí nahá na svém "vrtkavém kole" se schodů, po nichž právě kráčejí do banky korektně oblečení úředníci a finančníci.[27/] Píše se však rok 1895 a málokdo ještě věří, že Štěstěna je tou rozhodující silou, která hýbe světem kapitálu.

+ Až na několik drobných změn je tento příspěvek otištěn v té podobě, jak byl přednesen na plzeňském sympoziu. Jediný vážnější rozdíl spočívá v nahrazení původního, poněkud mnohomluvného názvu, lapidárnějším, který - jak čtenáři jistě neunikne - je inspirován titulem Turnerova slavného obrazu představujícího jeden z umělecky nejpozoruhodnějších příspěvků umění minulého století k problematice tohoto sborníku: Rain, Steam and Speed. Následující poznámkový aparát byl omezen na minimum a zejména pokud se jedná o obecnější hlediska problému, neusiluje o úplnost.

1/ Skvělý rozbor nedávno podal R. N. Beetem, Horace Vernet's Mural in the Palais Bourbon: Contemporary Imagery, Modern Technology, and Classical Allegory During the July Monarchy. The Art Bulletin LXVI,

1984, s. 254-269.

2/ Ch. Baudelaire, Salon de 1859, in: Oeuvres complètes /ed. C. Pichois/. Paris 1975-1976, vol. II. s. 666. Blíže k této metafoře Beetem /cit. v pozn. 1/, s. 259.

3/ K osudu alegorie v umění 19. století viz alespoň L. D. Couprie, De allegorie in de negentiende-eeuwse realistische kunst, in: Opstellen voor H. van de Waal. Amsterdam-Leiden 1970, s. 28-44. - M. Poprzecka, O alegorii w 2. poł. XIX wieku, in: Sztuka 2. połowy XIX wieku. Warszawa 1973, s. 249-267. - G. Hess, Allegorie und Historismus. Zum Bildegedächtnis des späten 19. Jahrhunderts, in: Verbum et signum. Festschrift für Friedrich Ohly /ed. H. Fromm et al./. München 1975, vol. I, s. 555-591. - P. Fusco, Allegorical Sculpture, in: The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections /kat., ed. P. Fusco - H. W. Janson/. Los Angeles 1980, s. 60-69. - H. T. Wappenschmidt, Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein. München 1984.

4/ Fusco /cit. v pozn. 3/, s. 67.

5/ Ibidem, s. 67, obr. 63.

6/ Viz Industrie und Technik in der deutschen Malerei von der Romantik bis zur Gegenwart /kat./. Duisburg 1969, s. 60-61, č. kat. a obr. 51. - R. Kahsnitz, Die Gewinnung und die Segnungen des Gaslichts. Zu einem neuerworbenen Glasfenster im Germanischen Nationalmuseum. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1981, s. 128, obr. 12. - P.-K. Schuster, /rec.:/ T. Buddensieg - H. Rogge, Die nützliche Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution. Kunstchronik XXXIV, 1981, s. 349 a 357, obr. 1.

7/ Chtě nechtě se nabízí srovnání s Mánesovým Praporem Spolku strojníků z r. 1868 /Muzeum hl. města Prahy/, kde je pára znázorněna alegoricky na základě působení personifikací vody a ohně. Viz A. Novotný, O neznámém praporu Josefa Mánesa. Umění VII, 1934, s. 25-30. - H. Volavková, Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu. Praha 1981, s. 162 /č. kat. a obr. 292/ a 200 /pozn. 75/.

8/ Viz Industrie und Technik /cit. v pozn. 6/, s. 62-63, č. kat. a obr. 52 a 53.

9/ Složitá ediční historie této klíčové publikace dosud nebyla spolehlivě popsána a podíly jednotlivých umělců důkladně prozkoumány. Pro několik novějších odkazů z české strany viz M. Lamač, Hanuš Schweiger. Praha 1957, s. 104. - J. Kotalík, Dílo Jana Preislera, in: Jan Preisler 1872-1918 /kat./. Praha 1964, s. 10. - Idem, K výstavě Maxe Švabinského, in: Max Švabinský 1873-1962 /kat./. Praha 1973, s. XII a 39 /č. kat. 5/, obr. 4.

10/ K této "nepochybně duchaplné, ale neukázněné" osobnosti viz G. von Schlosser, La scuola viennese di storia dell´arte, in: Idem, La storia dell´arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore. Bari 1936, s. 127-128.

11/ Allegorien und Embleme. Wien 1882, s. 1-3 /Vorwort/; citována s. 2-3. Tato publikace je dále uváděna jako AuE, s římskými číslicemi označujícími řadu a s arabským číslem textové strany anebo vyobrazení.

12/ Pro toto hodnocení AuE viz W. S. Heckscher - K.-A. Wirth, Emblem, Emblembuch, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, vol. V. Stuttgart 1967, sl. 188. - L. Konečný, Aby M. Warburg. Umění XVIII, 1970, s. 598. Pro Ripův manuál, jeho charakteristiku a různá vydání viz zejm. E. Mandowsky, Ricerche intorno all´Iconologia di Cesare Ripa. La Bibliofilia XLI, 1939, s. 7-27, 111-124, 204-235, 279-327. - G. Werner, Ripa´s Iconologia. Quellen-Methode-Ziele. Utrecht 1977. - E. McGrath, Personifying ideals. Art History VI, 1983, s. 363-368.

13/ Srov. zejména Hess /cit. v pozn. 3/ a Schuster /cit. v pozn. 6/ s. 346.

14/ M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Idee der Menschheit. Leipzig 1963-1973, vol. V, s. 643; citováno podle: A. Haus, Historismus und Stil in der Kunstindustrie des 19. Jahrhunderts. Kritische Berichte III, 1975, č. 2/3, s. 53.

15/ AuE, s. 12.

16/ Srov. G. F. Hartlaub, Dampfkraft und Telegraphie. Die BASF VII. 1957, s. 34-35; citováno in: Industrie und Technik /cit. v pozn. 6/, s. 62. - Když kritik Friedrich Eggers roku 1852 doporučoval na stránkách časopisu Deutsches Kunstblatt umělcům jako vhodné téma svět průmyslu, přirovnal ocelárenské dělníky ke kyklopům a tím je "pozdvihl" do sféry mytologie. Viz F. Forster-Hahn, Aspects of Berlin Realism: From the Prosaic to the Ugly, in: The European Realist Tradition /ed. G. P. Weisberg/. Bloomington 1982, s. 138.

17/ Pro starší a odlišně motivovanou fázi tohoto procesu, viz E. Benz, Theologie der Elektrizität. Zur Begegnung und Auseinandersetzung von Theologie und Naturwissenschaft im 17. u. 18. Jahrhundert. Mainz-Wiesbaden 1971.

18/ Dvě další ve svém příspěvku na tomto sympoziu připomněla Milena Lamarová. Pro ještě další viz Alte und moderne Kunst XX, 1975, č. 141, s. 33, obr. 12 /L. Kandler: Das elektrische Licht, 1884/. - AuE I, č. 140 /F. Stuck: Dampfkraft/, č. 141 /C. Burger: Dampfkraft u. Elektricität/; II, č. 95 /J. Taschner: Elektricität/, č. 99 /L. Widliczka: El./, č. 100 /R. Jettmar: Akustik - El./, č. 101

a 110 /G. von Kempf: El./. Ilgovy komentáře k těmto alegoriím z I. řady jsou velmi lakonické a řada II již není komentována vůbec.

19/ K. Marx, Ke kritice politické ekonomie /přel. V. Provazník, O. Šebek, L. Štoll/. Praha 1953, s. 179-180. - Pro komentář viz E. Castelnuovo, Arte e rivoluzione industriale. Paragone XX, 1969, č. 237, s. 14. Co se stalo Hermem, ukázala K. Türr, Vom Gott zum Warenzeichen. Zur Gestalt Merkurs in der Neuzeit. Pantheon XLI, 1983, s. 7-14.

20/ Viz Poe aneb údolí neklidu. Praha 1972, s. 14 /Sonet vědě/. Pro anglický originál srov. E. A. Poe, Selected Prose and Poetry. New York 1955, s. 459 /Sonnet to Science/.

21/ Beetem /cit. v pozn. 1/, s. 257 /obr. 5/ a 258 /obr. 8/.

22/ Viz J. Fialová, Beneš Knüpfer 1844-1910 /kat./. Praha 1984, s. 17 a 39, č. kat. 119, obr. 121.

23/ Srov. zejména AuE I, č. 79: Verkehrswesen od A. C. Veitha - list, v jehož prostředním pásu puttové doručují dopisy a telegramy. Mašek přispěl do téhož alba alegorií lásky /II, č. 39/.

24/ AuE I, s. 6.

25/ Viz M. Matta, Richard Kissling /1848-1919/, der schweizerische "Nationalbildhauer" im 19. Jahrhundert. Bemerkungen zu einigen Denkmälern und Denkmalentwurfen. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte XXXVIII, 1981, s. 157 a 159, obr. 7.

26/ K symbolice okřídleného kola viz D. Sternberg, Panorama oder Ansichten von 19. Jahrhundert. Hamburg 1938, s. 27-29 /Vom rollenden Flügelrad/ a Kahsnitz /cit. v pozn. 6/, s. 123 a 135, pozn. 32 a 33. - Pro první úvod do problematiky výzdoby nádražních budov viz U. Krings, Bahnhofsarchitektur. Deutsche Großstadtbahnhöfe des Historismus. München 1985, kap. 7, s. 78-82 /Die Bahnhöfe als Repräsentationsbauten - Ikonographie und Metaphorik/.

27/ Viz Poprzecka /cit. v pozn. 3/, str. 256, obr. 4.

TECHNIKA JAKO PODÍVANÁ

Jan Hozák

Setkání s technikou a vztah k ní utvářejí podstatně člověka 19. století. Technika doslova vpadá do života společnosti, mění staleté stereotypy, životní styl. Člověk si rychle zvyká na výhody, které mu přináší, právě tak, jako se smiřuje s jejími negativními rysy. Je technikou fascinován; obdivuje lidský důmysl a dovednost, které ji vytvořily, využívá jejích možností a síly, na druhé straně mu mnohdy technika připadá jako cosi cizího, s čím nemá a nechce mít nic společného, jako předmět, který byl vsazen do jeho světa proti jeho vůli. Žasne nad prudkým rozvojem techniky a mnohdy jej mechanicky přenáší na společnost. Technický pokrok ztotožňuje s pokrokem vůbec. Obecně lze říci, že člověka konce 19. století pohled na vývoj techniky naplňuje optimismem a důvěrou v budoucnost. Der Siegeslauf der Technik, tak se jmenuje třísvazkové dílo, které vyšlo v Německu na začátku našeho století a které shrnovalo v úctyhodné celistvosti dosavadní vývoj techniky.[1/] Technika a její "vítězné tažení" se staly pro mnohé synonymem 19. století, synonymem moderního věku.

Průkopník českého letectví Gustav Finger napsal r. 1895: "Zvláštního rázu bylo právě klonící se století. Jestliže jiné doby vykazovaly boje o náboženství, národnost, století uplynulé znamenalo v míře nemalé boj jiný, neméně ušlechtilý, vítězství lidského genia nad hmotou. Věk devatenáctý znamená dobu páry a strojů. Řada vymožeností technických vskutku tak imposantní se nám jeví, že historik kdysi s úžasem obrátí list, v němž zaznamenáno, čeho duch lidský věku devatenáctého se odvážil."[2/] Ať jsou tyto myšlenky jakkoliv zjednodušující, svědčí o jednom - jak již ve své době byla na pozadí technického vývoje patrna a pociťována odlišnost, mimořádnost právě uplynuvšího století.

Chtěl bych ve svém příspěvku poukázat na jednu stránku mnohotvárného a rozporuplného vztahu člověka k technice, na techniku předkládanou a vnímanou jakožto podívanou. Co však je podívaná. Skrývá se za tímto slovem pouhý zrakový vjem? Jsem přesvědčen, že nikoliv. Podívaná není pouhým viděním, je to zároveň i úžas z viděného, podivení, údiv.

Cosi mimořádného, vzácného, nevšedního. Okamžik, v němž svět kolem pozbývá své stereotypní zaběhanosti a jaksi nás za-jímá. Americký mikrobiolog Lewis Thomas říká: "Div je slovo k podivení. Obsahuje směs poselství: něco úžasného a zázračného, překvapujícího, vyvolávajícího nezodpověditelné otázky o sobě samém, což pozorovatele udivuje a dokonce vyvolává skeptické otázky typu 'To je mi divné'. Zázračné a úžasné jsou klíče. V angličtině /miraculous, marvelous/ odkazují ke starému indoevropskému kořeni znamenajícímu prostě usmívat se, smát se. Cokoli divuplného je to, před čím se můžeme usmívat v obdivu."[3] Thomasovy myšlenky naznačují onu plynulou, nezachytitelnou hranici mezi úžasem a smíchem, vážností a hrou, onen neurčitý pocit údivu, který se nás zmocňuje při každé opravdové podívané a který se dále pokusím přiblížit.

19. století mělo zvláštní zálibu ve světelných produkcích a v osvětlování. Bylo jen málo slavností, ať již ve městech nebo na venkově, které se obešly bez pochodní, béngálských ohňů, lampiónů, ohňostrojů. Lidský důmysl v této věci neznal mezí. Např. během slavnostního večera v Olomouci u příležitosti otevření severní dráhy Ferdinandovy, při němž byly ozdobné pyramidy a sloupy "...nesčíslnými světluškami ozářené" a "ve čtyřech řadách postavený ohňostroj podpálen".[4] Podobně tomu bylo při průjezdu prvního vlaku stanicemi. V tunelu u Chocně osvětloval bengálský oheň hornický nápis "Glück auf".[5]

Velmi proslulou z hlediska osvětlování se stala jedna z nejslavnějších a největších českých národních manifestací v předvečer položení základního kamene k Národnímu divadlu 15. května 1868. Většina z nás má v paměti sugestivní vylíčení z pera Serváce Hellera. Mezi desítkami menších loděk osvětlených pochodněmi a svítilnami pluly po Vltavě jasně osvětlené velké lodi, na nichž stáli sokolové s různobarevnými lampióny; "...na obrubách lodí plápolají čoudivé pochodně a zaplavují rudým světlem fantastické postavy plavců zahalujíce je co chvilku hustým, temným dýmem. Kolem velikých lodí rychle uhánějí hbité čluny. Na jich koncích hoří bengálské ohně, plápolajíce světlem jasně modrým, tu bílým, tu zeleným a růžovým..."[6] Slavnost u příležitosti položení základního kamene k Národnímu divadlu ukázala vrchol a současně meze osvětlování starou klasickou technologií /hořlavé směsi v různých sádkách, např. prskavkách, girandolách, raketách.../.[7]

Zcela nové možnosti pro tento druh zábavy a podívané přineslo elektrické světlo. V českém prostředí sehrál mimořádnou úlohu František Křižík, jehož zdokonalená oblouková lampa, opatřená diferenciálním regulátorem vlastní konstrukce[8], osvětlovala v 80. a 90. letech továrny, města /první byla r. 1887 Jindřichův Hradec a Písek/, ale také zábavy a slavnosti. Po úspěšném předvedení na mezinárodní elektrotechnické výstavě v Paříži r. 1881 si vybudoval Křižík v českých zemích

monopol na zřizování elektrického osvětlení. Začátky firmy jsou spjaty s Plzní. Tady byla také poprvé veřejně předváděna oblouková lampa. Stalo se tak v městském divadle, v němž byl u příležitosti oslavy narozenin císaře Františka Josefa 18. srpna 1881 vytvořen živý holdovací obraz a ten pak elektricky osvětlen. Po skončení produkce /obr. 33/ v divadle pokračovala slavnost na náměstí, kde, jak to líčí sám Křižík: "Na balkonu radnice byl vystaven císařův obraz, osvětlený dvěma obloukovkami, zavěšenými na stožárech. Před obrazem pak defilovali ostrostřelci, veteráni a jiné spolky."[9/]

Praha se poprvé seznámila se světlem obloukové lampy téhož roku v červnu, rovněž při slavnostní příležitosti, návštěvě korunního prince Rudolfa, během níž byla osvětlena Hybernská ulice. V roce 1883 provedl Křižík pokusné osvětlení Staroměstského náměstí sedmi obloukovými lampami. Po celý týden byla světla předmětem obdivu Pražanů, mimo jiné také Vojty Náprstka. Stala se příjemnou podívanou, komise znalců je však neuznala za způsobilá pro praktické použití.[10/]

Vyvrcholením iluminačního umění využívajícího tehdy nejdokonalejších technických prostředků se stala Zemská jubilejní výstava v Praze r. 1891. Firma Křižík zajišťovala osvětlení celého výstaviště velkorysým způsobem /220 obloukovek a 1400 žárovek/. Tehdy poprvé zazářila v Praze elektrická světla v tak velkém množství. Hlavními atrakcemi však byla světelná fontána a světlomet umístěný na věži průmyslového paláce. Fontána se stala přímo symbolem výstavy. Její barevné gejzíry tryskaly každý večer k obloze za údivu a nadšení návštěvníků. Z popisů očitých svědků nabýváme dojmu až mystického vytržení: "Setmělo se úplně. Na temné obloze září hvězdy, výstaviště zaplaveno světlou, lehce fialovou mlhou, ve kterou se rozplývá bílé světlo obloukových lamp, budova průmyslového paláce září magickým světlem jako nějaký palác víl ... A již vytryskly vzhůru první paprsky skvoucích proudů, bělostné jak stříbro, krvavě rudé, smaragdově zelené, skvěle modré. A nové a nové proudy stoupají vzhůru v barvách stále se měnících, ve tvarech stále dobrodružnějších, brzy rozplývající se do šířky, brzy rostoucí ve štíhlých sloupcích do výše anebo spojující se ve skvoucí poháry. A vše to stoupá a klesá, dme se a řítí do hlubin spodní nádržky, odkud vytryskují nové proudy planoucích zářících barev. Voda planoucí nejskvělejším žárem ohňostroje, koncert, delirium světel a barev!..."[11/] /Obr. 34/

Ve významných dnech probíhaly na výstavišti i v celém městě slavnosti, při nichž se velkou měrou uplatnilo také osvětlování. Již v předvečer otevření výstavy, 14. května 1891, plály na návrších ohně a na Žižkově ozářilo elektrické osvětlení 22 m vysokou postavu Jana Žižky, kterou pro tento účel namaloval malíř Národního divadla R. Hol-

zer. U příležitosti miliónténo návštěvníka se konala "benátská noc" na suchu, během níž "vedle skvělého osvětlení elektrického zazářily pojednou po výstavišti tisíce světel a světýlek v barvách nejrůznějších ..."[12], jindy zase ve "stromořadích planuly tisíceré pestré lampiony v řetězech táhnoucích se od stromu ke stromu, anebo kupící se v hrozny na vysokých stožárech...". A vždy na závěr dne, když zhasla světla a skončila hra fontány, ozářil blízké i vzdálené okolí průmyslového paláce z jeho věže Křižíkův světlomet, aby "připravil tisícům návštěvníků kratochvilné divadlo, viděti totiž v nočním temnu skutečné světelné paprsky, jakoby v mohutný svazek těsně spjaté, vysoko ve vzduchu semo tamo jako ohnivá vlasatice zmítané, a místo, na něž vrženy byly, tak ostře osvětlující, že i zdaleka jako za dne bylo viditelno".[13]

Zemská jubilejní výstava 1891 byla celá komponována jako jedna velká podívaná. Technika tu byla nejen pasívně vystavena, ale sama zapojena do hry, využita k "divadelnímu" účelu. Vedle osvětlování byla takto aktivizovanou technikou vzduchoplavba. Lety balónem měly patřit k nejpřitažlivějším atrakcím výstavy. Také ony slavily v Praze sto let. Již roku 1790 tu létal Francouz Blanchard.[14] Balón ovšem nemohl Pražanům zevšednět; vždyť za celé 19. století nebylo mnoho příležitostí spatřit jej nad Čechami.[15] Jubilejní výstava měla všechno vynahradit. V rámci výstaviště byla za tím účelem postavena reprezentativní vzduchoplavecká aréna s ochozy, galeriemi a s úkrytem pro naplněný balón. Odtud se měl vznášet k pravidelným letům nejprve upoutaný, později i volný balón Kysibelka. Když však došlo 16. června k nehodě, při níž se balón ve výšce 2000 m roztrhl, zřítil a posádka jen šťastnou náhodou vyvázla téměř bez zranění, byli po dlouhém rozhodování a vyjednávání pozváni zkušení francouzští vzduchoplavci L. Godard a E. Surcouf.

Již tvar a vzhled arény poukazuje k divadlu a tento dojem /obr. 35/vzduchoplavci i lidé pohybující se kolem nich svým vystupováním podporovali. Uniformy, efektní gesta, pozdravy, výstupy na okraj koše při vzletech, různé odvážné kousky, to všechno mělo pobavit - být podívanou. Zakrátko přišly lety pasažérů. K pražskému nebi se postupně vznášeli redaktoři Kukla, Zelený, Klofáč, hrabě Coudenhove, Kolowrat, nakladatel Vilímek a přirozeně také dámy: V. Novotná a J. Lorencová. Všichni pak byli středem zasloužené pozornosti; vždyť po varovném příkladu Kysibelky mohli letět opravdu jen ti nejodvážnější.

Vzlet balónu začínal už jeho přinesením do arény a plněním. Příprava k letu, to byl přímo rituál, při němž kromě vzduchoplavců a jejich pomocníků asistovalo i mnoho "rádců". Objevit se na fotografii ve společnosti se vzduchoplavci, to už byla nějaká pocta.

Protože každá podívaná jednou zevšední, vynašly se záhy způsoby, jak produkce ozvláštnit. Tak např. 11. září 1891 se na paměť stého vý-

ročí první vzduchoplavby v Praze uskutečnily jakési "dostihy" dvou balónů. 4. října zase proběhl noční let, při němž byl na koši připevněn ohňostroj. Když skončila hra světel výstavní fontány, "...vznesl se do husté tmy balon, jenž ve výši 500 m vypustil mohutný ohňostroj a konečně s dohasínajícím ohněm bengálským zmizel v tmách...".[16/] Koncem září přijel do Prahy další francouzský vzduchoplavec Eugen Taupin a 1. října předvedl užaslým návštěvníkům výstavy první seskok padákem.

Balónová aréna zůstala na výstavišti i v dalších letech. Příklad Francouzů soustředil české zájemce o vzduchoplavbu a dal vzniknout r. 1892 České společnosti aeronautické.[17/] Vedle profesora techniky K. V. Zengra se v ní sešli ing. G. Finger a čeští vzduchoplavci František Hůlka a Ferdinand Wandas. Společnost zakoupila balón Ressel, v jehož koši absolvoval pak Hůlka s Wandasem při různých příležitostech desítky letů. Vzduchoplavecké produkce se staly neodmyslitelnou součástí dalších výstav. Národopisnou r. 1895 zahajoval balón Ressel. Poslední vzlety jsou pak spojeny s Jubilejní výstavou 1908.

Řekli jsme již, že atraktivnost balónových produkcí byla zvyšována různými způsoby. K těm nejoblíbenějším patřilo vypouštění komických gumových figurín naplněných plynem. I když jejich hlavním účelem bylo pobavit, měly i svůj praktický význam při zjišťování směru a intenzity větru před vlastními lety velkých balónů. /Obr. 36./

Dalším oborem techniky, který měl ve svých počátcích vysloveně charakter podívané, byla aviatika - letectví.[18/] Produkce mužů na létajících strojích /aparátech, jak se tehdy říkalo/ poutaly k sobě pozornost, která se nedala s ničím srovnat. Pokusíme se přiblížit atmosféru jedné z nich. Odehrála se na Proseku u Prahy 14. a 15. srpna 1910, kdy ing. Jan Kašpar poprvé úspěšně vzlétl před pražským publikem. Přestože se Kašparovi podařily první lety v Pardubicích teprve v dubnu onoho roku, měl za sebou v srpnu již několik velmi úspěšných produkcí. V červenci létal v Hradci Králové, v Josefově, začátkem srpna v Lysé n. Labem. Protože v Praze se předtím aviatice nedařilo /Hieronymusovy pokusy v Chuchli v dubnu skončily havárií/, vkládal tisk i veřejnost do Kašpara velké naděje, že konečně ukáže Pražanům opravdové lety. Na Proseku se chystala velká podívaná, již v obou dnech dohromady spatřilo podle údajů z tisku přes 100 000 diváků.

Aviatici v mnohém připomínali kočovné herce nebo artisty. Jejich "představení" - vzlety, režírovaná tak, aby se dramatičnost podívané postupně zvyšovala, byla plná různých smluvených, ale často i bezděčných příhod. Na každou produkci zval důkladný plakát upozorňující na předešlé úspěchy. Letectví lákalo diváky jako veliká hra, ze strany aviatiků nezřídka hraná o život. Je dobré si uvědomit, že mluvíme o době, v níž úspěšný let se měřil na minuty, výška na desítky metrů,

vzdálenosti nepřesáhly okruhy o průměru dva až tři km. A vystoupení končila obvykle tehdy, když byl letoun, a často i člověk, natolik poškozen, že už nemohl létat. Ani v našem případě tomu nebylo jinak.

Nahlédněme opět do dobového tisku pro autentické svědectví o podívané na Proseku. Díky ateliéru Jelínek na Královských Vinohradech, který produkci fotografoval, můžeme si slovo doplnit i obrazem. Časopis Sport a hry zhodnotil událost jako "dokonalý úspěch pardubického aviatika", který v neděli letěl "dvě kola a osmu za 11 minut místy i ve výši 161 m. V pondělí dosahuje výše 200 m, ale po letu 8 minut 54 vteřin pro poruchu akumulátoru stroj padal. Ing. Kašpar se zachránil zdařilým klouzavým letem".[19] Závěr posledního letu pak vypadal následovně: "Vše šlo znamenitě. Tu najednou v hloučku funkcionářů a zpravodajů hrklo. Pojednou bylo zcela jasně možno rozeznávati vrtuli. To znamená, že motor přestává pracovati. Porucha nebo chce přistáti? Vysvětlení dostalo se divákům v zápětí. Stroj se vzepjal, zadní část se snížila. Hrůza, zřítí se nezadržitelně. V tom už však zase pohled opačný. Stroj vrtulí dolů, na levé křídlo nachýlený, padá. Ale aviatik neztratil rozvahy; viděti, že stroj nabyl polohy vodorovné a jako po nakloněné rovině sjíždí - klouzavý let se daří. Ale konce jsme neviděli; vypadalo to, jakoby prudce stroj s výše 3-4 m kolmo padl do řepy a v ní zmizel. Let trval 8 minut 54 vteřin. Hlouček lidí běží k místu, několik hasičů sboru proseckého, strážníků a četníků i pořadatelů a ovšem s nimi o závod novináři."[20] /Obr. 37./

Závěrem ještě jednu obecnější poznámku. Když jsem připravoval tento referát, vzpomněl jsem si několikrát na knihu Homo ludens od Johana Huizingy a na autorovy myšlenky o vážnosti kultury 19. století. Huizinga, zkoumaje vývoj lidské civilizace z hlediska hry a hravosti, soudí, že "19. století ponechalo herní funkci v kulturním procesu málo místa".[21] Způsobily to podle něho zejména sílící tendence užitkovosti, měšťanský ideál blahobytu, technické důsledky průmyslové revoluce. "Práce a výroba se staly ideálem a brzy i idolem... Smysl pro společnost, touha po vzdělání a vědecké hodnocení se staly dominantami kulturního procesu. Čím dále pokračoval intenzívní průmyslový a technický vývoj od parního stroje k elektřině, tím více vyvolával iluzi, že pokrok kultury spočívá právě v tomto vývoji. Přecenění hospodářského činitele ve společnosti a v lidském duchu bylo v jistém smyslu přirozeným plodem racionalismu a utilitarismu, které zabily mystérium a zprostily člověka hříchu a viny. Zapomnělo se osvobodit ho zároveň i od pošetilosti a krátkozrakosti, a zdálo se, že člověk je určen a schopen, aby učinil svět blaženým podle vzoru své vlastní banality."[22]

Vnějším výrazem této skutečnosti je podle Huizingy fádnost pánské módy v 19. století, její strohost, neměnnost. Pánský oblek se stává stá-

le bezbarvější a beztvárnější. "Stěží je možno uvést nápadnější symptom pro opuštění herních prvků než to, že z pánského odívání vymizela fantazie."[23/]

Asi se zeptáte, co má tohle všechno společného s naším tématem. Myslím, že má. U Huizingy totiž opuštění hravosti, smyslu pro hru, je jakýmsi snížením hodnoty. Z kontextu jeho práce vyplývá, že autentičnost existence nějakého společenství i celé civilizace je úzce spjata s tím, jak dalece je schopno toto společenství udržet si schopnost hry. Aniž bych tento názor sdílel, domnívám se, že i teze o všeobecném zvážnění kultury 19. století je pochybená. To, co nazývá Huizinga hravostí a co nenachází např. v módě, přesunuje se v průběhu 19. století do jiných oblastí. Technika, která na jedné straně vnesla do života utilitarismus a racionalismus, vytvořila na straně druhé nový prostor, v němž se mohl člověk projevit jako bytost hravá a hrající si. Myslím, že právě při vnímání techniky jakožto podívané je to dobře patrné.

1/ Der Siegeslauf der Technik, vyd. M. Geitel, Stuttgart, Berlin, Leipzig b.r.

2/ G. Finger, Studie aeronautická, Praha 1895, s. 1.

3/ L. Thomas, Sedm divů světa, Vesmír 64, 1985, č. 1, s. 49.

4/ Květy č. 107, 6. září 1845, cit. z: J. Pacovský, Lidé, vlaky, koleje, Praha 1982, s. 102.

5/ Květy č. 104, 30. srpna 1845, cit. tamtéž, s. 103.

6/ S. Heller, Jubileum velké doby, Praha 1918, s. 23.

7/ Podrobný popis hořlavých směsí i jednotlivých druhů sádek je zachycen pod heslem "strojený oheň" v osmém dílu Slovníku naučného F. L. Riegra, Praha 1870, s. 1075. Obšírnost, s níž je věc pojednána, odráží i význam a důležitost, jaká se světelným produkcím připisovala.

8/ F. Křižík upustil od regulování vzdálenosti uhlíků mechanicky. Místo toho použil k tomu účelu solenoid a sestrojil regulátor, který pracoval na elektrický proud. Srov. F. Křižík, Paměti, Praha 1952, s. 62-74 a též J. Veselý, Křižíkova obloukovka, Praha 1942.

9/ F. Křižík, c.d., s. 76.

10/ Tamtéž, s. 79-80.

11/ Sto let práce, díl II., Praha 1892, s. 344.

12/ Tamtéž, s. 308.

13/ Tamtéž, díl I., Praha 1892, s. 180.

14/ V. Rypl, Z dějin naší vzduchoplavby, Praha b.r., s. 34-38.

15/ O vzduchoplaveckých produkcích v Čechách v průběhu 19. století, tamtéž.

16/ Sto let práce, díl III., Praha 1892, s. 330.

17/ V. Rypl, c.d., s. 90-93.

18/ V dobové terminologii se používalo pro létání přístrojů těžších vzduchu názvu aviatika, zatímco létání přístrojů "lehčích vzduchu" /aerostatů/ se označovalo jako aeronautika /vzduchoplavba/.

19/ Sport a hry IX, 1910, č. 33, s. 220.

20/ Tamtéž.

21/ J. Huizinga, Homo ludens, Praha 1971, s. 174.

22/ Tamtéž.

23/ Tamtéž, s. 175.

SCÉNICKÉ OSVĚTLOVÁNÍ A ČESKÁ SPOLEČNOST 2. POLOVINY 19. STOLETÍ

Jan Pömerl

Problém osvětlování v divadle se vyhrotil na přelomu 15. a 16. století v Itálii, kdy se divadelní představení nastálo přestěhovala do uzavřeného prostoru. Po tři staletí spočívalo technické řešení scénického osvětlování na tradičních zdrojích světla /svíčky, olejové lampy/. Teprve 19. století přineslo v oblasti osvětlování technické změny a tím i nové podoby a funkce scénického světla. Nejvýznamnější impulsy tohoto rozvoje přicházely v 19. století z Anglie a z Francie.

V roce 1814 bylo poprvé použito svítiplynu k osvětlení ulic čtvrti svaté Markéty v Londýně. Již za šest let, tedy v roce 1822, zavedla plynové osvětlení první evropská divadla: dvě v Londýně /Drury Lane a Covent Garden/ a jedno v Paříži /Théâtre Lyrique/. K obecnému rozšíření osvětlování svítiplynem v divadlech došlo však až v průběhu 40. a 50. let. Proti novému způsobu osvětlování byly zpočátku vznášeny výhrady, z nichž nejzávažnější byl odpor k přílišné světelnosti svítiplynu. Snad právě z tohoto důvodu se roku 1828 na čas vrátilo londýnské divadlo Covent Garden opět k "menšímu, ale pro tajemnost přeludu příhodnějšímu světlu olejovému".[1/] Svítiplyn však časem zvítězil. Zprvu nacházel uplatnění jen jako atrakce v hledištích. V roce 1831 se takovou atrakcí stal např. plynový lustr v Josefovském divadle ve Vídni. Později však již svítiplyn sloužil k osvětlení celých divadel. Ve 40. letech již obecenstvo vítalo modernizaci osvětlování divadel s nadšením jako projev pokroku. Svítiplyn ostatně vítali i majitelé divadel. Svítiplyn byl totiž levnější než svíce a olej. Např. denní náklad celé iluminace Stavovského divadla v Praze klesl po zavedení svítiplynu přibližně o 30-35%.[2/] Technicky neobvyklé osvětlení se na krátký čas dokonce stalo i součástí divadelní reklamy. V roce 1845 nezavedli plynové svítilny jen v interiéru Josefovského divadla, ale i na přístupové cestě k divadlu. Obdobně tomu bylo např. v roce 1882 v Brně, kde bylo otevřeno první plně elektrifikované divadlo v Rakousku-Uhersku. Dobové prameny uvádějí, že to bylo vedle divadelních vlaků právě elektrické osvětlení, které vedlo k nečekaně vysokému finančnímu výsledku první

sezóny tohoto divadla.[3] Také divadelní recenzenti podléhali účinu nového osvětlení. Nebylo nijak neobvyklé, když se roku 1884 objevilo v referátu o představení Verdiho opery Trubadúr v Národním divadle takovéto hodnocení: "Páně Lvův hrabě Luna silně konkuroval s elektrickým osvětlením nynějším: obé, světlo i pěvcovo počínání zářilo svátečně."[4]

Představu o tom, jak bylo takové plynové osvětlení v divadlech 19. století uspořádáno, poskytuje dobový popis "světelného parku" českého divadla v Brně z roku 1884. "Osvětlení hlediště záleží ze dvou sluncí ve stropě po 36 plamenech, pak z 10 ramen plynových svítilen po 6 světlech, tedy ze 60 světel na stěnách. Mimo to jsou pod klenutou galerií 2 plynová ramena. V orchestru každý pult opatřen jest plynovou svítilnou. Lampa u jeviště má 16 plynových světel. Osvětlení jeviště je skvělé. Kromě svítilen na rampě osvětleno jest ještě v sufitách 60 plynovými světly."[5] Jedná se sice o příklad poněkud pozdní, ale zcela vyhovující, neboť princip rozdělení světel byl v podstatě stejný po celé 19. století. Rozdíly spočívaly jen v četnosti lamp. V roce 1884, v roce otevření českého Národního divadla v Brně, však již existovala divadla s elektrickým osvětlením. Pro srovnání je tu opět dobový popis světelného zařízení milánského divadla La Scala. "Elektrické osvětlení, zavedené již v divadle della Scala v Miláně, je neobyčejně krásné. Sestává z 2296 lamp Edisonových takto rozdělených: 1091 na jevišti, 253 u loží, 344 v lustru, 209 v ložích a na chodbách a ve foyeru, 396 na schodech a v garderobách. V obyčejné dny svítí pouze 1600 lamp. Celkem tedy síla 34 850 stearinových svící."[6]

Ze srovnání uvedených příkladů vyplývá, že záměna svítiplynu za elektrický proud spočívala jen v záměně světelných zdrojů. Za plynový hořák elektrická žárovka. Intenzita osvětlení závisela na četnosti svítidel. Přínosem však bylo vedle zlepšení čistoty a snížení teploty vzduchu v interiéru divadla zejména snížení nebezpečí vzniku požáru na minimum. Novinkou pak byla možnost tlumit, popřípadě zhasínat světla v hledišti, což znamenalo završení procesu zahájeného Richardem Wagnerem v Bayreuthu v roce 1876. Tehdy byl totiž učiněn první krok ke zrodu dnešní konvence pozvolného zhasínání hlediště, která dodnes vyvolává v divácích pocit tajuplného a slavnostního okamžiku. Jedním z nejzávažnějších důsledků nového technického základu scénického osvětlování se tedy stalo ukončení vývoje kukátkového divadelního prostoru, tak typického pro vývojovou linii iluzívního divadla.

Divadlo začátku 19. století bylo dědicem divadla barokního. Scénická výprava byla záležitostí divadelních malířů, jejichž hlavním úkolem bylo vytvořit perspektivně správný obraz interiéru či exteriéru a převést ho do systému bočních kulis a zadního prospektu. Scénické osvětlování mělo v té době v podstatě jedinou funkci: zajistit základní pod-

mínky pro to, aby na jevištní dění bylo dobře vidět. Jednalo se, řečeno dnešní terminologií, o vytváření tzv. základního scénického světla. Lokální světla a stíny byly totiž doposud na dekoracích namalovány a tvořily neměnnou součást dekoračního obrazu. Použití techniky nových světelných zdrojů s vyšší světelností, než jakou dosud poskytovaly svíce či olejové lampy, přineslo postupnou proměnu dosavadní scénické praxe.

Prvním důsledkem použití svítiplynu byla proměna barevnosti palety divadelního malíře. Chladné nazelenalé plynové světlo měnilo barvy dekorací dosud volené tak, aby vyhovovaly žlutočervenému světlu svíček a olejových lamp. Částečné svědectví o kvalitativně novém působení svítiplynu na barevnost dekorací a současně o účinku jeho větší světelnosti podává v jednom svém divadelním referátu Jan Neruda: "V dohře viděli jsme novou kulisu, krajinu malovanou od vynikajícího Stefana. Přejem sobě, aby štětce svého vydatně použil ve prospěch divadla našeho. Tu však upozorňujeme, že oblíbené u něho silné barvy při skrovné hloubce jeviště a vydatném našem osvětlení shůry dobře ustoupiti mohou barvám jemnějším."[7] Obdobně se na barevnosti dekorací, ale i interiérů hlediště, později projevila záměna svítiplynu za světlo elektrické obloukové lampy či elektrické žárovky.[8]

Dalším závažným důsledkem zavádění intenzívnějších světelných zdrojů bylo odhalení a zdůraznění plochosti malované dekorace, a to odkrytím rozporu mezi malovanými lokálními světly a stíny a opravdovými vrženými stíny kulis a herců. Problém reálných stínů, které rušily scénickou iluzi, byl řešen zvyšováním počtu světelných zdrojů a jejich novým rozmísťováním. Reálné stíny tak byly sice odstraněny, ale plochost malovaných kulis byla zřejmá i nadále. Proto již od 30. let bylo využíváno zejména na francouzských jevištích tzv. diorámy.[9] Jejím základem bylo spojení v popředí umístěných plastických dekorací a scénických doplňků s plochým pozadím-horizontem neutrálního charakteru. Od malovaných světel a stínů bylo upouštěno a hloubky scénického obrazu bylo dosahováno postupy barevné perspektivy /přední části scény byly pojednány v teplých barvách a kontrastovaly se studeně zbarveným pozadím/. Nejúčinněji se barevná perspektiva uplatnila v exteriérových výpravách.

Scénické osvětlení nového typu se projevilo i na herectví. Prosvětlení jeviště do hloubky umožnilo hercům vzdalovat se od přední světelné rampy a obohacovat rejstřík dosavadních výrazových možností. Svobodnějším pohybem po jevišti mohli zřetelněji vyjadřovat vztahy mezi dramatickými postavami a v neposlední řadě mohli přirozeněji využívat obličejové mimiky a drobných gest pro přesvědčivější tlumočení citových hnutí. Intenzívnější osvětlení dovolilo tyto jemnější herecké prostředky uplatnit i v práci s činoherními komparsy a operními sbory, umísťo-

vanými převážně v hloubi scény.

Aplikace fyzikálních poznatků o vlastnostech světla na nově konstruovaná svítidla s barevnými filtry a možnost na dálku regulovat intenzitu osvětlení dovolovaly v exteriérových scénách napodobovat proměny denního světla přímo před očima diváků. Základní scénické světlo se stalo významným náladotvorným činitelem. Rozednívající se nebo šeřící se krajina se stala nezbytnou součástí scénické výpravy každé závažnější inscenace. Především operní skladatelé s touto technickou možností scénického osvětlování počítali již při komponování svých děl. Technické vybavení jeviště začalo spoluurčovat konečný tvar divadelního díla - inscenace.

Technické předpoklady nových světelných zdrojů dovolovaly doplňovat základní osvětlení scény speciálními světelnými efekty. Romantické a pozdně romantické divadlo jich znalo celou řadu. Byly to např. postupy využívající transparentního prosvětlování zadních prospektů /noční pohledy na města, požáry apod./ nebo tzv. prolínačky, při kterých změnou předního osvětlení v zadní bylo možné přímo před očima diváků změnit místo děje. Spojení elektrické obloukové lampy, dutého zrcadla, hodinového stroje a vodících drátů tvořilo základ přístroje pro vytváření nejslavnějšího světelného efektu divadla 19. století, totiž přístroje na zobrazování východu či západu slunce. Zcela poprvé byl tento speciální světelný efekt uskutečněn v roce 1849 při pařížské premiéře Meyerbeerovy opery Prorok.[10/]

Realistické a naturalistické divadlo začalo novou světelnou techniku využívat pro náročnější úkoly. Světlo mělo především vytvářet dramatickou atmosféru. Objevuje se tzv. lokální osvětlování. Doplňovalo základní osvětlení scény světelnými detaily odpozorovanými ze života /stojací lampa, petrolejová lampa na stole, oheň v krbu apod./. Scénické světlo mělo v intencích dramatického autora nejen spoluurčovat sociální zařazení dramatické postavy, ale přibližovat prostřednictvím kontrastů mezi světly a stíny i světla a stíny jejího duševního světa. Průkopnickou úlohu v tomto hledání nových možností scénického světla sehrál začátkem 80. let francouzský režisér André Antoine. V tomto okamžiku začala nová etapa ve vztahu mezi divadlem a technikou. Začalo hledání způsobu nového využití techniky, tentokráte již ne pro vytváření iluze opisem skutečnosti, nýbrž cestou uchopení skutečnosti prostřednictvím metafory. Ale dořešení tohoto usilování se stalo záležitostí divadla 20. století, přestože první návrhy, jak tento úkol řešit, vyšly ještě z 19. století, a to v podobě představy o divadle, jak ji zformuloval Adolphe Appia.

Proměny scénického osvětlování zasáhly významně jak do scénografické, tak i do režijní praxe divadla 19. století. Na místo iluzionis-

tické kulisovité dekorace galli-bibienovského typu nastoupilo nové pojetí scénické výpravy usilující v duchu programu měšťanského divadla o co nejdokonalejší iluzi života na jevišti. Jednou z cest vytváření této iluze bylo i nové pojetí funkce scénického světla. Iluzívnost scény pak byla posílena i rozvojem bohaté jevištní mašinérie, která byla také výsledkem dobového pronikání technického rozvoje do divadla.[11/]

Divadlo v českých zemích, a je jedno jestli německé nebo české, stálo až do roku 1850 stranou všech změn, probíhajících od 20. let v oblasti scénického osvětlování. Teprve 3. září 1850 se pražské Stavovské divadlo přiřadilo ke scénám vybaveným plynovým osvětlením. Ve stejném roce, pouhý jeden rok po premiéře elektrického světla obloukové lampy v pařížské Opeře, se na jevišti Stavovského divadla rozzářilo shodou okolností opět při prvním, tentokráte pražském uvedení Meyerbeerova Proroka "elektrogalvanické slunce", zatím ještě z dovozu. Jeho konstruktérem byl drážďanský mechanik Jakobi. V roce 1854 však již bylo používáno technicky dokonalejšího přístroje od Romualda Božka, který přístroj nejen zdokonalil, ale použil jeho principu i pro zobrazení východu a zatmění měsíce. Podle dobového záznamu vypadal takový divadelní východ měsíce velmi barvitě: "Ve scéně, představující noční krajinu, objevila se najednou na obzoru slabá, načervenalá zář, která pomalu sílila, až pojednou se nad hřebeny hor objevil rudě zářící měsíc, jehož rudá barva pomalu žloutla, až dostala studeně stříbrný odstín."[12/] Nadšení diváků nebralo konce. Po skončení představení si obecenstvo vyžádalo zopakování tohoto technického divu. Okouzlení možnostmi nové osvětlovací techniky bylo v době jejího vstupu na jeviště veliké. Často vedlo k jejímu využívání i tam, kde pro ni nebylo odůvodnění.[13/]

V roce 1862 se jeviště první samostatné české scény, Prozatímního divadla, mohlo pochlubit plynovým osvětlením, které odpovídalo dobové úrovni. Vedle dolní a zadní mělo i horní a sufitové rampy.[14/] Do roku 1883 se pak v Čechách všechny velké kamenné divadelní budovy, ale i některé předměstské arény vybavením svého světelného parku vyrovnaly zahraničním divadlům. Pro osvětlení hlediště i jeviště používaly svítiplynu a pro světelné efekty, zejména ve výpravných operách, baletech a féeriích, měly obloukové lampy napájené elektrickým proudem z galvanických zdrojů. I Národní divadlo mělo při svém prvním otevření v roce 1881 plynové osvětlení.[15/]

Z hlediska probíhajícího vývoje technických předpokladů scénického osvětlování skutečně kvalitativní zlom v českém divadelnictví nastal v roce 1883. Tehdy se po požáru znovuotevřené Národní divadlo stalo svými více než třemi tisíci elektrických žárovek po německém městském divadle v Brně druhým plně elektrifikovaným divadlem v českých zemích. A to pouhé dva roky po pokusu K. Lautenschlägra z roku

1881 o plně elektrifikované divadlo na mnichovské divadelní výstavě. Národní divadlo se v tomto ohledu vyrovnalo nejvýznamnějším evropským scénám, např. milánskému divadlu La Scala. Tento úspěch však měl i svůj rub. O rok později, tedy v roce 1884, se musela česká veřejnost spokojit při otevření druhého českého národního divadla, tentokráte v Brně, opět jen se svítiplynem.

Podobně významný krok v počátku 80. let byl učiněn i v druhé oblasti využívání scénického osvětlování, kterou tvořily slavnostní iluminace veřejných budov, mostů, pomníků a dobové speciality - vodních fontán. Scénické osvětlování tohoto typu, to jest ozvláštňování vybraných objektů pomocí světla, nebylo v té době samozřejmě nic nového. Existuje nespočet dokladů o slavnostních iluminacích z období 16. až 18. století, které byly vytvářeny nejen světlem pochodní, svící a olejových lamp, nýbrž i pomocí různých pyrotechnických postupů, např. bengálskými ohni a ohňostroji. Možnost praktického využití elektrického světla však přinesla do této sféry nové mimoestetické momenty. V první řadě velikou světelnost, zejména při použití elektrických oblouků, dále snadnější manipulaci a údržbu a v neposlední řadě i nezávislost na počasí. V 80. a 90. letech pak jako technická novinka bylo elektrické světlo samo o sobě možností k uspokojení veřejnosti po podívané. Souviselo to s dobovým postojem k moderní technice, která se na nejrůznějších výstavách stávala podívanou v pravém slova smyslu. Různé girlandy a závěsy z elektrických žárovek, obloukovými lampami osvětlené výstavní pavilóny, barevné vodomety apod. sloužily především jako reklama, jako magnet přitahující tisíce obdivovatelů vystavovaných produktů technické civilizace. Tuto funkci plnilo scénické osvětlování stejně dobře na výstavách v Paříži jako ve Vídni a od roku 1891 i v Praze.

V českém prostředí však byly ve druhé polovině 19. století slavnostní iluminace nejednou i nástrojem politické propagandy. Bylo to hlavně v případech, kdy byly použity při oslavách celonárodního významu. Příkladem slavnosti tohoto typu, při níž hrálo scénické osvětlování velmi významnou roli, byla regata na Vltavě ze dne 15. května 1868, tedy v předvečer položení základního kamene Národního divadla, která však byla charakterem použitého scénického osvětlení ještě plně spjata s minulostí. Bengálské ohně, ohňostroj, lampióny, pochodně - to vše byly atributy staleté linie renesančních a barokních vodních slavností. Ale o patnáct let později při znovuotevření Národního divadla již novou budovu osvětlovaly elektrické obloukové lampy z dílny českého elektrotechnického inženýra Františka Křižíka.[16/] Svou neobvyklostí a současně svou moderností pomáhaly veřejné slavnostní elektrické iluminace utvrzovat v české veřejnosti vědomí spoluúčasti českého národa na pro-

měně 19. století ve století techniky, ve století páry a elektřiny.

Od roku 1885 byla na repertoáru Národního divadla v Praze inscenace baletu Excelsior od Romualda Marenca, která do roku 1899 dosáhla na tehdejší poměry fantastického počtu 170 repríz.[17] Ústřední ideou tohoto baletu, oslavujícího úspěchy italských a francouzských vědců a inženýrů, byl zápas světla /= technická civilizace 19. století/ s tmou /= technická zaostalost a nevzdělanost/. Závěrečná apoteóza světla a míru, zvítězivších jen díky vědě a technice 19. století, se odehrávala v záři tisíce elektrických žárovek. Český divák nadšeně tleskal, neboť chápal činy italských a francouzských vědců a inženýrů jako úspěchy, na nichž měla svůj podíl také dovednost a odvaha českých techniků. Na konci 19. století se český národ, zejména pak česká buržoazie, cítil jako rovnocenný partner i těch nejvyspělejších evropských národů. Až na jeden závažný rozdíl. Mohl se s vyspělými národy měřit z hlediska kulturní a technické vyspělosti, nikoliv však z hlediska politické suverenity. O to více tedy česká veřejnost pociťovala někdy až nekritickou potřebu vyrovnávat tento nedostatek na poli techniky a kultury. České divadlo druhé poloviny 19. století to dokládá zcela zřetelně. Jeho tvůrci si zřejmě vůbec nepřipouštěli možnost jeho ohrožení násilnickou podstatou rozbujelé divadelní techniky, neboť již v pouhém jejím vlastnictví spatřovali způsob, jak se vyrovnat Vídni, Berlínu či Paříži, tedy možnost, jak se zase v další činnostní sféře přiřadit k těm národům, které udávaly tón nejen Evropě, ale celému světu. V tomto úsilí pak hrálo velkou roli každé i sebedrobnější vyrovnání se zahraničním vývojem. Dosvědčuje to i příklad zdánlivě tak odtažité záležitosti, jakou byla ve druhé polovině 19. století reakce českého prostředí na technický rozvoj v oblasti scénického osvětlování.

1/ Blahník, K.: Světové dějiny divadla, Praha 1929, s. 552.
2/ Novotný, A.: Staropražská theatralia, Praha 1955, s. 93.
3/ Bondi, G.: Fünfundzwanzig Jahre Eigenregie. Geschichte des Brünner Stadttheaters 1882-1907, Brno 1907, s. 14.
4/ Nesignováno, Divadelní listy V, 1884, s. 30.
5/ Nesignováno, Divadelní listy V, 1884, s. 227.
6/ Nesignováno, Divadelní listy V, 1884, s. 175.
7/ Neruda, J.: Sládkova dcera a panská rodina /Hlas 8. srpna 1963/, in: Neruda, J.: České divadlo, II, Praha 1951, s. 132.
8/ První známý pokus s elektrickým osvětlením jeviště provedl roku

1880 v Plzni F. Křižík. Zkouška nedopadla příznivě. Prudce bílé a modravě zabarvené světlo obloukové lampy měnilo barvy dekorací a vrhalo silné stíny.

9/ Tvůrcem divadelně použitelné diorámy byl L. Daguerre. Poprvé tohoto principu scénické výpravy bylo použito roku 1822 v pařížském divadle Le Panorama Dramatique.

10/ Tvůrci tohoto mechanismu byli L. J. B. Foucault a L. J. Dubosq.

11/ Např. jevištní vůz byl poprvé použit technikem K. Brandtem roku 1857 v Darmstadtu, hydraulické zařízení typu Asphaleia bylo zřízeno roku 1884 v jednom divadle v Budapešti a jevištní točnu zkonstruoval v Mnichově K. Lautenschläger v roce 1896.

12/ Štechmiller, R. - Peukertová, D.: Božkové - průkopníci naší techniky, Věda a technika mládeži,6, 1956, s. 333.

13/ Svědčí o tom např. výtka divadelního referenta Lumíra z roku 1854: "Měsíc pana Romualda Božka ... pěkně se třpytil, ale v činohře neslouží tak platně, jako v baletu nebo ve zpěvohře, poněvadž pozornost galerií od děje činohry svádí..." - Nesignováno, Lumír, 4, 1854, s. 1103.

14/ Neruda, J.: České prozatímní divadlo /Hlas 19. listopadu 1862/, in: Neruda, J.: České divadlo, II, Praha 1951, s. 9.

15/ V průběhu rekonstrukce Národního divadla po požáru z roku 1881, při němž velké škody způsobil i výbuch svítiplynu, byl veden urputný boj mezi zastánci plynového a elektrického osvětlení. Teprve 10. března 1883 výbor sboru pro dokončení stavby Národního divadla rozhodl na základě komisionálního posouzení účinu elektrického osvětlení německého městského divadla v Brně o tom, že pro vnitřní osvětlení hlavní budovy bude použito elektrických žárovek. Toto rozhodnutí ovlivnily i tragické důsledky požáru divadla Ringtheater ve Vídni z roku 1881, který způsobila závada v plynovém osvětlení jeviště. Dne 21. dubna 1883 byla uzavřena smlouva s vídeňskou elektrotechnickou společností Bückner & Ross na provedení veškerých elektroinstalačních prací. První elektrické osvětlení Národního divadla tvořilo 2166 bílých žárovek a 856 barevných. Do provozu bylo uvedeno 5. listopadu 1883. - Šubert, F. A.: Národní divadlo v Praze. Dějiny jeho i stavba dokončená, Praha 1883, s. 314.

16/ Dvořáková, Z.: Josef Zítek, Praha 1983, s. 282 a 328.

17/ Premiéra baletu Excelsior se konala v Národním divadle dne 1. 8. 1885.

LÉTÁNÍ TECHNICKÉ A DUCHOVNÍ: UMĚNÍ A AERONAUTIKA NA KONCI 19. A POČÁTKU 20. STOLETÍ

Vojtěch Lahoda

"Jsme jaksi dopáleni. Nebavíme se, svět je fádní vzdor tomu, že dovedem za měsíc přejet již celou zeměkouli a za dvacet hodin sdělit bratrům Indiánům v Brazílii, že jsme chvála bohu zdrávi... Něco se stane, musí se stát, nevíme sice co, ale tušíme, že kdybychom takhle - náhle lítat dovedli, to že by bylo asi to pravé."[1] Tak začínají Nerudovy Myšlenky o ledačem. Píše se rok 1869. Sedm let po vzletu Antonia Regentiho v Praze, který prožil perné chvíle v koši balónu hnán prudkým větrem k Staré Boleslavi. Je to dekáda pokusů Václava Kadeřávka s konstrukcemi napodobujícími let ptáků. Je to slavná "zlatá" éra balónového létání. Lámou se dosavadní rekordy: roku 1852 se uskutečňuje Giffardův let první vzducholodí s parním pohonem a vrtulí, v roce 1859 je realizována první cesta balónem na vzdálenost více jak 1000 km /St. Louis-Henderson v USA, 1292 km/. Celá tato série úspěchů aviatiky je podtržena velkou leteckou výstavou v Křišťálovém paláci v Londýně roku 1868.

V takové atmosféře psal Neruda "myšlenky o létání". Fejeton končí jako společenská parodie: létání patří jen vyvoleným, vždyť "kdož je povahou vznešenou, povznese se sám a sám do tiché výše, do oné výše, kde je již bílý den...". Nerudova slova naznačila, že ti, kteří budou schopni létat, budou výjimeční lidé. Takový aviatik 19. století musel být nutně svým způsobem abnormální. Vždyť sám pokus, dostat se do nebes, hraničil s kacířstvím: člověk se chce připodobnit bohu. Příklady zneuznání díla a pokusů vzduchoplavců a aviatiků svědčí o očividné společenské diskriminaci velké většiny letců. Mnozí odvážlivci neskončili smrtí při letu, jak bychom se domnívali, ale sebevraždou nebo úmrtím ve velké bídě. Způsob dobového líčení letů balónů nám z tohoto hlediska zní jako hlas obecného mínění. Kupříkladu v Národních listech z 12. srpna 1877 se dočteme pikantní větu o pádu Vydrova balónu Praha: "Balon spadl do zahrady blázince ve Slupech na záhon celeru."[2] Vydra v praxi realizoval ideu, kterou údajně vyslovil Vojta Náprstek v reakci na problémy konstrukce řiditelné vzducholodi: "Takové věci já nedo-

poručuji, neboť ti, co se obírají perpetuum mobile a řiditelnou vzduchoplavbou, patřejí jen do Kateřinek."[3] Šílenou, maniakální tvář vzduchoplavce-sebevraha, který by skutečně do Kateřinek patřil, vylíčil ostatně Jules Verne v povídce Drama ve vzduchu z roku 1876. Seriózním vzduchoplavci se vetřel do koše balónu jakýsi "bledý mladík", prototyp šíleného aviatika, jenž nakonec uřízne lana od koše balónu a spadne s ním, zatímco normální aviatik se zachrání. Také Neruda v případě konstruktéra letadel Václava Kadeřávka zdůraznil, že je to 1. "šťastný překladatel", 2. "málo šťastný člověk" a 3. "ještě nešťastnější vynálezce".

Postava aviatika, byť dalekosáhle oslavovaná při zdařilých pokusech, byla v podstatě tragická. Tento tragický úděl měl v kulturní oblasti významnou paralelu - postavu básníka. Byl to romantismus, který kodifikoval mýtus tragického básníka, nepochopeného společností. Odděluje jej od přízemní společnosti schopnost úniku do vyšších sfér poezie.

Dle Vrchlického je to básník, který-"nežli naděje se - letí". Vrchlický považoval "řádění moderních obrazoborců" - v podstatě nastupujících technokratů - za tendenci, která sráží člověku - a básníku především - křídla. Apologie básníka se schopností "letět", jak napsal Vrchlický, dosáhla velkého rozvoje v romantismu a prostřednictvím novoromantických tendencí se udržela až do počátku dvacátého století /kultivoval ji např. Apollinaire/.[4]

Myšlenka letů vzhůru je tak pro básníka 19. století metaforou poetické imaginace a sebereflexe. Tyto lety byly vyvolány nejen přirozenou fantazií, ale rovněž uměle. Zasloužil se o to nejvíce romantismus. Alethea Hayterová[5] prokázala kouření drog a opia jako součást celkové romantické strategie "umělých rájů", které mají vrchol u Baudelaira. Jeden z charakteristických rysů užívání opia, o němž se zmiňovala dobová literatura, je pocit létání. Hayterová poukazuje na skutečnost, že takové stavy nejsou výsadou pouze poživačů opia. Mnoho normálních lidí často létá ve svých snech. "Ale létání nebo plutí v opiových snech," praví autorka, "má souvislost se zvláštním pocitem nehmotného éterického bytí, se ztrátou nebo splynutím totožnosti člověka a s propojením percepce času a prostoru."[6] Pro romanticky orientované umělce 19. století byly veškeré prostředky k povzbuzení imaginace vhodné k tomu, aby umělec-básník, posedlý daimonionem v tvůrčí extázi, se očistil od materiálního světa a vletěl do sféry poezie. Proto bylo mnohými básníky oslavováno víno nebo tabák. Ve vztahu k umělci nabývaly tyto věci nového smyslu jako specifické nástroje umělecké inspirace.[7] Tvůrčí schopnost umělce byla srovnávána s božskou kreativitou. Motiv imaginárních poetických letů je spjat s ideou umělce-demiurga,

ale i s jeho tragickým vědomím nutnosti pádu. Nietzsche napsal: "Vrchol a propast - to jest nyní obsaženo v jedno."[8/]

Podívejme se na jeden případ výtvarného zpracování motivu létání, který je ještě spjat s tradicí 19. století, ačkoliv byl uskutečněn těsně na počátku 20. století. V roce 1904 vytváří Josef Mařatka studii k pomníku slavného brazilského aviatika Santose Dumonta, který začal v Paříži konstruovat balóny a posléze řiditelné vzducholodi s motocyklovým pohonem. Teprve vzducholoď č. 4, dokončená roku 1900, se osvědčila a stala se jednou ze senzací Světové výstavy v Paříži - další raritou byl Rodinův výstavní pavilón. Dumont pokračoval v pokusech a vzducholoď č. 6 přihlásil do velkého závodu, který vyhlásil roku 1900 Henri Deutsch. Cenou 100 000 franků bude odměněn ten, kdo vyletí ze St. Cloud, obletí Eiffelovu věž a vrátí se zpět do místa startu do třiceti minut. Santos Dumont cenu vyhrál a rázem se stal jedním z nejslavnějších mužů na kontinentu.

Slavný aviatik údajně navštívil Rodinův ateliér v době, kdy zde pracoval také Mařatka. Rodin navrhl českého sochaře, aby slavného letce portrétoval a svěřil mu také realizaci jeho pomníku pro Buenos Aires, který se neuskutečnil. V literatuře byla zdůrazněna souvislost návrhu pomníku s příkladem Rodina a českým barokem.[9/] Koncepce byla zřejmě ovlivněna i Bourdellem, především jeho pomníkem obránců v Montaubanu z let 1870-1871. Na Mařatkově studii je nejzajímavější gesto letce. Na první pohled nás napadne souvislost s tanečním gestem. Je známo, že se Mařatka pod vlivem Rodina zajímal velice intenzívně o soudobý moderní tanec. Byl přítomen právě v roce 1902 přijetí slavné tanečnice Isadory Duncanové v Rodinově ateliéru a podle Emanuela Sibliíka to byl právě Mařatka, který umělkyni přijal a zprostředkoval její vystoupení pro Rodina o rok později.[10/]

Taneční revoluce Isadory Duncanové znamenala zásadní předěl mezi klasickým tancem v pravém slova smyslu a moderním tanečním výrazem. Oproti tradičním praktikám zdůraznila svobodný projev, který by "přenesl zemskou energii skrze lidské tělo". Duncanová tvrdila, že její první taneční učitelé byli "vítr a vlny a let ptáků a včel".[11/] Za pobytu v Londýně pilně studovala zejména Nietzcheho a Whitmana. Proto také nepřekvapují její výroky o tanečním umění, ovlivněné především Nietzschem. Podle Duncanové je tanec přenesením gravitace vesmíru na člověka. Přirovnala nový tanec k "vznášející se duši, duši, jež dospěla ke světlu a opájela se křehkostí".[12/] Je "modlitbou, každý pohyb vlněním spěje k nebesům a stává se částí věčného rytmu sfér".[13/] V imaginární promluvě s bohyní Iris Duncanová píše: "Ó Iris zlatokřídlá, jest pravda, že můj pohyb jest pomalý. Avšak ostatní družky mého oboru prohřešily se ještě názorněji proti zákonům přitažlivosti, z nichž ty,

přeslavná, jediná jsi vyňata. Ale van tvých křídel prochvěl i mou nebohou pozemskou duši a často jsem vysílala modlitby k tvému povzbuzujícímu obrazu."[14] Cílem tanečnice je stát se pozemskou Iris, která ztělesňuje sepětí člověka s kosmem.

Víme, že August Rodin vypracoval ke studii pomníku Victora Huga mimo jiné také sochu bohyně Iris, která je nejčastěji uváděna pod názvem "letící figura". Bernard Champigneulle ji srovnal s prudce vystřeleným projektilem do vzduchu.[15] Původním záměrem Rodina bylo vytvořit několik letících figur, múz, které by obklopovaly centrální postavu básníka.[16] Ženské figury včetně Iris byly tedy chápány jako personifikace duchovní inspirace. Byl to právě Rodin, který upozornil na příkladě gotického umění, konkrétně anděla z chartreské katedrály, na sepětí letící figury s motivem tance.[17] Rodinovy figury se doslova vznášejí v nehmotném prostoru, jsou unášeny "kosmickým prostorem imaginární vlnou světelného bodu" /P. Wittlich/. Pro Rodina byla hlavní krajinou obloha. Tradiční problém figura versus krajina převedl do vztahu figura versus kosmický prostor, který sám sochař popsal jako "šťastné kraje tam za hranicemi země, v míru za všemi mraky".[18] Je to prostor lásky, ale současně Rodin přirovnává oblohu novoplatónsky k myšlenkám.[19]

Pokusme se vysvětlit vztah jednotlivých figurativních motivů tanec, básník - k Mařatkově dílu. Gesto letce nám může připomínat některá gesta tanečnice Olgy Vladimirovny Gzovské, velké propagátorky duncanovského tance, která tančila v pražském Národním divadle roku 1914 a Mařatka ji kreslil. V kresbách tanečnice od Mařatky, ale i Boettingera, se často setkáme s motivem mávání paží, odpozorovaným z ptačího letu, či s gestem vzlétání, které má symbolizovat hraniční mez odpoutání duše od hmoty. Podle Emanuela Siblíka byl tanec Olgy Gzovské cestou do sna: "její tělo ztrácelo svou pozemskost..., paže... měly bílé rozlétnutí se křídel rackových nad sirou nekonečností moře".[20] Na závěr přirovnává Siblík tanečnici k ptáku: "Byla i ptákem volným a odvážným nepoznavšího břehů vzdušného oceánu a opájejícím se jeho nekonečností."[21] V této souvislosti dodejme pikantní skutečnost, že jeden z našich průkopníků vzduchoplavectví, Josef Vydra, byl tanečním mistrem.

Na přelomu století byl tanec především pod vlivem Isadory Duncanové chápán jako materializace "vznášející se duše". Právě u Nietzscheho se setkává idea letu hlubokým nebem s motivem tance. Nebe je taneční síní pro božské hráče. Vzhledem k vývoji techniky na konci 19. století můžeme za tyto božské hráče zcela konkrétně dosadit aviatiky. F. T. Marinetti napsal později o letu aeroplánu v podobném smyslu: "V tanci tu víříme na kolech mručících."[22] A připomeňme ještě jednu skutečnost: motiv létání je latentně přítomen v základech klasického tance, jak je postuloval Carlo Blasis v 19. století. Jako základní výchozí postoj

klasického tance určil Blasis figuru vytvořenou podle sochy Giovanni da Bologna Letící Merkur.[23] Ještě v Ernstově dadaistické koláži Bez názvu s podtitulem Letadlo /1920/ je motiv létání hybridně spjat s lidským tělem a strojem: do kostry letadla jsou zabudovány fragmenty ladných ženských paží s pseudotanečními gesty.

Spojení duchovních meditací s motivem létání je velice staré. V 19. století souvisí také s rozvojem okultních věd a levitace. Na konci století se však střetává poetická idea létání s novou realitou: s nástupem techniky ve všech odvětvích, aeronautiku nevyjímaje. Postupně stále větší úspěchy aviatiky byly však chápány jako "vítězství ducha". Již Nadar v roce 1863 v manifestu letectví v časopise La Presse psal o nutnosti dobýt vzduch. "Šroub - svatý šroub - nás musí vynést do nebe v nejbližší době."[24] A v roce 1910, v době, kdy letectví rychle pokračovalo kupředu, český aviatik Zdeněk Finger napsal do časopisu Sport a hry: "Řadíme prostě myšlenku k myšlence a výtvory ducha převádíme v pevný tvar hmoty."[25] A G. Apollinaire považoval dobytí vzduchu za vítězství "magie".

Mařatkovu figuru letce můžeme tedy ztotožnit s "božským" tanečníkem", neboť člověk, jenž se chce dotýkat mraků, chce být roven bohům. Toto vědomí bylo stále silné i v době radikálního nástupu nové techniky na počátku dvacátého století.[26]

V rámci rodinovské tradice lze interpretovat mraky na Mařatkově studii nejen jako hranici dělící sféru pozemskou od nebeské, ale také jako říši "myšlenky" a "ducha". Opět si vzpomeneme na Rodina a studie k pomníku Victora Huga. Rodin měl oslavit jednoho z největších básníků devatenáctého století. Zvolil si k tomu postup dosti neobvyklý: básníka znázornil jako mužský akt, obklopený múzami, ženskými akty. Nikoliv náhodou připojil k básníkovi své plující či letící figury. Hugo sám nazýval pěvce a básníky "bratry orlů". Chtěl "na křídlech do krajů bájí" prchnout dál a dál, jak čteme ve Vrchlického překladu z knihy Nové básně Victora Huga.[27] Hugova touha létat je typickým projevem romantismu. "Korábe vzdušný, vzhůru, výš!... Snad přec je snazší pro básníky / pochopit to, co celé věky / z odvrácené strany nebe zní."[28] Básník se zřejmě nějakého letu balónem zúčastnil, případně viděl první fotografie z balónu - snad Nadarovy -, poněvadž z posledního období jeho života existuje kresba krajiny, která ukazuje výsek země z výšky a blíží se kartografickému záznamu. Hugova představa létání tedy nebyla čistě imaginární. A zřejmě není náhodné, že na Jubilejní výstavě v Praze roku 1891 létal balón, nazvaný Victor Hugo.

Francouzský básník metaforicky vyjádřil spřízněnost odvážného vzduchoplavce s básníkem. Vzduchoplavec má sice odvahu jít za tím, "co z odvrácené strany nebes zní", ale jen básník je schopen to pochopit.

V tomto kontextu lze Mařatkův pomník považovat nejen za adoraci odvahy aviatika, ale také za skrytou oslavu poetických kvalit duše, která ve fantazii vzlétá k nebesům. Motiv létání je pochopen nejen jako fakt technického umu, ale především jako činnost duchovní.

Nechceme tím říci, že by ve druhé polovině 19. století neexistovalo výtvarné znázornění motivu létání přímým odkazem na techniku. Dílo Henri Rousseaua nám přesvědčivě ukazuje druhou stránku věci: oslavy letadla, balónu a vzducholodi jako objektu, jako technického atributu nového průmyslového věku i jako nové estetické kvality. Jistě bychom v ikonografii 19. století našli množství příkladů zobrazení vzduchoplavecké a letecké techniky. Nám však v tomto příspěvku nešlo o přehled jmen nebo motivů, ale na jednom příkladě jsme se snažili ukázat, jak byl motiv létání chápán "zevnitř": to jest nikoliv jako obraz rozvoje aviatiky, ale z hlediska smyslu aviatiky v širším společenském vědomí a z hlediska smyslu odkazů na aviatiku v umění. Pokud bychom pokračovali v tradici imaginárního chápání létání, jak jsme se pokusili ukázat na Mařatkovi, pak bychom došli ještě k mnohem subjektivnějším vazbám umění a techniky.

Máme na mysli především kubismus. V literatuře již bylo řečeno mnoho o vztahu Picassa a Braqua k aviatice a o parodickém označení Braqua "mon cher Wilbur", které si vymyslel Picasso. Oba umělci totiž velice obdivovali tehdejší slavné průkopníky letectví, bratry Wrightovy. Gertruda Steinová řekla, že jestliže pohled z letadla pozměnil vizuální dojem z naší planety a země dostala jiný rozměr, pak Picasso, který v době rozvíjení hermetického kubismu nikdy neviděl zemi z letadla, instinktivně prý cítil, že země není stejná jako v minulosti. Experimenty v koláži a objektech jsou oběma umělci srovnávány metaforicky s technickými výtvory letce Wilbura Wrighta, jehož smrt 30. 5. 1912 snad způsobila, že Picasso zahrnul do svých děl populární slogan NOTRE AVENIR EST DANS L'AIR. Letectví oba umělci chápali jako analogické k vytváření kubistických objektů, konstrukcí a koláží. Některé projevy hermetického a syntetického kubismu byly přirovnány k plánu, schématu či dokonce ke kartografii. Tradovaná historka o Emilu Fillovi, který v Holandsku spálil své kubistické kresby z obavy, že by mohly být považovány za tajné mapy, toto pojetí podporuje.

Kubisté však vytvářeli imaginární, výtvarné plány figur a zátiší. Hlavní roli v jejich díle nehraje zřejmě tak často opakovaná teze o znázornění věci ze všech stran současně. Fragmenty mnohých předmětů jsou znázorněny z přísného profilu, zatímco jiné fragmenty se odvolávají na nadhled. Vzniká vizuální labyrint, který jako by shrnoval tajemství vesmíru. Obraz je imaginární plán, místo, a není divu, že může mít metaforický vztah k rozmachu letectví jako k rozmachu nových

duchovních možností lidstva. Je jakýmsi "novým viděním" shora. Richard Weiner, jeden z našich prvních teoretiků kubismu, vydal roku 1913 sbírku Pták. Pták "...ze všech splývá nejvíce s boží tvorbou veškerou". Umělec by měl být takovým ptákem, který je schopen vznést se do ideálního světa a vidět pozemský svět z jiné, duchovní perspektivy. Snad není náhodné, že kubisté přímo uplatňují ve svých dílech motivy, o kterých zde byla řeč: básníka a tanečnice.

1/ Sebrané spisy Jana Nerudy VIII, Studie krátké a kratší, Praha b.r., s. 87.

2/ Dobové dokumenty a ohlasy z tisku na první pokusy českých dobyvatelů vzduchu vybral Jaroslav Pacovský, Vzduchoplavci, aviatici a piloti, Praha 1974.

3/ J. Pacovský, c.d., s. 90.

4/ Werner Hofman /Der Dichter als verborgener Gott, Idea II, 1983, s. 129-135/ poukázal na motiv zbožnění básníka v případě Carusova obrazu Goethův pomník /1832/ z hamburské Kunsthalle. Renesanční motiv divino artista je rozvinut prostředky protestantských atributů a rekvizit. Hofman dokazuje svoji koncepci zbožněného básníka na verso pamětní medaile Friedricha Königa s motivem labutě, která unáší Goetha k oblakům. Goethe se tak stává druhým Apollónem, který je vynášen na Olymp. Uvedenou ideu dříve zobecnil Siegfried Gohr /Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert, disertace, Köln/Wien 1975, především v kapitole IV. Das theomorphe Künstlerporträt/.

5/ A. Hayter, Opium and the Romantic Imagination, London 1968.

6/ Tamtéž, s. 48.

7/ Létání či plutí ve snech "umělých rájů" bylo charakterizováno mj. specifickými existenčními stavy, jak ukázala Hayterová. Ale také samotný rozvoj létání s sebou přináší zřetelný posun v lidském vnímání a prožívání světa. Vždyť zážitek aviatika, který se vznesl několik tisíc metrů do výše a ztratil úplný kontakt se zemí, byl novým a dosud nedefinovatelným prožitkem lidského bytí. Podle F. Vaňka, jednoho z našich prvních vzduchoplavců, byla na základě údajů z letů balónem sestavena tabulka slyšitelnosti zvuků balón-země. "Mocný mužský hlas" byl slyšet do 1000 metrů, tj. přibližně desetkrát více, než jej slyšel vzduchoplavec z balónu. Zvláštní ticho doléhalo na vzduchoplavce velice tísnivě, nehledě na novou vizuální

zkušenost, kterou v roce 1891 vyjádřil právě citovaný F. Vaněk: "Tu pozná teprve člověk, že on i celá zeměkoule jest pouhou kapkou v nekonečném moři a že lidstvo při tom porovnání nemá větší důležitost nežli rod neviditelných nálevníků, kteří v takovéto kapce žijí." /Národní listy, květen 1891, cit. podle J. Pavlovský, c. d., s. 32./ J. R. Vilímek, známý český vydavatel, se o dojmech z plavby vzduchem v balóně Victor Hugo podělil se čtenáři v knize Z Prahy k Baltickému moři - Dojmy a vzpomínky z devítihodinové plavby vzduchem, Praha 1891. Let balónu mraky přirovnal k plavbě "osamělé lodičky", která "pluje nekonečným širokým oceánem", a proto také zdůraznil "teskný pocit osamělosti". Orwille Wright po svém zdařilém pokusu v Kitty Hawk 17. prosince 1903 údajně prohlásil: "Byl jsem omámen, měl jsem pocit, že mohu hráti si se životem."

8/ F. Nietzsche, Tak pravil Zarathustra, Praha 1920, s. 133.

9/ A. Masaryková, Josef Mařatka, Praha 1958.

10/ E. Siblík, Isadora: Taneční obrození, Praha 1929. Již v roce 1902 tančila Duncanová na trávníku v Chailles u Paříže kolem sochy Rodinova Jana Křtitele pro výkvět francouzských a cizích umělců.

11/ Cit. dle W. Sorell, The Dances Through the Ages, London 1967, s. 178. Srov. též I. Duncanová, Tanec, Praha 1947.

12/ E. Siblík, c. d., s. 276.

13/ Tamtéž.

14/ Tamtéž, s. 280.

15/ B. Champigneulle, A. Rodin, London 1967, s. 110.

16/ Jedna varianta Mařatkova pomníku, dnes v NG v Praze, navazuje na toto Rodinovo řešení: centrálním objektem v případě Mařatky není celá figura letce, ale jeho busta.

17/ Srov. A. Rodin, O umění, Praha 1961, s. 242 a 245.

18/ Tamtéž, s. 170.

19/ Zvulgarizovaná idea novoplatónské letící myšlenky se objevuje v 19. století velmi často. Za všechny příklady uveďme jen verš Vítězslava Hálka "Až bez pouta a bez tajemství myšlenka říš svou obletí" nebo popularizační vulgarizaci novoplatonismu v článku Karla Kuffera O samočinnosti duší, Osvěta 1890, s. 515. Takových příkladů bychom mohli najít bezpočet.

20/ E. Siblík, Tanec nového života, Praha 1922, s. 7.

21/ Tamtéž, s. 34.

22/ F. T. Marinetti, Letem nad srdcem Itálie, Scéna 1913, s. 74.

23/ Srov. W. Sorell, c. d.

24/ Cit. podle O. Neff, Podivuhodný svět Julese Verna, Praha 1971, s. 116.

25/ Z. Finger, O dnešním stavu aviatiky, Sport a hry, 1910, cit. podle Z. Šmoldas, Průkopníci českého letectví, Hradec Králové 1984, s. 43.

26/ Svědčí o tom slova z popěvku na nepodařený první let letadla na české půdě. Bylo to roku 1909 a francouzský aviatik ing. L. J. Gaubert letěl asi 600 metrů a když se chtěl otočiti, klesl aeroplán s nárazem k zemi. Celý let trval asi minutu. Desetitisíce diváků jsou zklamány a provolávají aviatikovi hlučně: "Hanba!" A v písni se potom zpívalo: "člověk, že mu pánbůh nedal křídla, nemá se pokoušet létati". K tomuto problému a vztahu létání a umění srov. v poslední době zajímavý příspěvek H. Röttgena Daedalus und Ikarus, Zwischen Kunst und Technik, Mythos und Seele, Kritische Berichte 1984, Heft 2, s. 5-36.

27/ V. Hugo, Nové básně, Praha 1882, s. 62.

28/ Tamtéž, s. 77.

STUDIO PRO ELEKTROAKUSTICKOU HUDBU ČESKOSLOVENSKÉHO ROZHLASU V PLZNI

Vlasta Bokůvková

S hudbou vzniklou v zvukových laboratořích se dnes běžně setkáváme u filmových snímků, zejména krátkometrážních, u zvukových efektů v rozhlase, televizi a divadle i při ozvučení výstavních prostor. Existuje dokonce oblast, která jako by byla tónům vyrobeným v laboratořích přímo vyhrazena - kosmická tematika, kde tóny elektroakustické hudby podtrhují prvky tajemna a fantastična.

Ve svém příspěvku budu však mít na mysli výhradně takzvanou autonomní tvorbu, to jest kompozice vznikající pro poslech soustředěný na hudební složku, a to na koncertech nebo častěji v rozhlase.

Uvedu výstižnou definici převzatou z první české soustavné práce o této hudební oblasti, z Elektronické hudby Vladimíra Lébla:[1/] "Pod pojmem elektronická hudba rozumíme dnes - v nejširším slova smyslu - metodu využití zvukové techniky k výrobě, přetváření a organizaci zvukového materiálu a k autentické reprodukci výsledků tohoto kompozičního procesu, existujících na magnetickém záznamu." Autor svou definicí zahrnuje jak hudbu původně zvanou konkrétní /pracující s laboratorně upravenými reálnými zvuky přírody, lidských hlasů, hudebních nástrojů nebo civilizace/, tak hudbu původně zvanou elektronickou v užším slova smyslu, to jest hudbu komplexně vyrobenou na přístrojích v zvukové laboratoři. Dnes - kniha je z roku 1966 - je běžný termín hudba elektroakustická.

Podíl techniky na této hudbě je velmi výrazný. V elektroakustické kompozici je z obvyklé trojice lidských faktorů /skladatel - interpret - posluchač/ vynechán střední článek a schéma vypadá jinak: skladatel se zvukovým technikem - vyrobený magnetofonový záznam - posluchač /pokud nemluvíme o kompozicích, které kombinují nahrávku s živým hudebním projevem sólisty nebo hudebního souboru/. Dá se říci, že skladatel spolu s technikem zde provádí technickou materializaci úlohy interpreta a vylučuje interpretův subjektivní přístup. Specifičností práce v laboratoři je naprostá definitivnost volby nejoptimálnější varianty z možností, jichž se skladateli nabízí nedozírné množství.

Varèsova hudba ke Corbusierově Elektronické básni, realizovaná pro výstavu EXPO 1958 v Bruselu, jejíž úsek zazněl při referátu Ivana Vojtěcha, byla komponována v době, kdy se k nám teprve začaly dostávat zprávy o této hudební oblasti, přijímané zprvu se značnou nedůvěrou. V Československu došlo ke konkrétní práci nejdříve na Slovensku, kde v improvizovaném studiu v bratislavské televizi byly realizovány některé skladby již od roku 1960. V Praze bylo možno pracovat jen na drobných experimentech s použitím improvizovaných zařízení nebo existující běžné rozhlasové techniky.

Předělem je tedy zřejmě květen 1964, kdy byl v Plzni uspořádán zásluhou komise pro elektronickou hudbu tehdejšího skladatelského svazu a pražského Výzkumného ústavu rozhlasu a televize pětidenní seminář o elektronické hudbě. Do plzeňského rozhlasu byla dočasně soustředěna ve dvou laboratořích technika, která tehdy představovala maximum v českých poměrech dosažitelné. Pro asi čtyřicet skladatelů, hudebních teoretiků a techniků, z nichž mnozí se seznamovali s problematikou elektroakustické hudby poprvé, byly připraveny odborné přednášky a možnost prakticky si kompoziční možnosti ve zvukové laboratoři vyzkoušet /praktické pokusy vedl Miloslav Kabeláč a mladí slovenští skladatelé, kteří už měli své zkušenosti v této oblasti - Jozef Malovec a Ilja Zeljenka/.

Odtud až do zřízení stálého plzeňského studia uplynuly více než tři roky příprav a jednání. Výsledkem bylo přidělení dvou místností v budově Československého rozhlasu v Plzni, kde se tvorba realizuje dodnes.[2/] První skladba - Konflikt 42 skladatele Karla Odstrčila - byla ukončena v červnu 1967, do dneška bylo ve studiu realizováno přesně sto autonomních skladeb.[3/] V poslední době slouží studio stále více obecnějším úkolům rozhlasové práce, což se projevilo i ve snížení počtu autonomních titulů ve srovnání s předcházejícím obdobím.

Studio pro elektroakustickou hudbu Československého rozhlasu v Plzni si stále zachovává svou důležitost; kromě Plzně existuje v českých zemích jen výzkumné pracoviště na filmové fakultě AMU v Praze, určené zejména pro práci se studenty, a studio na Barrandově, které však vysloveně slouží filmové práci. Skladatelé z Čech a Moravy tedy, zatouží-li realizovat autonomní elektroakustickou skladbu perfektně dokončenou, stále nacházejí cestu do Plzně.

Nejde ovšem jen o technický potenciál - ten ostatně není úplně na výši doby, i když studio je vybavováno stále novými přístroji /z poslední doby například syntezátorem Antares 2 nebo digitální zpožďovací linkou z USA na úpravu dozvuku a zmnožování zvukových signálů/. Skladatelé, kteří v Plzni komponovali a komponují, však oceňují zejména lidský prvek - odbornou spolupráci pro věc nadšených techniků, kterými

jsou od počátku Čestmír Kadlec a Václav Ježek.

Byl-li v diskusním příspěvku Jana Havránka konstatován průběh vztahu lidí k technice postupem od okouzlení a nadšení k samozřejmosti, vystihuje to velmi přesně vztah skladatelů i hudební veřejnosti k elektroakustické hudbě. Ta dnes ztrácí svůj dřívější atribut experimentu: rozšířilo se využití syntezátorů, a to mnohdy na výborné technické úrovni, v hudbě populární; stěží je někdo šokován zvukovými možnostmi laboratoří. Tím výrazněji teď vstupuje do hry lidský prvek - skladatel, který vnitřně touží tvořit právě tuto hudbu s jejími specifickými možnostmi a který má v této oblasti co říci.

V plzeňském studiu byly realizovány některé závažné a časově rozsáhlé kompozice, které u svých autorů představují díla myšlenkových i hudebně výrazových syntéz; za všechny připomenu tři z nich.

V roce 1972 byla vytvořena kompozice Lidice skladatele Václava Kučery s velmi sugestivní konfrontací výrazových prostředků různého charakteru /např. mluveného slova, kantilény sólového sopránu a elektroakusticky zpracované zvukové vrstvy/.

Téhož roku dokončil Miloslav Kabeláč závažný cyklus na oslavu historické Prahy E fontibus bohemicis /dílo má šest částí: Hospodine, pomiluj ny - fantazie na českou duchovní píseň, Kosmova Kronika, Chrám sv. Víta - fantazie na zvuk zvonu Zikmund, Pohřeb Karla IV., Husitská Praha - fantazie na píseň Povstaň, povstaň, veliké město pražské a Husova chvála Prahy/.

Velmi zajímavá je kompozice Zdeňka Lukáše z roku 1971 Nezabiješ. Je založena na výčtu prohřešků lidstva proti tomuto mravnímu příkazu, a to jakousi excerpcí významných spisů: od "Kain zabil Ábela" ze Starého zákona přes Homérovu Illiadu, Plutarchovy Životopisy slavných Římanů, Píseň o Rolandovi až k Shakespearovým dramatům a Vančurovým Obrazům z dějin národa českého, aby v té nekonečné řadě dvojic "někdo zabil někoho" došlo k zmrazujícímu výroku: "někdo zabil Vladislava Vančuru". Do zvukově zmnoženého a stále méně určitého slova "zabil" se pak zopakuje název díla - Nezabiješ!

Díla, která jsem uvedla, ale i mnohá další, s jejich sugestivním užitím hudebních nástrojů, mluveného i zpívaného slova, umocněným prostředky laboratorního zpracování, dokazují, že skutečně technika - jak zde bylo řečeno - prodlužuje ruce lidských možností. Je pomocníkem významným; přesto bych chtěla v závěru svého příspěvku vyjádřit přesvědčení, že v umění zůstane lidský prvek - i při poučeném využití technických vymožeností - prvkem rozhodujícím.

/Jako součást příspěvku byly uvedeny dvě kratší ukázky z produkce Studia pro elektroakustickou hudbu Československého rozhlasu v Plzni.

Obě skladby jsou založeny na zajímavé možnosti konfrontace reálného znění zvoleného nástroje a technicky zpracované vrstvy vycházející opět z jeho zvuku.

Pražský skladatel Pavel Kopecký vystavěl svou skladbu Reverberace /reverberátor je přístroj pro vytváření umělých dozvuků/ na zvukové barvě violoncella. Další kompozice, Invence č. 3 - Dudácká - plzeňského autora Jana Málka, byla zvolena jako dokumentace skutečnosti, že spoluprací skladatele a technika může ve zvukové laboratoři vzniknout i přesně muzikantsky cítěná rozmarná hříčka./

1/ V. Lébl, Elektronická hudba, Praha 1966, s. 9.

2/ V současné době se připravuje přestěhování studia do nových, lépe vyhovujících prostor v téže budově, kde bude součástí takzvaného dokončovacího pracoviště.

3/ V poznámkovém aparátu práce: V. Bokůvková: O elektronickém studiu v Plzni /in: Opus musicum IV, 1972, č. 6, s. 161-169/ je uveden seznam skladeb realizovaných v plzeňském studiu v letech 1967-1972 /do července/. Zde doplňuji až k současnému stavu:

Název skladby	Autor	Realizátor	Rok	Čas /v min./
Ve vysokých horách	A. Parsch	Č. Kadlec	1972	13´55´´
Concerto grosso II	Z. Lukáš	V. Ježek	1972	22,2
Tři stadia	J. Málek	Č. Kadlec	1972	14´50´´
Concerto da camera	M. Hlaváč	V. Ježek	1972	22´55´´
E fontibus bohemicis /pův. název: Hradčanské vigilie/	M. Kabeláč	Č. Kadlec	1972	30´40´´ /česká verze/ 31´26´´ /latinská v./
Concertino	J. Hanuš	Č. Kadlec	1973	18´05´´
Nekonečná melodie	A. Simandl-Pinos	Kadlec,Ježek	1973	11´12´´
Epos	M. Haase	V. Ježek	1973	21´45´´
Fresca	L. Dandara /Rumunsko/	Kadlec,Ježek	1973	9´20´´
Troubení z věže	M. Štědroň	V. Ježek	1973	7,9´
Fiction II	K. Odstrčil	Ježek,Kadlec	1974	10,4´
Proměna II	Z. Vostřák	V. Ježek	1974	11´15´´
Concertino pro harfu	R. Růžička	Č. Kadlec	1974	7,7´
Invence č. 3 - Dudácká	J. Málek	Č. Kadlec	1974	4,2´
Musica diafonica	M. Hlaváč	Ježek,Kadlec	1975	24,1´

Název skladby	Autor	Realizátor	Rok	Čas /v min./
Rigorosum	D. Brožák	Ježek,Kadlec	1975	9,6′
Panychida za Dmitrije Šostakoviče	D. Brožák	V. Ježek	1975	9,2′
Tance pro mgf. pás	A. Šimandl-Pinos	Kadlec,Ježek	1975	10,1′
Tance pro trubku, klavír, bicí nástroje a mgf. pás	A. Šimandl-Pinos	Kadlec,Ježek	1975	10,05′
Nocturno /Polyfonie č. III/	A. Parsch	Č. Kadlec	1976	17,9′
Spartacus	V. Kučera	V. Ježek	1976	20,1′
Fragmenty z Prométheie	J. Hanuš	Ježek,Kadlec	1977	19′
Ta láska	I. Bláha	Kadlec,Ježek	1977	11,5′
Chvála cembala	M. Slavický	Kadlec,Ježek	1977	8,9′
Malefica	R. Růžička	Kadlec,Ježek	1978	18,8′
Ukolébavka	M. Jiráčková	Ježek,Kadlec	1978	8,1′
Kontrapunkty přírody /3 díly: Živly, Zoo, Bel canto/	A. Šimandl-Pinos	Kadlec,Ježek	1978	21,2′
Koncert pro housle, flétnu, hoboj, klarinet, fagot, bicí n. a mgf. pás	J. Krček	V. Ježek	1978	14,5′
Holubice	M. Jiráčková	Kadlec,Ježek	1978	8′
Prolog	J. Slimáček	Č. Kadlec	1979	3,5′
Tibia	R. Růžička	Č. Kadlec	1979	9,6′
Artprotis	V. Mojžíš	Č. Kadlec	1979	6,6′
Rêverie	I. Kurz	Č. Kadlec	1982	7,7′
Rozednívání	A. Parsch	Č. Kadlec	1982	13,6′
Hledání živé vody	K. Odstrčil	Č. Kadlec	1983	24,4′
Arcanum	R. Růžička	Č. Kadlec	1984	12,2′
Reverberace	P. Kopecký	Č. Kadlec	1984	9,6′
Kantiléna	A. Šimandl-Pinos	Č. Kadlec	1984	10,1′

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVKY

TECHNICKÁ CIVILIZACE 19. STOLETÍ A DIVADLO

Jaroslav Kolár

Obecné nadšení pro techniku a vědecký pokrok, vlastní myšlení druhé poloviny 19. století, došlo pozoruhodného a dobově příznačného výrazu v divadelním dění. Baletní féerie Excelsior, dílo italských autorů choreografa Luigiho Manzottiho a skladatele Romualda Marenca, "una specie di rito scenico universale"[1/], o niž nám jde, je tak exemplovou ilustrací k problematice, která byla předmětem výkladu doc. Peškové a dr. Urbana; zároveň je to však případ, který má sám o sobě platnost téměř modelovou.

Dílo bylo prvně uvedeno v milánském divadle La Scala 1881 za účasti 508 účinkujících, setkalo se s obrovským úspěchem, hrálo se pak po celé Evropě i v Americe, jeho senzační úspěšnost vedla např. k tomu, že pro ně v Paříži bylo postaveno zvláštní divadlo. Masový zájem, který balet vyvolal, nebyl založen na jeho umělecké kvalitě /F. A. Šubert, který dílo získal pro pražské Národní divadlo, píše, že to byla hudba "hrubšího zrna"[2/]/, nýbrž na samém tématu: byl jím úspěšný boj ducha světla, civilizace a osvěty s duchem zla, Nocturnem, završený vidinou sbratření všech národů ve jménu technické civilizace a apoteózou věčného míru, k němuž technický a civilizační pokrok povede.

V pražském Národním divadle byl Excelsior proveden 1. 8. 1885 s efektem podobným jako jinde - za první čtyři měsíce byl hrán 41 x, do konce století byl proveden v původním nastudování 170 x a pak hrán ještě ve dvou nových inscenacích /1903 a 1913 - ve známé staré výpravě/, celkem za 29 let 210 x.[3/] /Jen pro srovnání: Právě v době slávy Excelsioru, r. 1893, bylo uvedeno - 27 let po premiéře - 250. představení Prodané nevěsty./ Pražské uvedení Excelsioru mělo světovou zvláštnost - původní textovou složku, zbásněnou v duchu Manzottiho ideové koncepce díla "všeochotným" /jak píše Ot. Fischer[4/]/ Jaroslavem Vrchlickým. Co k tomuto vylepšení díla vedlo, není přesně známo, svou roli však hrála patrně i skutečnost, že Národní divadlo nemělo tehdy ještě samostatný balet a začlenění verbální složky umožňovalo provést dílo jako féerii baletně činoherní a zaměstnat v ní i činoherní sou-

bor. Kolik účinkujících se v pražském představení uplatnilo, není přesně známo, jistě jich nebylo tolik jako v La Scale /už pro menší rozměr pražského jeviště/, ale ani zde nemohlo jít o nějaké komorní obsazení, neboť tištěné libreto[5] předpisuje, že mají vystupovat vedle 24 individualizovaných postav ještě "geniové slávy, svornosti, vynálezů, vytrvalosti a statečnosti, amorové, duchové síly, duchové jednoty, pěvci slávy, obchod, vědomosti, umění, orba, hlasatelé slávy, sbor hudebníků, venkované a venkovanky, postilioni, plavci; telegrafní poslíčkové, Arabové, kupci, velbloudníci, lupiči pouští, cestovatelé angličtí, francouzští, mexičtí, vlaští, španělští, američtí, holandští, ruští, polští, turečtí a jiní; otrokář, otrok, Egypťanky, Abyssinky, Arabky, Řekyně, Assyrky, mouřenínkové, arabští kejklíři, egyptští úředníci, námořníci, dělníci v tunelu; zástupcové různých států a národů". Podle dvou dochovaných scénických snímků z provedení[6] se zdá, že byli na jevišti skoro všichni najednou.

Dvanáct obrazů baletní féerie mělo tituly: I. Ve tmách, II. Sídlo genia světla a věd, III. První parník, IV. Vítězící síla páry, V. Elektřina, VI. Vítězství elektřiny, VII. Samum, VIII. U Suezského průplavu, IX. Prokopání Arlberku, X. Vítězství světla, XI. Slavnost civilisace a sbratření národů, XII. Apoteosa osvěty a míru. O obsahu těchto obrazů si lze učinit představu podle synopse obrazu II /Sídlo genia světla a věd/ v libretu: "V tomto paláci, jenž bohatstvím a leskem září, jsou vynikající momenty všech věků pohromadě. Zlatým písmem jsou všechna moderní díla pokroku vyznačena. Užívání páry, telegrafu, prokopání úžiny suezské a tunelu v Mont-Cenis a Arlberku, věda, síla, průmysl, láska, civilisace, vytrvalost, pospolitost, shoda, majetek, sláva, vynálezy, krásná umění, orba, obchod jsou zde alegorickými postavami vyznačeny a obývají tento okouzlující palác. Nová doba lidstvu nastává."[7] V jednotlivých obrazech vystupovali osobně Denis Papin a Alessandro Volta, Lesseps tam nebyl zřejmě jen proto, že ještě žil.

Publicistika na jedné straně psala v souhlase s frenetickým nadšením primitivního obecenstva, oslněného monstrózní nádherou nevybíravé scénické melanže s užitím vší dosažitelné scénické techniky, o "velikolepém divu umění"[8], na druhé straně běsnili kritikové proti kosmopolitismu a umělecké nekvalitě[9], ale nadarmo. Historický pohled jim však nepochybně dá zapravdu ve všech složkách: o hudbě psal referent časopisu Dalibor, že "to, co uchu se tam podává, je tak nízké a bezcenné, že čím kdo méně hudby té si povšimne, tím lépe pro něho i pro komponistu"[10], textová složka byla sice s pietní akribií zařazena do posledního svazku v souboru dramatických prací J. Vrchlického[11], nikdo se však neodváží tvrdit, že by patřila k ozdobám souboru, o výpravě psal historik scénografie v Národním divadle v kapitole Nepravé umění

triumfuje a shrnul dost podrobnou analýzu dochovaného snímku scény větou: "Jen pohled na tento snímek bez barev vyvolává představu hrozného ryku a hlomozu."[12] Uměleckým pozitivem pražského provedení zůstal podle divadelněhistorické literatury patrně jen výkon baletních protagonistů Augustina Bergera /Otrok/ a Giulietty Paltrinieriové /Civilizace/ - trochu málo na vynaložení tak velkých a rozmanitých sil a prostředků. Ekonomický efekt se ovšem dostavil - inscenace lákala dryáčnickou velkolepostí davy diváků a vydělala Národnímu divadlu jen do konce roku 1899 přes 150 000 zlatých.[13]

Stanovisko odborné divadelněhistorické literatury k pražskému Excelsioru je shodné a těžko může být jiné než negativní. Málokdo z divadelních historiků si však, myslím, uvědomil, že tu šlo o přímý průmět dobového živelného nadšení technickou civilizací do divadelního představení, a to i s náležitou představou lidského sbratření a míru, k němuž technika povede, o průmět vlastně umělecky nereflektovaný, a proto jednostranný, zbavený dialektického vidění věcí, prezentovaný všemi prostředky, které byly po ruce, bez ohledu na jejich různorodost, adekvátnost, míru a vzájemný vztah.

A tady začíná morální naučení, které z našeho příkladu jako z každého řádného exempla vyplývá. Je, myslím, nejméně dvojí:

Excelsior předně dokládá, že z přímého, nereflektovaného průmětu dobového - třebaže majoritního - názoru, nadšení a možná že i psychózy do uměleckého tvaru vznikají spíš díla zapomenutelná než trvalejší hodnoty. To sice není žádná revelace, ale není na škodu ověřit si tuto známou skutečnost i příkladem z historie.

Druhé naučení není třeba vyvozovat, vyplývá přímo z data: poslední představení Excelsioru se závěrečnou apoteózou mírového sbratření národů se v Praze konalo v lednu 1914.

P.S. Skutečnost, že v pražské inscenaci spojoval Civilizaci manželský svazek s Otrokem, byla opravdu jen náhodná a nelze z ní vyvozovat poznatek obecnější platnosti.

1/ Enciclopedia dello spettacolo VII, Roma 1960, heslo Manzotti.
2/ F. A. Šubert, Dějiny Národního divadla v Praze I, Praha 1908, s. 117.
3/ Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881-1893, I, Praha 1983, č. 201, 1215, 1669.

4/ Ot. Fischer, Činohra Národního divadla do roku 1900, Praha 1933, s. 143.

5/ Excelsior, balet o šesti odděleních a dvanácti obrazech. Složil Luigi Manzotti, slovem doprovází Jaroslav Vrchlický. Hudba od Romualda Marenca, Praha 1891.

6/ Srov. L. Hájek, Paměti Augustina Bergera, Praha 1942, za s. 288, V. Hepner, Scénická výprava na jevišti Národního divadla 1883-1900, Praha 1955, obr. 61, 62.

7/ Cit. libreto, s. 9.

8/ Čtení o Národním divadle, Praha 1983, s. 40.

9/ Ot. Fischer, cit. d., s. 143; Čtení o Národním divadle, s. 40.

10/ Z. Nejedlý, Dějiny opery Národního divadla I, Praha 1949, s. 199.

11/ Soubor dramatických spisů J. Vrchlického, usp. V. Brtník, sv. IX, Praha 1935.

12/ V. Hepner, cit. d., s. 57.

13/ F. A. Šubert, cit. d., s. 117.

PRŮMYSL, TECHNIKA A PLZEŇSKÉ ŠKOLSTVÍ V 19. STOLETÍ

Miloslav Bělohlávek

Průmysl, technika, věda a školství na sebe vzájemně působí, někdy více, někdy méně, ale vždy je mezi nimi souvislost. Školství sice občas za rozvojem vědy, techniky a průmyslu se opožďuje, ale to není vinou jeho, nýbrž společnosti. Myšlenky, které vyplývají z nového stavu vědy, z nových výzkumů, se nemohou mnohdy tak rychle rozšířit, brání totiž tomu často ideologie vládnoucí vrstvy, jak tomu bylo především v první polovině 19. století, jejíž představitelé měli strach z ohrožení svého postavení. Věda, technika a vzápětí nato i rozmach průmyslu vytvářejí zcela nový, osobitý styl života, který se obrací proti starému, již nevyhovujícímu. Vzestup průmyslu vyvolává hrdost a pýchu současníků nad dosaženými úspěchy, ale vede často k samolibosti, samouspokojení, povýšenosti nové třídy. Ideje, vyvolané novými výsledky vědy, i následný rozkvět průmyslu musí však logicky ovlivňovat školství, které se jim dlouho nemůže bránit. Rozšiřováním těchto myšlenek pomáhá pak školství vytvářet širokou základnu průmyslu, techniky i vědy a připravovat další vývoj. Na konkrétním příkladu plzeňského školství chci názorně ukázat, jak se tato skutečnost projevovala. Je totiž potřeba, abychom ve svých zobecňujících soudech vycházeli z konkrétního faktografického studia.

Školství na počátku 19. století nemělo v rakouské monarchii dobré podmínky, vše bylo svázáno obavami z pokroku. Stát i církev se bránily vývoji, bály se svobodnějších myšlenek. Nejlépe tuto situaci dokládá projev císaře Františka I. k lublaňským profesorům, kdy prohlásil: "Nepotřebuji učence, nýbrž hodné občany. Vzdělávejte takto mládež, kdo mně slouží, musí učit tomu, co nařizuji. Kdo to nedovede, anebo mi přijde s novými ideami, může jít, nebo ho dám odstranit." Omezené úřednictvo a poslušná církevní hierarchie se proto snažily udržet vše v nehybnosti. I když se v čtyřicátých letech školství trochu dostalo dopředu, bylo v letech 1855-1867 zastaveno konkordátem, kdy bylo postaveno plně pod církevní dozor a jakékoliv vědecké vyučování bylo vyloučeno. Na zhoršenou atmosféru doby, na zpátečnictví a tmářství, upevnění spo-

lečenství státu a církve velmi ostře reagoval významný plzeňský pedagog J. F. Smetana ve svých verších z let 1855-1856. V básni Na Sylvestra roku 1855 píše: "Neboť my, buď Bohu chvála, / jsme pokojní občané / poslušní a pravověrní / katoličtí křesťané, / chceme jen, co bývávalo, / by se provždy zachovalo, / aby se navrátil zas / starý, dobrý, zlatý čas."[1] A ještě dvě ukázky. V básni Tma uvádí: "Pročež Římem zatraceno, / za kacířství vyhlášeno / právem světlo rozumu, / kdo chce pravou víru míti, / musí, jak já, slepý býti, / milovati noc a tmu."[2] V básni La bande noire čteme: "Zcela musí oslepnouti, / vládě naší podlehnouti, / neb jak by se zasvítilo, / robství by se znechutilo, / volně by chtěl choditi, / nedal by se voditi. / Budiž tedy prací naší, / zacpat všechny skuliny, / by nevnikl v oko jeho / paprsek ni jediný."[3] Ve Vysvětlivkách k těmto básním doplňuje autor jejich smysl tak, aby je čtenář pochopil. Tak např. píše: "...aby se reakce netoliko na síly hmotné, ale i na duševní vztahovala, spojil se absolutismus politický s hierarchií konkordátem."[4] Teprve až zákonem z roku 1869 byl ve školách omezen vliv církve a "věda a vědecké učení svobodnými" byly prohlášeny.

J. F. Smetana, neohrožený pedagog a svobodomyslný kněz, příslušník tepelského premonstrátského kláštera, vystupoval již od třicátých let proti omezenosti školství a školních funkcionářů. V článku Zdali jest osvěta nebezpečná církvi a státu uveřejněném v r. 1835 v Časopise katolického duchovenstva napsal: "Osvěta nynější jest příčinou všech neduhů časů našich, slýcháme velmi často. Ona zrodila revoluci francouzskou se všemi záhubnými následky jejími," a ironicky dál pokračoval: "Přeškoda starých časů, kde lid nemaje vědomosti, o věcech bezprostředně se jeho dotýkajících, jen slovem moudřejšího se řídil, nezkoumaje sám, nýbrž toliko poslouchaje a vykonávaje to, co mu nařízeno bylo."[5] Žádal vzdělání důkladné, ne povrchní, které zavádí a je demagogické. "Zastávaje však užitečnost osvěty všestranné proti zatmívačům nanejvýš škodlivým, nechci tím snad podporovati zvědavost nepořádnou, za časů našich až příliš obyčejnou, která spokojivši se se skořepinou vědy, na jádro nikdy nepřijde; a polétajíc zběžně po květech vědeckých, sotva zavadíc o každý, domnívá se, že veškerý med vyssála."[6]

Tereziánská školská reforma přispěla k zdokonalení škol, zavedla sice od r. 1774 povinnou školní docházku, ale pro Čechy měla po stránce národnostní zlé důsledky, neboť až na triviální školy v českém území se na všech ostatních stupních učilo německy. I proti tomu se ozval J. F. Smetana ve studii Slovo o vychování mládeže české. Základní myšlenka stati byla: "Jen mateřským jazykem možno položiti základ pravého vychování... Kdo odcizuje mládež jazyku mateřskému, prohřešuje se proti ní i proti člověčenstvu."[7] Žádá, aby se česky vyučovalo nejen na

školách triviálních, ale i hlavních. Doporučuje, aby na školách triviálních se vedle náboženství učila "známost vlasti v ohledu země i dějepisném, známost plodin, půdy její a způsoby rozličného vzdělávání i upotřebování jich, známost rozličných řemesel, dílen a nejhlavnějších pokroků průmyslových".[8/] Ve svých soukromých zápiscích se vyjadřoval značně sarkasticky. Na adresu úřadů napsal: "Zdaž vy chcete, aby se ku příkladu Čech také učil německy? Chraň Bůh! Toho vy nežádáte. Vy jen chcete, aby více neuměl česky."[9/] V těchto pracích J. F. Smetany jsou vlastně obsaženy všechny obecné problémy českého školství do šedesátých let 19. století. Staví se za uvolnění učitelské praxe, za osvobození od tlaku školské byrokracie a vysoké církevní hierarchie a za věcné vyučování.

I v Plzni, kde J. F. Smetana učil od r. 1831 do své smrti v r. 1861, byla situace stejná, ne-li horší. Od roku 1776 byla v Plzni německá hlavní škola a německé gymnázium a od roku 1804 filozofický ústav. V té době byla obecní správa města ještě v českých rukách, a proto při zřízení gymnázia žádala obec, aby to bylo gymnázium české. Nebylo však vyhověno a ustanoveno bylo německé pětitřídní gymnázium. Je třeba říci na adresu měšťanů, že nebyli nijak horliví v podporování školství, i když nápis na budově filozofického ústavu mluví o opaku. Hlavní škola měla mít např. čtyři třídy a poslední dva ročníky, ale v Plzni to trvalo víc jak půl století, než byla úplná.[10/] Ke konci 18. století Plzeň dostala německý ráz, alespoň vnější, úřady musely jednat německy a většina měšťanů se vládnímu kursu ochotně přizpůsobila. Od zřízení hlavní školy nebyla v Plzni žádná škola česká. Teprve velkým úsilím prof. J. V. Sedláčka a arciděkana Tomáše Kordíka se dosáhlo toho, že v r. 1819 byla v městě otevřena česká triviální škola především, jak je uvedeno ve zprávě českých škol /1902-1903/, pro děti nádeníků, posluhovaček, "roháčů" chudých řemeslníků, vůbec pro děti nejnižších tříd, "neboť co mělo jen poněkud slušnější kabát, chodilo do školy německé". Škola česká byla přeplněná, ve třídě bylo až 280 dětí. Vývoj české triviální školy byl zdlouhavý. Teprve za osm let byla zřízena druhá třída a až v r. 1851 čtvrtá. V r. 1861 byla po velkém úsilí škola přeměněna v hlavní.

Když v r. 1849 byla prováděna reorganizace gymnázií a reálek, žádalo město o zřízení vyšší reálky se třemi třídami, ale bez úspěchu. Ustavena byla jen německá nižší reálka o dvou třídách při hlavní německé škole a teprve v r. 1852 byl zřízen třetí ročník, byla však stále přičleněna k hlavní škole. Až do šedesátých let bylo české školství v Plzni popelkou. V r. 1861 bylo v Plzni osmitřídní německé gymnázium /325 žáků/, trojtřídní nižší německá reálka /235 žáků/, hlavní německá škola pro hochy /659 žáků/, farní německá škola pro dívky /415 žákyň/,

hlavní česká škola pro hochy /486 žáků/ a farní škola česká pro dívky /380 žákyň/. Celkem bylo v Plzni 2530 žáků, z toho však na německé školy připadalo 65,8% a na české 34,2% žáků. Město mělo 18 500 obyvatel a většina byla česká. Češi vedeni J. F. Smetanou a po něm Fr. Schwarzem však v šedesátých letech zahájili úporný boj za zlepšení svých pozic především ve školství a v kulturních institucích. Uvědomovali si úlohu vzdělání, s nímž je spojen i průmysl, technika a věda. I na tomto poli byla Plzeň opožděna. V Praze se boj odehrával téměř o dvacet let dříve. Dokladem je např. zápisník J. F. Smetany, do něhož si v r. 1840 Smetana zapsal údaj o sbírce na průmyslovou českou školu v Praze. Typické pro Plzeň je, že učitelé a duchovní v městě sebrali 76 zlatých, kdežto právovárečné měšťanstvo darovalo jen 50 zlatých.[11]

Přesto si však byli Plzeňané vědomi důležitosti vědy a techniky, i když nebyli ochotni k příliš velkým finančním obětem. Představitelem pokrokových kruhů byl poslední magistrátní purkmistr Martin Kopecký, který jako by předznamenával novou dobu. Při oslavách purkrabího Karla Chotka r. 1839 zdůraznil, že "přítomný čas je bohat na rozličné vynálezy, při starém nelze zůstati, proto se vždy pořádají průmyslové schůzky".[12] Martin Kopecký byl mimo jiné také iniciátorem založení Měšťanského pivovaru v r. 1839. Rozmáhající se průmysl, který přinesl jistý blahobyt, vnášel mezi obyvatele hrdost na dosažený pokrok, jak to např. naivně vyjadřuje báseň Plesy Plzně při prvním noclehu v Čechách J. E. Karla hr. Chotka ... z cizích krajin se vracejícího z r. 1839. V ní se uvádí: "Jím probuzen libomile / průmysl nám vzkvétá, / po silnicích obchod čile / do všech končin zalétá, / tu na mostech řetězových, / železnicích, parostrojích, / pilnosť česká kolotá."[13]

Jako v Praze i v Plzni měla být zřízena průmyslová škola. Úsilím prof. J. F. Smetany byla v r. 1840 otevřena nedělní průmyslová škola, kde čeští řemeslníci, mistři a tovaryši měli možnost získat odbornou průpravu v technických předmětech, zdokonalovat se ve výrobě a v rozšiřování průmyslu. Učitelé na ní učili zdarma; již v prvním roce měla 200 posluchačů.

Málokteré město tak rychle rostlo jako Plzeň. Měla výhodné geografické postavení, železniční komunikační síť během patnácti let spojila město s nejdůležitějšími oblastmi nejen Čech, nýbrž celé střední Evropy. Železnice umožnila dovoz surovin a především zásobování zdejšího průmyslu uhlím. Proto mohl okresní hejtman František Trojan v r. 1874 napsat místodržiteli Kollerovi, že stěží existuje v Čechách druhé město po Praze, které by se mohlo vykázat tak velkým a trvalým rozmachem jako Plzeň, která měla kromě tří velkých pivovarů v Plzni a v Plzenci 41 po továrensku provozovaných podniků. Plzeň vyrostla v druhé největší město v Čechách. Srovnáme-li ji s ostatními průmyslovými

centry v zemi, je třeba zdůraznit, že sice procentuálně největší přírůstek měly Kladno a Ústí nad Labem, ale počtem obyvatel i podniků stály daleko za Plzní. Rovněž Liberec i České Budějovice, které byly v r. 1850 počtem obyvatelstva silnější, během následujících let svůj růst zpomalily, takže je Plzeň značně předstihla a především, růst Plzně se nezastavil.[14/] To vše vedlo k zvýšení sebevědomí mladého českého měšťanstva a k vzbuzení hrdosti na své město. Projevuje se to od šedesátých let i na vedutách Plzně, kde jako symbol hospodářské síly se objevuje např. železnice, tento převratný dopravní prostředek 19. století, umožňující rozvinutí průmyslu a obchodu. Proto nás neudivují takové výroky, jako Jana Kleissla, městského radního a divadelního intendanta, který např. v boji o české divadlo r. 1868 prohlásil: "Jelikož město naše v každémkoliv ohledu valně kráčí kupředu k všeobecnému pokroku, nuž proč by ve věci této zůstati mělo pozadu."[15/] Mladé plzeňské měšťanstvo vědomě usilovalo o zlepšení českého školství. Bylo si totiž vědomo síly vzdělání. Jeho představitelé nechtěli, aby Češi zůstávali na podřadných místech ve veřejném i hospodářském životě, kam by je odsuzovalo nízké vzdělání, a pak se bránilo odnárodňování. Šedesátá a sedmdesátá léta jsou toho zřetelným dokladem. Hospodářská pozice českých měšťanů nebyla však tak silná jako u německých nebo u národnostně utrakvistických kruhů, a tak výsledky přes některé úspěchy nebyly takové, jak by si Češi přáli, a trvalo dlouho, než došlo k realizaci záměrů na zlepšení českého školství v městě.

Když Češi dosáhli toho, že česká triviální škola byla prohlášena za hlavní, obrátili se k rozšíření počtu středních škol. Novým typem byly reálky, v nichž se více odrážel mocný rozmach přírodních věd a které představovaly tehdy základní elementy moderní kultury a hospodářské síly. Městská správa po nezdařeném pokusu o zřízení vyšší reálky v Plzni r. 1849 obnovila v r. 1862 svou žádost a v r. 1863 byla v Plzni povolena nová škola-reálka, příhodně česky zvaná věcnice. U její kolébky stál J. E. Purkyně. Město pro ni postavilo v r. 1865 výstavnou budovu a o rok později byla prohlášena za českou. To byl velký úspěch plzeňských Čechů.

Školský zákon z 14. 5. 1869 zavedl nový systém základního školství. Vedle pětileté školy obecné byla zřízena tříletá škola měšťanská a zároveň bylo stanoveno, že ve třídě nesmí být víc jak 80 dětí. Zásadní rozvoj českého školství v Plzni nastal rokem 1882, kdy v důsledku rychlého růstu předměstí bylo město rozděleno ve čtyři školní obvody.[16/] V každém obvodě bylo ustanoveno po jedné obecné škole pro chlapce, jedné pro dívky a v celém městě dvě měšťanské školy /chlapecká a dívčí/, takže od r. 1882 bylo v Plzni 10 českých škol. Němci měli dvě obecné školy /chlapeckou a dívčí/ a dvě měšťanské /chlapeckou a dívčí/. Léta

1880-1910 znamenala největší rozmach školství v Plzni a město tak vyrostlo v důležité vzdělávací středisko nejen na západě Čech, ale i v celé zemi. V r. 1913 bylo v Plzni celkem 15 středních škol, z toho 10 českých a 5 německých. Na těchto školách studovalo 4110 studentů a učilo na nich 277 profesorů, vedle toho do obecných a měšťanských škol chodilo 12 890 žáků, jež učilo 296 učitelů, bylo tedy v Plzni celkem 17 000 žáků a studentů a 573 vyučujících. To bylo již velké procento. Studentů bylo 5,3% a profesorů 0,4% ze všeho plzeňského obyvatelstva, všech vyučujících včetně učitelů bylo 573, tj. 0,7% obyvatelstva.[17/] České školy měly již nyní převahu, ale přesto ještě dost Čechů navštěvovalo školy německé. Na německých středních školách bylo 10,9% Čechů a na obecných a měšťanských školách dokonce 30,9% Čechů. Bylo to způsobeno především dvěma důvody: jedním z nich byla snaha rodičů, aby se děti naučily německy a tím si získaly lepší postavení v rakousko-uherském státě, kde v úřadech i obchodě převládala němčina, a druhým důvodem byla národnostní lhostejnost rodičů. Počet studentů na českých školách představoval 66,4% /a byli to pouze Češi/, kdežto na německých ústavech 33,6%; kdybychom přepočetli Čechy, studující na německých školách, představovali by čeští studenti v Plzni celkem 70%. Největší počet Čechů studoval na německé reálce /16,8% ze všech posluchačů/, na německé obchodní akademii /12,9%/, na dívčím lyceu /9,6%/, na gymnáziu /8,8%/ a nejméně na průmyslové škole /6,8%/. V Plzni v té době bylo 78 048 obyvatel, odečteme-li 2295 vojáků. Čechů bylo 87,8%, Němců 11,6%. Z toho je vidět, že německé střední školství bylo silně preferováno, neboť na 11,6% německého obyvatelstva připadalo 33,3% středních škol, kdežto na Čechy jen 66,4%. Byla to záměrná politika habsburské monarchie, vždyť rovněž vojenská posádka v r. 1910 /2295 osob/ byla jen z 54,7% česká, z 44,1% německá a zbytek 1,2% připadl na jiné národnosti. Je však potřebí zdůraznit, že i na německých školách učila řada českých, a to uvědomělých profesorů. Technické školství, především pro své praktické využití, nabývalo převahy nad ostatním. Reálky a průmyslové školy byly nejoblíbenější. Z českých škol na obě reálky chodilo 25,2% studentů, na průmyslovou školu 24%, pak následovalo gymnázium s 14,6%, obchodní akademie s 13,5%, dívčí lyceum se podílelo 9,6% na počtu studentů, ženský učitelský ústav s 5,9%, mužský učitelský ústav s 5,1% a rolnickou školu navštěvovalo jen 2,1% studentů. Na německých školách tomu bylo obdobně. Nejvíce studentů chodilo na průmyslovou školu /29 %, pak na reálku /22,4%/, na gymnázium /21,6%/, na obchodní akademii /20,3%/ a na dívčí lyceum /6,7%/.

Školství v Plzni od šedesátých, resp. sedmdesátých let nezadržitelně rostlo. Vyžadovaly to potřeby rychle se rozvíjejícího města. První moderní střední škola, reálka, byla, jak již uvedeno, ustavena v r. 1863

a za tři roky byla prohlášena za českou. V r. 1871 byla přeměněna v reálné gymnázium se čtyřmi třídami vyššího gymnázia a třemi třídami vyšší reálky. V r. 1888 byly reálné třídy na gymnáziu zrušeny a místo nich byla zřízena nová česká vyšší reálka. Němci si krátce po počeštění reálky vymohli r. 1873 svoji. Rostla potřeba vzdělávání řemeslníků, konstruktérů i stavitelů, a proto v r. 1876 byla otevřena německá průmyslová škola se strojním i stavitelským oddělením. Česká průmyslová škola měla složitější osud. Byla to původně od r. 1885 škola mistrovská a teprve v r. 1902 bylo k ní připojeno vyšší oddělení strojnické, a tak byla přeměněna na vyšší průmyslovou školu. V r. 1913 dostala ještě stavební oddělení, takže až téměř po čtyřiceti letech se vyrovnala německé. Nerealizováno bylo úsilí dr. Václava Petáka z r. 1878, aby v Plzni byla zřízena odborná sladovnická škola. Rozvoj obchodního podnikání přiměl plzeňské obchodníky, že v r. 1886 ustavili českou obchodní školu s právem veřejnosti, kterou vydržovalo město. Téměř po dvaceti letech byla proměněna v obchodní akademii /od školního roku 1903-1904/ a zároveň k ní byla připojena dvojtřídní obchodní škola. Němci si otevřeli obchodní školu o několik let později /1894/, ale zato byla dříve přeměněna v akademii /1901/. Ani rolníci nezůstávali ve snaze za vzděláním opožděni a v r. 1892 tu byla otevřena česká dvojtřídní rolnická a mlékařská škola, jejíž správu převzala země. Rychlý nárůst škol obecných i měšťanských nejen ve městě, ale i na venkově, si vynutil, že v r. 1892 byl otevřen mužský učitelský ústav a r. 1900 městský ženský učitelský ústav. Pro učitelské povolání byl již v r. 1869 otevřen první ročník učitelského ústavu v budově reálky, ale pro nedostatek žáků tehdy zanikl. V r. 1898 byla při učitelském ústavu zřízena zkušební komise pro učitele škol obecných a měšťanských. Počátek dvacátého století přinesl další rychlý růst škol. Velmi aktuální bylo dívčí vzdělání. Řada pedagogů i politiků usilovala o otevření dívčích škol. Byly to zprvu tzv. vyšší dívčí školy, jež byly později od r. 1906 přeměňovány v lycea a ještě později v reálná či reformní reálná gymnázia. Tak tomu bylo i v Plzni. V r. 1868 byl pokus o zřízení vyšší dívčí školy, ve školním roce 1869-1870 bylo ve dvou třídách 16 děvčat, škola však v r. 1873 zanikla, ale za 9 let byla znovu obnovena. V r. 1907 bylo zřízeno městské dívčí lyceum, jež bylo v r. 1913 přeměněno v dívčí reformní reálné gymnázium. V r. 1902 byla ustavena německá vyšší dívčí škola, jež byla v r. 1908 přeměněna v dívčí německé lyceum. Velká lidnatost Pražského předměstí, obydleného převážně železničáři, dělníky a drobnými živnostníky, přiměla představitele města, že tu byla ve školním roce 1906-1907 zřízena druhá česká reálka. Městská správa sice chtěla v r. 1908, aby byla přeměněna na reálné gymnázium, ale profesorský sbor se postavil proti a žádal, "aby se

setrvalo při reálce, která mnohem lépe odpovídá poměrům na Pražském předměstí".[18] Poslední školské založení před první světovou válkou bylo v školním roce 1912-1913 otevření tří tříd osmitřídního reálného gymnázia při českém gymnáziu. Reálné gymnázium mělo být postupně doplňováno na úplný ústav zatím pod společnou správou. Tak do doby první světové války se stala Plzeň centrem školství a vzdělávacích ústavů jako málokteré město.[19] Plzeňské školství mohlo plně pokrývat potřebu odborných pracovníků místních průmyslových a obchodních podniků, zásobovat absolventy státní a jiné úřady. Spolupráce však byla vzájemná, neboť zdejší továrny, zejména Škodovy závody dodávaly učitele jak interní, tak i externí, zejména inženýry pro výuku na průmyslových a pokračovacích školách.

Plzeňské školství bylo známé po celých Čechách, mělo vysokou úroveň a jeho velká koncentrace vyvolávala myšlenky na možnost zřízení univerzity v Plzni. Již na počátku devadesátých let uvažovali o ní přední plzeňští představitelé, purkmistr JUDr. Václav Peták a poslanec František Schwarz. V. Peták získával pro ni podporu poslanců různých politických stran. Nové plzeňské noviny v r. 1893 uvedly, že všechno purkmistrovo úsilí bylo asi zmařeno těmi, kdož volali po univerzitě v Brně. Že to nebyla jen planá myšlenka a že byla ve známosti mezi českými pedagogy a politiky, svědčí úvahy i T. G. Masaryka, který ve svých přednáškách v r. 1898 o potřebě univerzitních studií uvedl: "První tedy je, aby byla druhá universita, kdybychom skutečně stáli o kulturní práci více nežli dosud, již bychom měli mluvit o třetí universitě. Proč by tak bohaté město, jako je Plzeň, nemohlo si samo zříditi universitu, kdyby jen nestálo tolik o plzeňské pivo."[20] Po r. 1919 obnovili Plzeňští znovu své úsilí o ustanovení univerzity, ale teprve po r. 1945 byli korunováni úspěchem. Podařilo se alespoň, že od počátku století byly v městě pořádány univerzitní extenze, hodnotné přednášky univerzitních učitelů pro veřejnost.

Od poloviny sedmdesátých let stavělo město pro školy nové budovy, opravdové, rozlehlé, moderní paláce, které jsou dodnes ozdobou města. Vedle toho, jak bylo uvedeno, vydržovalo město tři střední školy. Uvážíme-li, že na počátku století také stavělo novou divadelní budovu, nemocnici, renovovalo radnici, ale muselo rovněž budovat nové ulice, komunikační síť místní dopravy pro rozvíjející se předměstí, kanalizaci, plynovod, stavělo vodárnu apod., je třeba se obdivovat úsilí vedoucích představitelů města, kteří chtěli, aby Plzeň byla městem vysoké úrovně a důstojně se zařadila mezi evropská velkoměsta. V r. 1906 byl ustaven i zvláštní školní lékař. V předchozích svých příspěvcích o vztahu plzeňské společnosti k umění i o počátcích českého divadla v Plzni jsem zdůraznil, že sice plzeňská společnost ve své většině neměl-

la k umění příliš kladný vztah, ale že měla vynikající školství.[21/] Byla to zásluha několika vůdčích osobností, především jejího purkmistra Václava Petáka, který patřil na zemském sněmu k nejpřednějším znalcům školské otázky. Ve své činnosti byl podporován řadou jiných osobností, jako např. poslancem Fr. Schwarzem a pak nelze zapomínat, že v městské radě i v zastupitelstvu působila řada vynikajících pedagogů jako Antonín Čipera, Karel Klostermann, Josef Strnad a jiní. Značné části plzeňské společnosti bylo však zmíněné úsilí zcela lhostejné a dávala přednost jen svým hospodářským sobeckým zájmům, jak to v r. 1898 ve spojitosti s univerzitou připomněl T. G. Masaryk, "kdyby jen /Plzeň/ nestála o plzeňské pivo".

Mezi plzeňskými profesory byla řada nejen vynikajících pedagogů, ale i vědeckých pracovníků. Jejich řada začíná již na začátku 19. století J. V. Sedláčkem, autorem prvních českých učebnic geometrie a fyziky, J. F. Smetanou, který napsal první česky psanou astronomii a fyziku, jež obsáhla celý obor. Ke konci 19. a na počátku 20. století se jejich počet rozmnožil a jen namátkou lze uvést např. Antonína Frintu, Bohuslava Horáka, J. F. Hrušku, Martina Jaška, V. A. Junga, Františka Kloknera, Viléma Mathesia, Antonína Majera, Antonína Pleskota, Antonína Profouse, Cyrila Purkyně, Miloslava Pelíška, Vincence Šimerku, Antonína Šnajdaufa, Jindřicha Vodáka, Františka Žákavce aj. Řada profesorů průmyslové školy napsala učebnice, podle nichž se žáci učili v celých Čechách. O vysoké úrovni středních škol a jejich učitelů svědčí i výroční školní zprávy, které každoročně přinášely jednu nebo dvě vědecké studie jejich profesorů. V Plzni můžeme mluvit v té době o tzv. profesorské literatuře, a to nejen vědecké a odborné, ale i o krásné próze a poezii, kterou učitelé středních škol pěstovali a jež ovládala zdejší tvorbu. Měli vliv i na plzeňskou žurnalistiku, která měla tehdy obdivuhodnou úroveň. Dík působení profesorů a učitelů se v městě šířila vzdělanost. Již v r. 1878 vznikl z iniciativy Fr. Schwarze a několika profesorů Spolek přátel vědy a literatury české, který byl založen podle vzoru chrudimského spolku, prvního toho druhu v Čechách. O rok dříve byl založen Spolek českých techniků pro Plzeň a okolí, dále Přírodovědný klub a jiné, které ukazovaly, jak silně v městské společnosti působila technika, přírodní vědy a věda vůbec a daly podněty k tomu, aby se lidé za účelem vzdělávání a rozšiřování svých znalostí spolčovali. Bohužel není dosud zpracována otázka technické a vědecké literatury v městě, její vliv a odraz ve školství a v technickém a kulturním vývoji Plzně. Početné studenstvo se také sdružovalo. Již v r. 1873 byla ustavena Radbuza, spolek akademiků kraje plzeňského, na středních školách vznikaly další organizace. Vedoucí osobností, a to nejen plzeňského pokrokového studentstva, byl Gustav Čadek, plzeňský rodák a

pak zdejší profesor, který měl velký vliv na své okolí, zemřel však ve svých 29 letech v r. 1913.[22/]

Průmysl, technika a věda zásadně ovlivnily společenský život minulého století, odrazily se v každém oboru lidské činnosti. Hlavním předpokladem tohoto vývoje bylo školství. Byly to totiž školy, kde byly nové myšlenky a myšlenkové podněty rozpracovávány a rozšiřovány do celé společnosti. A proto jim byla věnována tak veliká pozornost. Průmysl, technika a věda, především vědy přírodní, silně formovaly způsob studia a zaměření jednotlivých středních a odborných škol. Tuto jejich úlohu jsem chtěl konkrétně ukázat na plzeňském příkladu. Plzeň 19. století byla v tomto ohledu jedna z nejprogresívnějších. Dík průmyslu překotně vzrostla na druhé největší město v Čechách, průmysl a obchod potřeboval odborné pracovníky, což vedlo nutně k zřizování nových druhů středních škol v městě, které se tak stalo centrem vzdělanosti západních Čech. Soustředění velkého počtu učitelů i studentů připravovalo rovněž živnou půdu pro kulturu i vědu, pěstovanou však povýtce profesory zdejších středních a odborných škol.

1/ Básně Josefa Františka Smetany, vyd. J. Šťastný, Praha 1905.
2/ Tamtéž, s. 106.
3/ Tamtéž, s. 125-126.
4/ Tamtéž, s. 90-91.
5/ Tamtéž, s. 201-202.
6/ Tamtéž, s. 209.
7/ J. F. Smetana, Slovo o vychování mládeže české. Časopis katolického duchovenstva. Praha 1843, separát s. 2.
8/ Tamtéž, s. 5.
9/ Básně J. F. Smetany..., s. 215-216.
10/ V r. 1776 byly zřízeny dvě třídy, r. 1780 třetí třída, r. 1813 čtvrtá třída, ale jen jeden ročník, proto bylo vyučováno střídavě. První rok první ročník, druhý rok druhý ročník. Teprve r. 1837 byl otevřen stálý druhý ročník a tím byla hlavní škola úplná.
11/ "Dne 2. března zasla jsem do Prahy 76 fl. stříbra příspěvků pro průmyslní českou školu, kteréž mezi duchovenstvem a učitelstvem zdejším sebrány byly a 13. odevzdal mi pan Mikš 50 fl. od právovárečného měšťanstva k témuž oučeli darovaných, kteréž jsem téhož dne /dnes po 4té hodině/ redaktoru Českých novin p. Havlíčkovi odeslal. Zase tedy kapka vody do nádoby pro vzdělání žíznícího ná-

roda, dejž Bůh, aby se rychlejším a vydatnějším tokem brzy naplnila. Svrchovaný již čas - řekl mi pan Šafařík o předešlých prázdninách - všickni národové spěchají kupředu, jestli se Slované celou silou nevzchopí, tedy zaniknou. My se snažíme počestně, a pohnutlivé jest to, kterak rolníci, ano i čeledínové k tomu příspěvky peněžité ze všech téměř měst i vesnic zasílají, abychom obdrželi první vyšší školu českou - v Čechách." J. F. Smetana ve svých zápiscích. Básně J. F. Smetany..., s. 199-200.

12/ Dějiny Plzně II, Plzeň 1967, s. 56. O školství zde psal V. Spěváček.

13/ M. Hruška, Kniha pamětní kr. města Plzně, Plzeň 1883, s. 408.

14/ Pro srovnání uvádím přehled obyvatelstva nejprůmyslovějších měst Čech:

Rok	Plzeň	Č. Budějovice	Kladno	Liberec	Ústí nad Labem
1850	10 392	10 592	1 542	13 822	2 885
1869	23 681	17 414	10 199	22 394	11 138
1880	38 883	23 845	14 085	28 090	16 732
1890	50 221	28 491	17 215	30 890	23 869
1900	68 079	39 328	18 573	34 099	29 320
1910	80 445	44 538	19 369	36 350	29 809

15/ Plzeňské noviny IV., č. 33 z 22. 4. 1868.

16/ Již předtím v r. 1878 bylo město rozděleno v pět okresů /I. vnitřní město, II. Jižní či Říšské předměstí od řeky Radbuzy k dnešní třídě 1. máje, III. západní část Jižního předměstí, IV. Severní či Saské předměstí, V. Východní či Pražské předměstí/. Školskou reorganizací bylo město rozděleno ve čtyři školní obvody, a to: jižní obvod obsahoval II. okres, západní III. okres, východní V. okres, severní IV. okres a vnitřní město /I. okres/ bylo rozděleno mezi sousední obvody. Svědčí to o poklesu významu vnitřního města a vzrůstu předměstí.

17/ Počítáno ze 78 048 obyvatel, to je počtu obyvatel bez vojska.

18/ Dvacet pět let II. reálky v Plzni 1906-1931, Plzeň 1932, s. 15.

19/ Návštěvnost ústavů ve školním roce 1909/1910 ukazuje následující přehled:

České školy

Název	Počet žáků	Počet profesorů	Procento z celkového počtu studentů
gymnázium	397	23	14,6%
I. reálka	465	31	17,1%
II. reálka /ještě neúplná/	222	18	8,1%
dívčí lyceum	262	17	9,6%

Název	Počet žáků	Počet profesorů	Procento z celkového počtu studentů
mužský učitelský ústav	140	17	5,1%
ženský učitelský ústav	160	17	5,9%
obchodní akademie a škola	369	15	13,5%
průmyslová škola	656	35	24,0%
rolnická škola	58	5	2,1%
celkem	2 729	178	100%

Německé školy

Název	Počet žáků	Z toho Čechů	Počet profesorů	Procento z celkového počtu studentů
gymnázium	297	26	16	21,6%
reálka	310	52	25	22,4%
dívčí lyceum	93	9	5	6,7%
obchodní akademie	281	36	14	20,3%
průmyslová škola	400	27	39	29,0%
celkem	1 381	150	99	100%

Mezi profesory nejsou počítáni externisté.

20/ T. G. Masaryk, Jak pracovat. Přednášky z roku 1898, Praha 1947, s. 49.

21/ M. Bělohlávek, Umění a plzeňská společnost 19. století. In: Město v české kultuře 19. století, Národní galerie v Praze 1983, s. 309-310.

22/ J. Werstadt, O nedožitém životě a nedobojovaném boji Gustava Čadka /1883-1913/. Minulostí Západočeského kraje VI, Plzeň 1968, s. 49-70.

ČLOVĚK SOUKROMÝ A ČLOVĚK VEŘEJNÝ

Jiří Pešek

Mám za to, že diskusnímu příspěvku k referátu O. Urbana bude vhodné předeslat motto z jedné Werichovy předscény: Čas se navršil, dědeček zemřel a co Vám je do toho? V následujících poznámkách bych totiž chtěl poukázat na to, že v druhé polovině 19. a v prvých dekádách našeho století "do toho" bylo velmi často širokému okruhu osob. Chtěl bych zmínit některé důsledky rozšíření novin a jejich distribuce, jak se projevovaly v otázkách veřejnosti a soukromosti běžného života na konci 19. století.

Rozvoj železničního spojení umožnil mj. hromadnou a rychlou dopravu denního tisku - tuzemského i zahraničního - do lokalit často i velmi vzdálených od center politického, kulturního a společenského života v zemi. Lidé, kteří toho byli lačni - a nebylo jich v některých dobách málo -, mohli tedy v kavárnách a hostincích českých měst číst noviny anglické, francouzské, především ovšem rakouské a říšskoněmecké. Život, rytmus a problémy Vídně, Augsburku či Paříže měly tak alespoň potenciálně možnost rozčilovat, udivovat či povznášet české vlastence - a to prakticky současně s obyvateli měst, kde noviny vycházely. Význam pro politický a ekonomický život je zřejmý, zde se však zaměřme na některé společenské momenty.

Pravidelně distribuovaný denní tisk znamenal ohromný průlom do každodenního života běžného občana - a to i v oblastech, které dosud platily za zcela soukromé, případně se dotýkaly omezeného okruhu blízkých sousedů. Demonstrujme si tuto problematiku na pozůstalostních spisech chovaných v archívních fondech bývalých okresních soudů: ve vyúčtování pozůstalostí představují vždy relativně ohromnou položku výdaje na pohřeb. Od konce 19. století je pak běžným jevem, že část těchto výdajů tvoří u středních a bohatších vrstev měst i vesnic platby za novinové parte. Byla zadávána nejednou v několika listech zároveň, u společenských špiček nezřídka v obou zemských jazykových mutacích. Záležitost do té míry soukromá, jakou je smrt a pohřební obřady běžného člověka, překročila najednou meze rodiny, farnosti, města, hranice okru-

hu přátel a věřitelů a stala se čímsi veřejným, něčím šíře společensky závažným a zavazujícím. Byla-li dosud smrt a pohřební obřady anoncovány cedulí vylepenou na dveře farního kostela, přesunují se nyní tyto zprávy do novin, a to většinou nikoliv do lokálních plátků, nýbrž do listů celozemského charakteru. Mutatis mutandis platí tento posun i pro další momenty života společnosti libovolného mikroregionu: svatby, volby či živelné katastrofy. V denním tisku však neochvějně vévodí zprávy a inzerce funerální.

Člověk, který si mohl dovolit překročit horizont denního boje o holou existenci, musel tedy - jako společenská vrstva - počítat se skutečností, že jeho život, činnost, názory i smrt staly se majetkem širší či přímo široké veřejnosti. Bylo společensky nutné vzít tento stav vážně na vědomí. Trvalo snad skoro celé století, než tato "veřejnost" běžného "soukromého" člověka začala opět mizet v anonymitě pokročilého dvacátého století.

ÚSTÍ NAD LABEM V DRUHÉ POLOVINĚ 19. STOLETÍ
SVĚTLA A STÍNY PRŮMYSLOVÉHO ROZVOJE
(HISTORICKO-EKOLOGICKÉ POZNÁMKY)

Ivan Martinovský

Karikatura v londýnském časopise Punch z roku 1829, znázorňující koně se dvěma výfuky, jejichž zápach tak obtěžoval vezoucí se dámy, je opravdu - jak ukázal ve svém referátu Otto Urban - jedním z prvních evropských příkladů ekologických námitek proti negativním doprovodným jevům technického rozvoje a průmyslového růstu. Námitka se zatím týkala spíše estetické stránky věci /i na to poukázal Urban/, nicméně vzniká okamžitě otázka, odkdy si lidé začali uvědomovat, že kouř z továren, plyny, výpary, tuny nečistot vypouštěných do řek a potoků nebo mračna všudypronikajícího prachu poškozují nejen krajinu, ale přímo i zdraví všech živých tvorů v této krajině žijících, člověka nevyjímaje. Nejsem, alespoň pro tuto chvíli, schopen odpovědět na tuto otázku třeba jen v národním, neřku-li v širším měřítku a omezím se proto jen na příklad dnešní severočeské metropole Ústí nad Labem.

Je to typické město 19. a 20. století. Na dynamickém rozvoji větší vesnice, která se sice hrdě nazývala královským svobodným městem[1/], neměla však ještě v roce 1843 více obyvatel než předtím v roce 1598, kdy v Ústí bydlelo asi 2500 lidí[2/], se podílela v druhé polovině 19. století rozhodujícím způsobem doprava /Ústí se stalo křižovatkou dvou důležitých železnic/, blízkost uhelných dolů /spolu se železnicí dala nový mocný impuls labské lodní cestě/ a samozřejmě průmysl. Z jeho podniků získal rozhodující vliv Spolek pro chemickou a hutní výrobu, založený roku 1856.[3/]

Na olejomalbě Ernsta Gustava Doerrella z roku 1868 je Spolek ještě poměrně malý podnik, idylicky posazený v krásné krajině, jeho retorty a komorové pece při pohledu z dálky vypadají téměř romanticky, skoro jako novodobé hrady a hlavně - továrna leží přes 1 km za městem, sice na návětrné straně, ale přece jen, jak se otcům města i zakladatelům Spolku zdálo, bezpečně daleko.

Záhy se to změnilo. Růst Spolku měl za následek populační růst města kvadratickou řadou.[4/] Ústí se šířilo, obrostlo továrnu kolem dokola a zablokovalo její další růst za hranice jejího na počátku zdán-

livě tak velkoryse vyměřeného pozemku. Město a továrna si začaly překážet navzájem.

Úměrně s tím se zhoršovala kvalita vody v Labi, Bílině a Klíšském potoce. Od konce šedesátých let začali rychle ubývat parmy a lososi, vymizely kapitální kusy sumců o váze 40-50 kg, o nichž máme zprávy ještě ze čtyřicátých let, značná část ryb byla naopak podměrečná a jejich maso nasycené chemickými odpady stále méně chutné.[5] Za nepoživatelné platí ryby z Labe v Ústí nejméně od r. 1927.[6]

První městská stížnost na "obtěžující zápach" působený Spolkem pochází z roku 1872. Když roku 1878 Spolek, dosud oficiálně sídlící ve Vídni, zvolil za své úřední sídlo Ústí n. L. a začal platit komunální daně a jiné příspěvky /především příspěvek na "zkrášlení města", fakticky mlčky uznanou pokutu za znečišťování/, oficiální stížnosti ustaly, aniž se však cokoli podstatného změnilo na kvantitě a složení exhalací.[7] Autor turistického průvodce, popisující krásy labského údolí od Litoměřic ke Hřensku, to roku 1882 vyjádřil slovy: "Před námi se objevuje město zahalené do oblaků kouře a dýmu, neklamné to znamení, že se blížíme k Ústí nad Labem."[8] Ale upřímně řečeno: jakou naději mají ryby, příroda, ba i prostí lidé proti 3-5 tisícům zlatých ročně, kterými Spolek přispíval do věčně děravé městské pokladny? A když 16. září 1893 bylo po desetiletém zápasu s nedostatkem peněz, budov a neujasněnou koncepcí /někteří radní chtěli raději průmyslovku/ konečně otevřeno městské gymnázium díky rozhodujícímu finančnímu příspěvku právě od Spolku /nebyla v tom skryta "přítelkyně" jako v již zde jedním z předřečníků uvedeném litoměřickém případě, ale synek jednoho z ředitelů továrny, kterého chtěl tatínek mít na studiích doma a pod dohledem/, věru nebylo vhodné mluvit o tom, že industrializace má také záporné stránky.

Ne všichni byli toho názoru. 26. listopadu 1888 vyslovila městská zdravotní rada, poradní orgán starosty a městské rady ve věcech zdravotnictví a komunální hygieny, ustavená v Ústí v roce 1882 na základě rakouského zákona z r. 1870 o veřejné zdravotní správě, nesouhlas se záměrem zřídit pobočný závod Spolku ve Vaňově /dnes příměstské rekreační oblasti!/ s odůvodněním, že by tím došlo k dalšímu znečištění Labe a tím by byl potencionálně ohrožen budoucí zdroj pitné vody pro město.[9] K zřízení chemické továrny ve Vaňově pak vskutku nedošlo. Městská rada to zamítla, i když některým jejím členům se argumenty lékařů o velkém znečištění labské vody zdály přehnané. O 40 let později, v létě 1928, se ukázalo, že všechny dosavadní zdroje pitné vody pro město nestačí potřebě a je nezbytné přistoupit k čištění labské vody. Byl to z technologického a finančního hlediska tvrdý oříšek. K úpravě vody bylo nutno užít řady původních postupů a náklady na stavbu nové

vodárny, shodou okolností právě ve Vaňově, přesáhly 7 miliónů Kč a jen prodej licencí do zahraničí /Stuttgart, Budapešť, Bukurešť/ přispěl k částečné návratnosti vynaložených prostředků.[10/]

Duší městské zdravotní rady byl od začátku MUDr. Alexander Marian /1852-1919/, odborný lékař nemocí ušních, nosních a krčních, statistik, demograf, od r. 1892 okresní konzervátor uměleckých památek a od r. 1895 též bezplatný městský archivář v Ústí n. L.[11/] V diskusi, která proběhla v listopadu 1888 ve zdravotní radě, prohlásil jasnozřivě, že bude-li "zasmrďování vzduchu" /Verstinkerung der Luft - termín "exhalace" se tenkrát ještě nepoužíval/ ve městě pokračovat jako dosud, bude do 40-50 let prakticky 100% ústecké populace trpět nemocemi horních cest dýchacích. Přestanou tedy být tyto nemoci pokládány v Ústí za něco mimořádného.[12/] V podstatě se nemýlil a dobře odhadl vývojový trend. Přitom není ani tak důležité, zda ke stavu, který předpokládal, došlo už za 40 let nebo třeba až za 60-70 let, což mám za pravděpodobnější.

Ke svému jistě překvapivému názoru dospěl Marian, jak se domnívám, ze své profese odborného lékaře a statistika v jedné osobě. Dost pravidelně prohlížel školní děti, od roku 1893/1894 též žáky gymnázia, a věděl, že počet onemocnění dýchacích cest zvláště u dětí hrozivě narůstá. Své poznatky o dětech i dospělých si pečlivě zaznamenával a hodnotil statisticky. Již povýtce poněkud rozvleklý titul jeho první práce, vydané 1884, Versuch einer Morbilitäts- und Mortalitäts-Statistik der Stadt Aussig nebst einem Rückblick auf die Thätigkeit des städtischen Gesundheitsrathes im Jahre 1883, svědčí o smyslu pro statistiku a demografii. Obsah svého "pokusu" musel záhy rozdělit; za léta 1884-1906 píše více lékařsky zaměřené zprávy o činnosti městské zdravotní rady a paralelně s nimi v létech 1886-1906 demografické příručky s názvem Aussig. Statistischer Bericht über die wichtigsten demographischen Verhältnisse. Od roku 1906 spojil lékařskou statistiku a demografii vjedno a v místních novinách Elbezeitung zveřejňoval Sanitäre Verhältnisse und Stand der Bevölkerung Aussigs. Do Prager Medizinische Wochenschrift psal každoročně zprávy o sanitárních poměrech v Ústí a jiných otázkách /např. 1895 o problému lékařských honorářů/ a souběžně zpracovával v letech 1889-1908 ústeckou statistiku a demografii ve známé ročence Oesterreichisches Städtebuch.

Je tedy zřejmé, že Marian měl dost podkladů ke svému odvážnému tvrzení a také dost příležitostí, aby si je i dodatečně mohl ověřovat a promýšlet. Myslím, že k odhadu 40-50 let jako doby 100% výskytu nemocí došel extrapolací svých křivek, tedy metodou, kterou statistikové pokládají za velmi nekorektní. Toho si byl zřejmě vědom i Marian, v odborných otázkách zpravidla uvažující velmi střízlivě.[13/] Proto - pokud vím - nikdy později svůj názor tak pregnantně neformuloval a v řadě

prací se vyjadřoval o ústeckém zdravotnictví a sanitárních opatřeních velmi pochvalně. Také 11. listopadu 1901, když byl přijat ve Vídni Františkem Josefem I., který mu předal řád Františka Josefa II. třídy, a dotázán na zdravotní stav ústeckého obyvatelstva, odpověděl oportunisticky: "Sehr gut, Majestät, für uns Ärzte fast etwas zu günstig." A když se ho chápající císař dále ptal, je-li ve městě mnoho lékařů, řekl Marian, že konkurence je jedna z největších.[14/]

Ať už tedy svůj výrok z roku 1888 bral Marian v dalších letech své činnosti vážně či ne, bude mu za něj v dějinách našeho ekologického myšlení vyhrazeno čestné místo.

Není bez zajímavosti, že i dnešní hlavní příčinu znečištěného ovzduší, nadměrnou těžbu a spalování fosilních paliv, konkrétně hnědého uhlí, si lidé uvědomovali velice brzo, nejdříve samozřejmě v oblastech, v nichž k těžbě docházelo. Roku 1857 si přednosta železniční stanice v Chabařovicích stěžoval, že kouř z prachového uhlí /tzv. mour/ z dolu Nová naděje, spalovaného na popel, prodávaný zemědělcům, obtěžuje zaměstnance stanice nesnesitelným zápachem, způsobuje jim nevolnost a snižuje jejich pracovní výkon. Ústecko-teplická dráha zažalovala těžaře hraběte Westphalena, majitele panství Chlumec. V procesu, který se táhl čtyři roky, soud nejprve hraběti nařídil postavit kolem spalovny ochrannou zeď a když tato se po prvním silném větru zřítila, nařídil spalování mouru na Nové naději zastavit. V roce 1864 žalovali hraběte i tři rolníci z nedalekých Vyklic. Stěžovali si, že kouř ze spalovny poškozuje jejich plodiny a je příčinou nízkých výnosů polí. Tísněný Westphalen jejich pole raději vykoupil.[15/]

Z uvedených příkladů je patrno, že hlavní negativní ekologické faktory neuváženého a neregulovaného průmyslového rozvoje postřehli v exponované oblasti dnešního Ústecka poměrně velmi záhy bystří lidé v různých sociálních vrstvách obyvatelstva: od starostlivých rolníků, přes chytrého železničáře až po přesně a předvídavě uvažujícího lékaře. Mělo by to být i pro nás poučením a pobídkou k řešení zároveň.

1/ Srov. kupř. název monografie W. Feistnera, Geschichte der königlichen Freistadt Aussig, Reichenberg 1883.

2/ Heimatkunde des Bezirkes Aussig, IV. Die Wirtschaft, Aussig 1932, s. 129. K obyvatelstvu v r. 1598 J. Tomas, Vztahy mezi Ústí nad Labem a Litoměřicemi v době předbělohorské, Ústecký sborník historický 1966, s. 61 n.

3/ K počátkům Spolku M. Novák, Mládí mezinárodního chemického monopolu, Ústí n. L. 1967, s. 33-42, ze starší literatury faktografie především v Der Oesterreichische Verein für chemische und metallurgische Produktion 1856-1906, Aussig 1906.

4/ V roce 1857 již 6958 lidí, pak do roku 1900 každé desetiletí přírůstek 5-6 tisíc lidí /Heimatkunde IV, Die Wirtschaft, Aussig 1932, s. 129/.

5/ K. Moissl, Der politische Bezirk Aussig, Aussig 1887, s. 67 n.

6/ Heimatkunde I, Teil 2, Pflanzen und Tiere, Aussig 1928, s. 165-168.

7/ M. Novák, c. d., s. 67 sq.

8/ Srov. též F. Cvrk, Kapitoly z dějin města, část IX. Rozvoj průmyslu a dopravy do 1. světové války, Ústecké přehledy 1977, č. 9, s. 3.

9/ OA Ústí n. L., AM Ústí n. L., inv. č. 1093, sign. VII/1 G, srov. A. Marian, Bericht über die Thätigkeit des Städtischen Gesundheitsrathes in Aussig im Jahre 1888, s. 26, týž Die Aerzte und das Gesundheitswesen in Aussigs Vergagenheit, Aussig 1902, s. 83.

10/ OA Ústí n. L., sign. R 1592, s. 107 n. Srov. I. Martinovský, Zdravotnictví a hygiena v ústecké minulosti, část 5, Voda pro město, Ústecké přehledy 1981, č. 5, s. 33.

11/ Literatura o Marianovi je většinou nekriticky oslavná, založená na článku F. J. Umlaufta, Alexander Marian, Beiträge zur Heimatkunde Aussig-Karbitzer Bezirkes 10, 1930, s. 1-16. O diferencovanější obraz A. Mariana jsem se pokusil v seriálu Zdravotnictví a hygiena..., část 9, III. Alexander Marian, Ústecké přehledy 1981, č. 10, s. 33.

12/ Srov. pozn. 9/.

13/ Neplatí to v otázkách politických, kde Marian patřil ke krajní pravici a jeho úsudek byl často ovlivněn vášnivým německým nacionalismem.

14/ OA Ústí n. L., Pozůstalost A. Mariana, inv. č. 122, Erlebtes und Erstrebtes, část II /1890-1916/.

15/ V. Kaiser in: Dějiny Vyklic, Lochočic a Otovic, Praha 1986 /v tisku/. Děkuji Vladimíru Kaiserovi za zapůjčení rukopisu jeho stati.

PRŮMYSLOVÉ STAVBY V POHLEDU TŘÍ GENERACÍ

Rostislav Švácha

Nepůjde tu o nic víc než o nejstručnější přehled názorů, které zaujímali architekti a teoretikové pozdního historismu, moderny a purismu k důležitým atributům moderní technické civilizace - k inženýrskoprůmyslovým stavbám.

I. Bojovný mluvčí pozdního historismu architekt Antonín Bráf píše v roce 1902:

Kdyby umělec při řešení formy hleděl vyhověti požadavku vnitřní pravdivosti svého díla výhradně ve smyslu struktivním, vedlo by ho to k výsledkům střízlivým, postrádajícím veškerého vzletu; jinak bychom architektonicky krásnými musili nazvati i řádně zřízené stavební lešení a snýtovaný železný most, neboť struktivnost nalézá u obou bezprostředního, pravdivého výrazu.[1/]

Okouzlení technikou z těchto řádek nevane. Obdobný názor nicméně zastává i další přeborník pozdně historistické architektury Antonín Balšánek v roce 1905:

Vedle úloh, které spadají ve vlastní obor působnosti architekta, jest celá řada jiných, jež řešiti přináleží inženýru, které však žádají nutné součinnosti obou, jakmile jde o to, aby dílo samo co výtvor umělecký působilo. V letech posledních do omrzení čítáme fráze o architektuře budoucnosti - ze skla a železa, které zejména laiky aneb i tzv. uměleckými kritiky hlásány bývají v domnění, že v tomto směru kýženého převratu neb obrození slohového se domůžeme.[2/]

Inženýrským dílům nechybí smělost koncepce, ale pečeť umělecká, uzavírá zhruba Balšánek. Návod, jak této umělecké pečeti dosáhnout, podává o dva roky později architekt Krýsl:

Stránka dekorativní /by/ měla jíti souběžně s konstruktivní...[3/]

Totéž hledisko konečně prozrazuje článek Františka Zvěřiny o stavbě tiskárny Unie v Praze pod Vyšehradem z roku 1908. Budovy si Zvěřina cení jako první pražské stavby s tak rozsáhlým použitím vyztuženého betonu v konstrukci stropů a nosných sloupů, avšak oceňuje zároveň, že zvenčí je ...ladně architektonicky upravená ve vkusném slohu moderním.[4/]

Architekti konzervativního, víceméně ještě historistického zaměření tedy ještě kolem roku 1900 a několik let poté trvají na tom, že technické nebo průmyslové stavby, je-li třeba povýšit je na umění, se musí zdobit; že je nutné dbát i na jejich stránku dekorativní, na jejich ladnou architektonickou úpravu.

II. Postoj architektonické moderny je příznačný hlavně tím, že se snaží ladnost nebo přímo krásu inženýrskoprůmyslových staveb hledat přímo v jejich "ryze inženýrském", nedekorovaném jádru. Takovým směrem kráčí například významný německý teoretizující architekt Hermann Muthesius, jehož článek Problém inženýrských staveb otiskl v českém překladu modernistický časopis Styl v roce 1913. Stať je jakousi obranou proti výše uvedeným názorům historistů: popírá, že inženýrské nebo průmyslové stavby jsou samy o sobě ošklivé a že je proto nutné je zdobit, nebo, jak Muthesius říká, maskovat. Podle Muthesia se totiž i v mnohých průmyslových budovách jeví skutečné umělecké cítění:

Dosavadní vývoj inženýrských staveb, vyrostlý ze sebe sama, tj. bez falešné maskovací práce architektovy, dokazuje nám ostatně také, že tu již bylo provedeno vytříbení dobré zevní formy.[5/]

Muthesius poukazuje především na dokonalý proporční cit mnohých projektantů průmyslových staveb, na jejich smysl pro krásu nahých ploch a nahých konstrukcí, pro dokonale vyvinutý standardní tvar, což všechno vydává za projev byť nezáměrně působícího uměleckého nadání těchto spíše inženýrů než architektů. Průmyslové stavby mohou být podle něho krásné i bez dekorace, bez ladné architektonické úpravy, proniknou-li do nich odvěké zákony krásy, zákony proporční harmonie.

Jak je zřejmé, naučil se Muthesius oceňovat krásu průmyslových staveb prizmatem víceméně klasicizujících estetických kritérií.[6/] Někteří jeho vrstevníci tak zase činili pod vlivem moderních uměleckých směrů, například impresionismu. Historik umění Max Dvořák informuje v dopisu z roku 1896 Josefa Šustu o přednášce svého univerzitního učitele Wickhoffa, podle něhož most železný v Rotterdamu a Eiffelova věž budí v různém denním osvětlení právě totéž, týž pocit krásna v moderním člověku, jako gotická stavba v člověku 14. století.[7/] Obdobně impresionisticky jsou zbarveny i formulace F. X. Šaldy v přednášce Nová krása: její geneze a charakter /1903/, v níž se v inženýrskoprůmyslových konstrukcích obdivují první surové a syrové, ale také podivně výrazné a náladově charakteristické stavby věku.[8/]

III. Řada Muthesiových argumentů připomíná pozdější výroky zakladatele purismu Le Corbusiera, což bylo způsobeno i tím, že pařížský architekt spisy svého německého kolegy nepochybně znal.[9/] Poměr Le Corbusiera a jeho stoupenců k průmyslovým stavbám se však přesto od postoje architektonické moderny silně lišil. Jasně to dokládá velmi corbusi-

erovsky laděný článek architekta Jaromíra Krejcara Architektura průmyslových budov z přelomu let 1922-1923. Dekoratérský přístup k architektuře, který shora hájily citáty z Bráfa nebo Balšánka, podle Krejcara architekturu zkazil. Nemohl přinést nic jiného než to, že všechny rádobyumělecké revoluce v architektuře se budou odehrávat ve dvou centimetrech fasádní omítky. Jediným druhem architektury, který si zachoval zdravý smysl pro své poslání a účel, je architektura průmyslových budov. Její v podstatě utilitaristický charakter totiž projektantům nedovoloval projevit tzv. umělecké ambice:

Inženýr... bezděky počal u samotných pramenů, z nichž vyšlo vůbec stavitelství. Nezatížen akademickými předsudky a konvenčními předpoklady architektonického krásna, stanul prostě tváří v tvář životu, jehož potřebám musel svou práci podřídit... Tak vznikaly stavby průmyslové a poprvé stavby, které byly čistým produktem moderní doby, stavby, které celou svou podstatou odlišují dnešní stavitelství od minulosti - a jejich krása, tak odlišná od akademické konvenční krásy, jest sesterská kráse dokonalého stroje.[10/]

Podle historistů nemohou tedy být průmyslové stavby krásné, pokud je zároveň nepřizdobíme nějakým uměním. Podle modernisty Muthesia mohou být krásné i bez tohoto uměleckého přizdobování. Podle puristy Krejcara jsou však průmyslové stavby krásné právě proto, že to není žádné umění.

1/ A. Bráf, O některých nezdravých úkazech kolem nás. Architektonický obzor I /XXXVI/, 1902, s. 48.
2/ A. Balšánek, Inženýrství a moderní architektura. Architektonický obzor IV /XXXIX/, 1905, s. 33.
3/ L. Krýsl, O výzdobě objektů z armovaného betonu. Architektonický obzor VI /XLI/, 1907, s. 5.
4/ F. Zvěřina, Stavba tiskárny České grafické akc. spol. Unie v Praze /.../. Architektonický obzor VII /XLII/, 1908, s. 40.
5/ H. Muthesius, Problém inženýrských staveb. Styl V, 1913, s. 237.
6/ Což může souviset s klasicizujícími tendencemi v tehdejším modernistickém stylu.
7/ M. Dvořák, Listy o životě a umění /ed. J. Pečírka/. Praha 1943, s. 44.
8/ F. X. Šalda, Boje o zítřek. Praha 1922, s. 148.
9/ K tomu viz alespoň S. von Moos, Le Corbusier. Elements of a Syn-

thesis. Cambridge, Mass.-London 1982, s. 44-51.
10/ J. Krejcar, Architektura průmyslových budov. Stavitel IV, 1922-1923, s. 69.

UMĚNÍ, ŘEMESLO A TECHNIKA V 19. STOLETÍ

Vlastimil Jiřík

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.[1] 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 nabyla 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."[2] 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."[3] 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."[4] 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.[5/] 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.[6/] 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 klášterech poznali nebezpečí příliš pravidelného a zrutinovaného života, probíhajícího v nadměrném opakování. Nadměrné opakování má za následek netečnost /znechucenost, sklíčenost/ a vede až k totální apatii." [7/]

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 výtvory 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.[8/] Rozvoj techniky na základě uplatnění myšlení přírodních věd zde nemůžeme sledovat. Vnějšně 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 výtvory, ve snaze pozvednout je tím do umělecká 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. Dutert /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.[9/]

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 "továrnictví".[10/]

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 Aesthetika, 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"!![11/] 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 /epistémé/; 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 radikálizaci 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. Chápeme-li umění především jako znalost něčeho ve smyslu rozumět něčemu a jako ovládání 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 dělání 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 maléte nebo epimaleia, to znamená starostlivost, obstarávání, a mělo tedy hlubší smysl pro vývoj lidské společnosti, jak definoval tyto vztahy Platón ve svém dialogu Politeia.[12/]

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: Österreichische 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.

PRSTOVÁ TECHNIKA A PROBLÉM ODCIZENÍ

Jaroslav Bužga

Přednes posledních Beethovenových klavírních sonát /op. 106, op. 109, op. 110, op. 111/ se vymykal technickým možnostem interpretů. Zda je hrál Beethoven veřejně, není známo. Snad šlo původně o díla mající, jak píše Thomas Mann, zaznít jen jednou, a to v umělcově tvůrčí fantazii. K přednesu náročnějších klavírních skladeb Haydnových a Mozartových dospívali klavíristé postupným přehráváním stále složitějších skladeb těchto skladatelů a jejich současníků. Vytrvalým procvičováním snazších Beethovenových klavírních skladeb, např. Pro Elišku, a některých sonát /např. op. 14/ však nemohli dosáhnout technické úrovně dostačující k provedení posledních sonát, které nastolily nutnost vytvořit spojovací článek mezi tehdejší úrovní klavírní hry a technickými požadavky, které kladly na interprety. Tento spojovací článek vytvořil svými instruktivními skladbami Carl Czerny /Karel Černý, 1791-1857/. Rodiče skladatele pocházeli z Nymburka a odešli do Vídně, kde se Černý narodil a strávil celý život. Stal se Beethovenovým žákem a patřil k několika málo hudebníkům, kteří Beethovenovu hudbu chápali a hráli na koncertech. Ve svých instruktivních skladbách rozložil Černý skladebnou strukturu Beethovenových klavírních skladeb na rozmanité technické, původnímu obsahu odcizené prvky, jejichž procvičováním klavíristé ovládli technické problémy, nikoliv obsah Beethovenovy hudby. Vznikla situace obdobná novodobé dělbě práce rozrušující vědomí vztahu mezi výrobním procesem a výrobkem. Černého postup odpovídal i jiným vyučovacím metodám, např. osvojování určitých pravidel gramatiky při výuce jazyků. Díky novým výrobním možnostem nototisku se cenově poměrně dostupné Černého instruktivní skladby Die Schule der Geläufigkeit /Škola zběhlosti/, op. 299 a Die Kunst der Fingerfertigkeit /Umění prstové pohotovosti/, op. 740 a mnohé jiné záhy rozšířily po celé Evropě a přispěly ke všeobecnému vzestupu úrovně klavírní hry. Slovo Fertigkeit - pohotovost v názvu zastupovalo nepochybně tehdy ještě nezvyklý termín technika užívaný v této souvislosti až později: prstová technika, technika akordové hry, technika úhozu, bravurní technika. Rozšíření Černé-

ho instruktivních skladeb přispělo ke sjednocení dosavadního vyučovacího systému a k proměně funkce učitele hudby. Někdejší ponížený lokaj přizpůsobivý požadavkům a vrtochům svých šlechtických a měšťanských mecenášů či despotický školní rektor nebo kantor šikanující nadané děti se změnil v učitele sledujícího, obdobně jako mistr v továrně, pokroky v osvojování prstové techniky.

Černý vychoval desítky žáků, mezi nimi i Franze Liszta, ztělesňujícího dobový ideál klavírního virtuosa. Liszt složil četné klavírní parafráze a transkripce různých oblíbených skladeb. Transkripcemi Wagnerových oper podstatně rozšířil znalost Wagnerovy hudby mezi širokými vrstvami hudebníků, kteří je nemohli poznávat na divadle. Tyto transkripce zcizují v brechtovském smyslu původní Wagnerovu rituální představu hudebního dramatu prožívaného jako sakrální akt, změněnou v oslnivou technickou podívanou.

Kromě vlastní sólové funkce zastupoval klavír v 19. a ve 20. století při hudebních produkcích v měšťanských salónech orchestr nebo operní soubor. Komponování u klavíru podstatně ovlivnilo charakter kompozičního procesu. Fréderic Chopin, Robert Schumann, Johannes Brahms, Alexandr Skrjabin, Arnold Schönberg, Sergej Prokofjev a někteří další skladatelé chápali virtuózní možnosti klavírní hry jako prostředek obohacující výrazové možnosti hudby. Béla Bartók spojil v klavírním cyklu Mikrokosmos výuku klavírní hry s novým hudebním myšlením. Nicméně od 19. století převažuje zájem o technickou virtuozitu nad zájmem o hudební obsah skladeb. Interpreti odmítají soudobé skladby, které se vymykají běžným mauálním zkušenostem a postrádají žádoucí virtuózní efekty. Karlheinz Stockhausen pokládá za důležitou přednost elektronické hudby okolnost, že zvukové generátory není třeba, na rozdíl od hudebníků, přesvědčovat o smyslu Nové hudby.

Literatura:

Carl Czerny, Vzpomínky z mého života, Praha 1973; Grete Wehmeyer, Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier, Kassel... Zürich 1983.

FRANTIŠEK KUPKA A CHRONOFOTOGRAFIE

Roman Prahl

Následující poznámka se týká vztahu výtvarného umění k technice před první světovou válkou a chce na příkladu poměru Františka Kupky ke chronofotografii naznačit dvě teze. První, že tehdejší radikální přesun ve vztahu umění k technice spočíval v přechodu od techniky jako objektu výtvarného obrazu k technizaci způsobu vidění. Druhou, že tyto technizující formy vidění posloužily jako prvek užitý k řešení vlastního uměleckého problému. Přesun, o němž je řeč, probíhal v málo zmapovaném prostoru mezi snahami o absorbování nového světa techniky a nástupem ideologií mašinismu apod. v umění.

Krizovým momentem vývoje výtvarného systému, směřujícího na jedné straně k alegorii a na druhé k naturalismu, byly v pozdním 19. století snahy o alegorizaci nové techniky tradiční lidskou figurou, případně i o alegorizaci nové doby technickými fenomény, jimiž se tu zabýval Luboš Konečný. Alegorie samotná se přitom dostávala do rozporu se stupňovaným naturalismem, k němuž povzbuzovala také soutěž malířů s fotografií, a to až do nástupu předkinematografických technik. Vědomí deficitu tradičního umění vzhledem k nové civilizaci přijal, zřejmě jako jeden z prvních malířů, také František Kupka, který například 1901 Macharovi napsal: "Když někdy zajdu do nějaké dílny, kde se experimentuje s elektřinou - znáš ty to nové 'studené' světlo, jeho barvy, anebo tyhle celé kombinace Croocsových trubek, to je tak vábivé - pokaždé dostanu vztek na imaginaci a sentimentální sfingy."[1/]

Kupkův pokus o řešení takto pociťovaného rozporu se ovšem dlouho odehrával v dosahu alegorie, jakou známe z dopisu z téže doby: "Jak jsem Ti psal, budu dělat la locomotive, totiž pojmutí všech mocných idejí, které železnou silou jdou vpřed vzdor odporu, s nímž clerus a s ním hypocrisie jim v cestu se staví."[2/] Kupkovu kresbu neznáme, ale snad nám ji může zastoupit anonymní kresba z Rudých květů 1904, s nimiž tehdy Kupka spolupracoval. Dobová pointa této satirické kresby, kterou bychom mohli nazvat Triumf pokroku /obr.44/, spočívala v dosazení automobilu na místo tradičního vozu slávy. Nejde přitom o jedno-

značnou glorifikaci techniky; ta je zde spíše argumentem pokroku v obecnějším smyslu, jak to vyplývá i z citovaného dopisu. Kupkovo vědomí o spornosti humanitní ceny technických vymožeností, o něž se od počátku 20. století intenzívně zajímal, je zřejmé z mnoha míst jeho satirických cyklů z té doby. Sporné implikace obrazu současné civilizace se soustřeďují v kresbě, nesoucí sice stále znaky tradiční alegorie. Nicméně tu jde zároveň o asi první Kupkovo využití způsobu vidění, jaký umožnila chronofotografie. Nazývá se Taková jsou volební práva a uveřejnily ji u nás rovněž Rudé květy 1905 /obr.45/. Zdá se tu být spojeno sukcesívní zobrazení pohybu patentované fotografem Muybridgem s postupem Mareyovým, využívajícím současné expozice fází pohybu.

Prvními výtvarnými osvojeními podnětů chronofotografie byly humorné i satirické reakce na ni a na nový obraz člověka, jež chronofotografie zprostředkovala. Od prvních zveřejnění /obr.46/ vynálezu z konce sedmdesátých let 19. století až do nástupu kinematografie tyto karikatury ventilovaly obecné povědomí o dehumanizaci obrazu člověka moderní fotografickou technikou. Duchovní atmosféra Kupkova díla není vzdálená ani starší slavné karikatuře Cizinec v Paříži od Daumiera[3/] a dalším jí podobným, které napadaly údajnou nehumánnost vynálezu zdůrazněním tzv. hlavodržky, jež byla v období daguerrotypie předpokladem pořízení dostatečně ostrého snímku. Na druhém konci těchto obrazových komentářů stojí karikatura dynamického futurismu z 1913, která se ne náhodou podobá původním odezvám na chronofotografii.[4/]

Chronofotografie obnovila střetnutí člověk versus technika ve výtvarném umění na úrovni zájmu o možnosti obrazového záznamu či iluze pohybu. F. X. Harlas např. roku 1900 psal: "Značný vliv na umění nabyla fotografie od vynálezu 'momentních' snímků pohybujících se tvorů... v běhu, skoku, letu, pak při částečných změnách polohy jednotlivých okončetin v okamžiku, který jest kratším nežli záchvěv víčka očního. Nové vymoženosti malíři použili při malbě koní na bitevních obrazech, v panoramatech atd., avšak často přemrštěně, ježto zapomínali, že oku jednotlivé pósy nelze postihnouti. Meze krásna a šeredna stávaly se při tom jasně znatelnými, některá 'momentka' podobá se spíše karikatuře nežli přírodě."[5/]

Tento text znovu potvrzuje, i když negativně, význam spojení mezi karikaturou a malbou, inspirovanou novým způsobem záznamu pohybu. Rok před Harlasovou studií byla ve Zlaté Praze vyobrazena práce Aleardo Villy Na odjezdu, ukazující zábavní možnosti nového "střihového" způsobu vidění.[6/] Kupka ve své kresbě šel nad starší, zábavní využití technizujících forem vidění a přitom nedospěl až ke kultu techniky, vyznačujícímu část okruhu avantgardy, v němž se pohyboval. Podstatné přitom bylo postavení karikatury či satirické alegorie mezi novou optickou

technikou i jejím přijetím v 19. století a snahami avantgardy; Kupkova kresba se tu jeví jako hledaný zprostředkující článek.[7]

Kupkova kresba byla v jeho tvorbě i přátelském okruhu jedním z předstupňů přímých odezev i volných inspirací před kinematografickou technikou záznamu nebo iluze pohybu. K přímým odezvám patří pak Kupkovy kresby Jezdci z doby kolem 1909, které násobením pohybu míří k destrukci figury. Jezdce už nevyznačuje alegorické zvýznamnění pohybu, který je tu chápán zčásti jako výtvarné dění, nezávislé na objektu zobrazení. Mechaničnost pohybu, tentokrát vztažená už nikoli na fotografickou techniku, ale na obraz člověka v jejím zorném poli, inspirovala Duchampa a futuristy. Kupka se s problémem "destrukce" lidské figury vypořádal v jistém smyslu pozitivněji, totiž obrácením pozornosti k obsažnějšímu, nemechanickému pohybu. Jedním z argumentů Kupkova obratu k nefigurativní malbě byla volná inspirace opět chronofotografií, a tato inspirace se kolem roku 1910 dále rozvíjela. Zůstává ovšem - i z povahy věci samé - méně průkazná nežli přímé odezvy na analytický záznam pohybu./Obr. 47./

Nové fotografické techniky vedly ve svých důsledcích k rozpoznání odlišnosti práce oka od mechanického snímku kamerou a napomohly tak k překonání iluzionistického pojetí výtvarného obrazu. Obrazy-podívané 19. století byly v podstatě nahrazeny nastupující kinematografií. Lze tedy říci, že fotografická technika negativně i pozitivně napomohla v řešení malířů mezi alegorií a naturalismem, přičemž takové řešení hledali a nalezli umělci sami. Slovy Kupkova dopisu, řešením se nestaly Croocsovy trubice. A ve výsledku zůstaly, byťsi nečekaným způsobem, zachovány také Kupkovy sfingy.

1/ Umělcův dopis Macharovi ze 13. 11. 1901, PNP, fond J. S. Machar.
2/ Umělcův dopis Jelínkovi z r. 1900, PNP, fond H. Jelínek.
3/ Daumier, repr. Rudolf Skopec, Dějiny fotografie v obrazech, Praha 1963, s. 56.
4/ "Dynamický futurismus", repr. Umbro Apollonio, Der Futurismus, Köln 1972, s. 23.
5/ F. X. Harlas, Fotografie a umění /1900/, cit. dle týž, Doba a umění, Praha /1924/, s. 211-212.
6/ Villa, repr. Zlatá Praha 1899, s. 88.
7/ Dosavadní literatura se zabývá pozdějším obdobím. Srov. H. Molderings, Film, Photographie und ihr Einfluss auf die Malerei in Paris

um 1910. Marcel Duchamp - Jacques Villon - Frank Kupką, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 38, 1976, zvl. s. 266-286. Též Margit Rowell, úvod kat. výst. František Kupka. A Retrospective /S. R. Guggenheim Museum/, New York 1975, zvl. s. 49-67.

K VÝZNAMU TECHNICKÉ DOKUMENTACE A K JEJÍMU ODPOVĚDNÉMU ZAJIŠTĚNÍ

Jaroslav Petrů

Pokud jde o památkovou péči a 19. století, je sdostatek známo, že právě tato doba se stala kolébkou zrození ochrany památek jako samostatného oboru, vrcholícího kolem r. 1900 v názorech vídeňské umělecko-historické školy. Ovšem zmíněné počátky ochrany památek jako oboru byly spjaty více s technickou problematikou, reprezentovanou snad nejcharakterističtěji takovými osobnostmi jako byl např. architekt Viollet-le-Duc, který řídil nejen opravy řady středověkých památek od pařížské katedrály Notre-Dame až po městské hradby v Carcassonne, ale který hlavně vydával slavné slovníky francouzské architektury a slovníky mobiliáře, které oceňujeme dodnes a rozhodně více než jeho činnost stavební. Ostatně nezapomeňme, že v podmínkách střední Evropy architekt August Prokop analogicky zpracovával v poslední třetině 19. století architektonický a uměleckohistorický materiál Markrabství moravského, který pak vyšel na prahu 20. století /r. 1904/ ve čtyřech dílech[1/] vlastně dodnes nepřekonaného monumentálního pojetí. Byla to doba vydávání soupisů památek, korpusů a další literatury, která prokazovala, že vedle monumentu je pro odbornou práci nutný i dokument. K obvyklým dokumentům obvykle archívního charakteru, k nimž nakonec svým způsobem patří i samo zpracování artefaktu v odborné literatuře, začaly významně přibývat od 19. století doklady nového typu, které se ve svých druzích rozvojem techniky a zejména během vědeckotechnické revoluce stále rozrůstají. Od černobílé fotografie, zrozené právě v 19. století, přes fotografii barevnou, nasvícení infra, mikrofotografii a makrofotografii se došlo k rentgenovému snímku, k spektrální analýze, holografii - prostě k fyzikálním, ale i k chemickým údajům, tedy k technickým poznatkům o hmotě a ztvárnění uměleckého díla.[2/]

Do souboru těchto nově vznikajících dokladů patří rovněž zaměření monumentu, a to jak klasickým geodetickým způsobem, tak i zejména fotogrammetricky, což může vyvolat nové objevy nebo alespoň podněty k novým pohledům na problematiku. Lze odpovědně říci, že se např. v klíčové otázce architektury našeho vrcholného baroka bez exaktního zaměření

příslušných památek nepostoupí podstatně ani o krok dopředu, pokud se ale vůbec chceme dostat ze stále subjektivnějších pozic dosavadních názorů. Ovšem už i existující staré zaměření může být vhodným podnětem pro práci dějepisce umění. Je možné použít jako příklad obecně známou památku.

Hrad Karlštejn byl sice v poslední době, hlavně v rámci karlovského výročí, součástí zájmu našich i zahraničních specialistů[3/] a přesto má dosud nevyužitou technickou dokumentaci. Po diskusích o neutěšeném stavu v polovině 19. století byl jeho opravou pověřen arch. Friedrich Schmidt, stavitel dómu sv. Štěpána ve Vídni. Na projektu úprav Karlštejna spolupracoval s F. Schmidtem architekt Josef Mocker. R. 1869 byl projekt schválen vídeňskou Centrální komisí a r. 1887 se přistoupilo k vlastní opravě, kterou od r. 1891 vedl až do r. 1899 J. Mocker. Víme o památkářském neúspěchu této akce, vedené v duchu puristických snah, která vyvolala i kritiku Centrální komise, ale dnes nám jde o zaměření starého stavu Karlštejna. Hrad zaměřil pro účely projektu a opravy po roce 1866 J. Mocker, který také provedl plány po r. 1888, kdy bylo započato s romantickou úpravou velké věže a kostelní věže.

Vezmeme-li z uvedené technické dokumentace z roku 1866 řez, můžeme si všimnout, že myšlená rovina od nejvyššího vrcholku rostlé skály hradního terénu se kryje s horní rovinou mensy v tzv. kapli sv. Kateřiny. V dokumentaci z r. 1888 možno porovnat úroveň podlahy vedlejšího mariánského kostela ve druhém patře kostelní věže s nejvyšším bodem rostlého terénu hradního kopce. Vzniká tu rozdíl ve výši oltářní mensy z tzv. kaple sv. Kateřiny + podlahové vyrovnání obou prostor, tj. mariánského kostela a tzv. kaple sv. Kateřiny. Tato skutečnost nemůže být zřejmě zanedbatelná tím spíše, že horizontála oltářního stolu byla oproti sousednímu prostoru pozdějšího kostela P. Marie zjevně upravena na potřebnou úroveň zmíněným zvýšením podlahy. Faktem je, že vzniklé schodové vyrovnání mezi oběma prostorami vytváří tři roviny, které spolu s třemi gradačními polohami karlštejnského paláce, kostelní věže a velké věže mají nepochybně konkrétně navozovat trojstupňovitý princip současné mystiky tak, jak známe např. z dobového sborníku Ráj duše, jehož součástí byl spis italského františkána Bonaventury De triplici via, vycházející z díla Huga de Balma Theologia mystica. Ostatně již před časem upozornila D. Menclová[4/], že již r. 1835 S. Boisserée poukázal na souvislosti stavební myšlenky Karlštejna s pověstí o sv. Grálu ve středověkém podání Wolframa von Eschenbach.

Není snad potřeba podrobněji rozvádět mystický význam takto umístěné mensy v oratoriu Karla IV., na níž probíhalo mystérium transsubstanciace - téma I. kapitoly Karlova Vlastního životopisu - nejen v po-

myslném, ale i v opticky konkrétním dotyku nebes se zemí. Tato exaltace vázaná v osobnosti Karla IV., spojujícího "mysticismus a náboženský romantismus se schopnostmi realistického a praktického vládce s rozsáhlými zájmy kulturními"[5], může pak dále vysvětlit i poměrně neobvyklou výzdobu této kaple, vybudované v síle zdiva karlštejnské kostelní věže.

Všimněme si především votivního obrazu trůnící Madony s děckem, který je umístěn v nice nad oltářem; adorující manželský pár klečí po stranách Mariina trůnu symbolicky, ale, jak jsme si uvedli výše, i "prakticky" na zemské úrovni. Motiv dotýkání rukou /Madonina pravice k Anně Svídnické a levice Božího Syna ke Karlovi IV./, "značící ochranu a převzetí císařské důstojnosti přímo z rukou božích"[6], svědčí k nadzemské úrovni. Jestliže Karel IV. tedy přejímá svoje císařské důstojenství a jeho ochranu přímo z rukou božích[7], pak Anna Svídnická je akceptuje od P. Marie, která je sama - jak praví soudobá lyrika - "archandělská císařová".[8] Jde nepochybně o politickou aktualizaci císařské korunovace Anny Svídnické v roce 1356. Prioritou tohoto umístění votivního obrazu trůnící Madony s děckem a s císařskou dvojicí donátorů bylo realizováno "nezvyklé umístění ústředního výjevu Ukřižování přímo na /přední/ kamennou desku mensy"[9], ve vrstvě hrobu země, kde skutečně působí jako antependium "na oltáři zlatém, kterýž jest před trůnem", jak praví Apokalypsa.[10]

V literatuře již bylo poukázáno na to, že "při výkladu ideové náplně karlštejnských maleb nutno počítat s přímým osobním vlivem císařovým na výzdobný program hradu".[11] Uvedeným naprosto zestručnělým příkladem podnětu z oblasti technické dokumentace, ze starého zaměření, budiž poukázáno nejen na možnost, ale i na nutnost využívání všech dostupných dokumentů a na jejich vzájemnou kombinaci pro poznání monumentu. Koneckonců je z této situace vidět, že památka čeká na své odkrytí v čase, jak říkal heideggerovsky Václav Richter.[12] Ale v jistém momentě je nutno překročit myšlenkovou bariéru, ovšem do prostoru reálných, dobově konkrétních, objektivních skutečností a poskytnout tak nové možnosti vazby myšlenkového toku.[13]

Nově pořízené zaměření památky - abych pokračoval ještě v tomto druhu dokumentace - může shromáždit řadu překvapujících dokladů, odkrývajících začasté nejen genezi, ale i smysl stavby, zvláště spojovalli by se s touto prací i žádoucí synchronní průzkum a následná interpretace objektu. A je nutno zvlášť zdůraznit, že při takovém novém měření lze i klasickou metodou, ale zejména fotogrammetricky aplikovat zákony objektivního pohledu nejen na architekturu, ale pochopitelně rovněž na sochařství, na malbu a samozřejmě též na díla uměleckého řemesla, resp. průmyslu. Nové zaměření je záležitostí sice nákladnou, ale nutnou a pořizovanou hlavně v památkové sféře pro významné památky

téměř automaticky. Této činnosti však přesto chybí centrální řízení a hlavně centrální evidence a dokumentace. Možné organizační vazby nejsou nicméně využívány. Totéž platí mnohem více na úseku fotodokumentace nejen v památkových, ale i v muzejních a v galerijních zařízeních, o specifické situaci v našich nakladatelstvích raději ani nemluvě, a v dokumentaci trojrozměrné.[14/]

S informační explozí se však musíme vyrovnat včas, ať chceme, nebo nechceme. Žádoucí centrální fotoarchív, fototéka, bibliografický katalog, archív plánů[15/] atd., atd. v oblasti kultury nemohou být neustále suplovány dílčími improvizacemi. Co nejdříve by se měla stát faktem myšlenka celostátního informačního a dokumentačního centra, které by shromažďovalo, soustřeďovalo, zpracovávalo a chránilo tyto již vzniklé i dále vznikající materiály, jež by byly k dispozici institucím, kolektivům, jednotlivým badatelům, a tak umožňovaly potřebný operativní postup praxe a hloubku a šíři odbornosti v oboru dějin umění, úžeji dějin architektury a ve všech aplikovaných praktických oborech jako je památková péče, muzejnictví, galerijní činnost, práce výtvarných nakladatelství atp.

Vědomí souvislostí, jak tomu říkal Vladislav Vančura, by v nás mělo podnítit dokončení záměrů[16/], jejichž základy byly tak nadšeně položeny již v technickém nástupu zakladatelského údobí našich oborů v 19. století.

1/ August Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst. Wien 1904.

2/ Příklad kombinace těchto forem jsem uvedl při popisu restaurování kroměřížského obrazu Apollón a Marsyas v článku Pocta Tizianovi, Památky a příroda II, 1977 /Památková péče XXXVII/, s. 340-345.

3/ Viz mj. sborník Historická Olomouc a její současné problémy II /k výročí úmrtí Karla IV./, Olomouc 1979 a sborník Mezinárodní vědecká konference Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, materiály ze sekce dějin umění, Univerzita Karlova, Praha 1982.

4/ D. Menclová, Karlštejn a jeho ideový obsah, Umění V, 1957, s. 277 an.

5/ A. Kutal, Gotické sochařství v Čechách a na Moravě, Praha 1941, s. 38.

6/ J. Krása, K výtvarnému doprovodu Vlastního životopisu Karla IV.,

in: Karel IV., Vlastní životopis, Praha 1978, s. 213 s citací tamní pozn. 32; Z. Bouše, J. Myslivec, Sakrální prostory na Karlštejně, Umění XIX, 1971, s. 283 an. Srov. i J. Homolka, Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách, Acta Universitatis Carolinae philosophica et historica Monographia LV, Praha 1974, s. 30-31.

7/ B. Engels při výkladu Apokalypsy sv. Jana poukázal, že "apokalyptická představa, nezmiňující se vůbec o existenci Ducha sv., nerozlišuje Boha Otce od Boha Syna, kteří v ní volně substituují", viz V. Dvořáková, Karlštejn, Praha 1965, s. 107.

8/ Legenda o sv. Kateřině, Praha 1941, s. 49.

9/ V. Dvořáková, op. cit., s. 89. A. Friedl, Spor o Theodorika pokračuje /I./, Umění XVII, 1969, s. 350.

10/ Zjevení sv. Jana VIII, 3.

11/ V. Dvořáková, op. cit., s. 93.

12/ Tímto příspěvkem si připomeňme 15. výročí úmrtí univ. profesora dr. Václava Richtera, DrSc., nositele Řádu práce /30. 8. 1900 - 7. 4. 1970/.

13/ "Zvláštnost Karlštejna ", napsal případně J. Kropáček v recenzi monografie V. Dvořáková - D. Menclová, Karlštejn /Umění XIV, 1966, s. 638/, "si uvědomovala takřka každá generace. Historik umění a ani dějepisec tu proto nevystačí pouze se základní heuristickou a metodickou výzbrojí svých disciplin."

14/ Viz mou stať Problém trojrozměrné dokumentace v památkové péči, in: Monumentorum tutela VI, Bratislava 1970, s. 347 an. O možnostech a potřebě zvukové dokumentace pojednám při jiné příležitosti.

15/ Druhový rejstřík dokumentace v památkové péči jsem vymezil v článku Informační služba a dokumentační fondy v památkové péči, příspěvek k praxi oboru, Památky a příroda 7, 1982 /PP XLII/, s. 449-458. Viz též mou stať Příspěvek k modernizaci metod památkové péče a ochrany přírody /Činnost Haňuše Schwaigra v Bystřici pod Hostýnem/, Památky a příroda 6, 1981 /PP XLI/, s. 68-73.

16/ Je to pro nás v měřítku lidského času otázka opravdového pochopení a naplnění odkazu kulturního dědictví. Viz M. V. Alpatov, Patrimoine artistique de l'homme moderne et problémes d'histoire de l'art, in: Cahiers d'histoire mondiale, Unesco vol. XII., No 4, 1970, p. 643.

K PRVNÍM POKUSŮM O LITERÁRNÍ ZOBRAZENÍ TĚŽEBNÍCH OBLASTÍ (FRANCOUZSKÁ, UKRAJINSKÁ A ČESKÁ LITERATURA)

Bohdan Zilynskyj

V návaznosti na přednesené literárněhistorické referáty bych chtěl upozornit na jedno z dílčích témat, spoluvytvářejících velký problémový celek "průmysl a technika v literatuře". Mám na mysli první pokusy o literární zpodobení těžebních průmyslových oblastí a počátků dělnického hnutí v jejich prostředí. V budoucnu bude nutno i při výkladu této složky problematiky přistoupit k důkladnějšímu uplatňování srovnávací metody a pokoušet se o zařazení českých literárních děl do evropského kontextu. Pokusím se tuto skutečnost ilustrovat konkrétním příkladem.

V roce 1884-1885 vydal Émile Zola svůj slavný Germinal, který velmi rychle získal evropskou proslulost a dodnes je považován za zakladatelské, klasické dílo příslušného žánru. Autor na základě vlastního studia příslušné oblasti, jejích dělnických i ostatních obyvatel a výrobního procesu vytvořil sugestivní líčení života severofrancouzské důlní oblasti na samém konci druhého císařství /1869/. Současně zachytil první pokus dělníků o společné stávkové vystoupení. Poté, co byl román roku 1892 a v pozdějších letech znovu přeložen do češtiny, získal velkou oblibu i v našem prostředí.

Druhý, časově paralelní, ale méně známý doklad uvedu z oblasti východní Evropy. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století vydává mladý ukrajinský spisovatel a publicista Ivan Franko časopisecky a později i knižně několik próz o průmyslové oblasti u města Boryslav ve východní Haliči, kde se v té době už dosti výrazně rozvinula těžba nafty, resp. ozokeritu /zemního vosku/. Postupně vzniklý tzv. "boryslavský" cyklus je v kontextu ukrajinské literatury celkem nesmírného významu, zvláště srovnáme-li jej s ostatní prozaickou produkcí, která byla v té době v ukrajinštině vydávána. Jednotlivé Frankovy prózy zobrazují na rozdíl od Zolova románu postupný zrod průmyslové oblasti v průběhu tří desetiletí po r. 1850 a přeměnu původního venkovského prostředí a jeho obyvatel v novou kvalitu. Cyklus vrcholí v r. 1881 otiskovaným a bohužel nedokončeným dílem Boryslav se směje,

které se s několikaletým předstihem před Germinalem pokusilo o zobrazení prvního sociálního výbuchu v boryslavské průmyslové oblasti. Došlo k němu r. 1873, ani ne deset let před napsáním Frankova díla.

Také Franko vyšel při svém pokusu o literární zpracování z osobní znalosti prostředí. Tu ostatně uplatnil i v oblasti své vědecké práce zkoumáním odrazu nových sociálních skutečností v místním písňovém folklóru. Je jisté, že vedle jiných faktorů na Franka působila a jeho literární snahy usměrňovala také Zolova díla. Ostatně právě Franko byl v haličsko-ukrajinském prostředí velkým propagátorem Zolovy tvorby a jeho zásluhou první knižní překlad v ukrajinštině předbíhá první české vydání Zolova díla.

Český překlad jedné z ústředních povídek Frankova boryslavského cyklu, nazvané Boa constrictor, vyšel v roce 1898 a toto dílo si vysloužilo poměrně uznalou kritiku F. X. Šaldy.

V případě dvojice Zola-Franko tedy můžeme s předstihem proti jiným evropským oblastem i národním literáturám doložit zpracování tematicky obdobné látky s podobným autorským záměrem, který nebyl zbaven rysů publicističnosti. Vedle uvedených shod je tu ovšem i celá řada podstatných rozdílů. Posuzovaná literární díla byla psána pro naprosto odlišné čtenářské a intelektuální prostředí autory, kteří byli značně rozdílně zařazeni v rámci příslušné národní pospolitosti. Lišila se také jejich životní zkušenost, orientace a nazírání na řadu otázek.

V nemalé míře rozdílné jsou i hospodářské a sociální skutečnosti, popisované oběma autory v uvedených dílech. Zola vykreslil důlní oblast, která se rozvíjí a dává zaměstnání svým obyvatelům už po několik generací. Oproti tomu ve Frankových prózách, jak už bylo řečeno, poznáváme průmyslovou oblast, která se doslova rodí před očima. Mechanizace výroby a celá řada dalších ekonomických faktorů zde zůstávaly na daleko primitivnějším, vývojově zpožděném stupni. Přes existenci těchto odlišností však dělničtí obyvatelé obou oblastí směřují v příslušných literárních dílech k revoltě, jíž nelze upřít určité shodné rysy.

Rozdíly Zolova a Frankova ztvárnění příslušných oblastí a jevů tu mohly být naznačeny jen zběžně. Přistupuje k nim i rozdílná míra završení tvůrčího záměru oběma spisovateli. Přesto se jedná o literární díla, která hovořila ke svým čtenářům obdobným jazykem a budila velmi blízké dojmy. Francouzský kritik P. Gille i ukrajinský spisovatel Kocjubynskyj nepochybně naprosto nezávisle na sobě použili zcela shodného srovnání. To, co je v příslušných literárních dílech popisováno, jim připomnělo Dantovo líčení pekla.

Máme-li tedy k dispozici dva srovnatelné doklady z první poloviny osmdesátých let 19. století, pocházející ze dvou konců Evropy, hledejme i jinde. Pokusíme-li se nalézt pro tutéž dobu paralelu z oblasti

Čech, popř. i Moravy a Slezska, nepodaří se nám to. Marně však srovnatelné dílo hledáme i v devadesátých letech a dokonce i v prvých dvou desetiletích 20. století, tj. až do vzniku samostatného československého státu.

Přitom je jisté, že o motivy, o látku ke zpracování rozhodně nebyla nouze. České země byly nesporně daleko průmyslovějším územním celkem než Halič a některé zdejší důlní oblasti v sedmdesátých a osmdesátých letech výrazně předstihovaly boryslavskou. Relativně nejlépe srovnatelné a také zeměpisně nejbližší by bylo ovšem Ostravsko. To však leželo na periférii soudobého českého kulturního i politického života a větší dílo nesporných literárních kvalit o uvažované tematice zde vzniknout nemohlo. První větší prozaický pokus o příslušném období dějin Ostravska publikoval František Sokol-Tůma časopisecky až roku 1901, knižně pak teprve ve dvacátých letech. Jedná se však o práci, sledující vývoj oblasti z poněkud odlišného úhlu, literárně nijak vynikající a navíc znehodnocovanou antisemitskou tendencí. Za zmínku stojí snad jen to, že hlavní hrdina zmiňovaného románu Sokola-Tůmy, nazvaného v knižní redakci V záři milionů, Chaim Bauchbrenner, začíná svou cestu právě v Boryslavi. Nelze vyloučit, že František Sokol-Tůma využil ve vstupních partiích své knihy, odehrávajících se ve východní Haliči, i některé z prací Ivana Franka, nejspíše do češtiny přeloženého Boa constrictora.

Nepřekvapuje-li absence výraznějšího literárního prozaického díla z ostravské oblasti, jsme poněkud na rozpacích v jiných případech. Vždyť je tu např. Kladensko, poměrně nepatrně vzdálené od Prahy - centra českého literárního a společenského dění. Ani zde po celá desetiletí od vydání Zolových, popř. Frankových prací nevzniká velký sociální román, resp. umělecká kronika průmyslové oblasti.

Takovéto zpoždění můžeme ostatně dokumentovat i v oblasti výtvarné. Na výstavě, která byla k tématu konference pořádána v plzeňských Masných krámech, nalezneme v období před rokem 1900 pouze naprosto krotký triptych Adolfa Liebschera, který lze těžko pokládat za adekvátní a důstojné zpodobení hornické práce, resp. přímo celé průmyslové /důlní/ oblasti. Poměrně výraznější zájem o tuto tematiku lze zachytit až v prvém desetiletí 20. století.

Skutečně velkou prózu z této průmyslové oblasti však česká literatura až do počátku třicátých let našeho století nezná. Nepotřebovala ji snad? Jaké mohly být příčiny takovéto skutečnosti?

TŘI POZNÁMKY K PROBLÉMŮM DĚJIN A OCHRANY ARCHITEKTURY 19. STOLETÍ

Miloš Pistorius

I. Proměna člověka a světa, způsobená v 19. století zcela novou, nesrovnatelně rozsáhlou mírou rozvoje a uplatnění techniky, byla zřejmě v přímém podněcujícím vztahu k rovněž nebývalé míře a šíři uplatnění historismu. Tento vztah může připadat jako paradoxní a jeho rozpoznání v celé složitosti by bylo jistě krajně obtížné. Existenci tohoto vztahu však lze s jistotou předpokládat a teprve jeho bližší poznání a jemné rozlišení jeho různých, někdy i protikladných složek nám patrně pomůže pohledy na historismus 19. století ujasnit a prohloubit.

II. Vývoj techniky a zprůmyslnění výroby se obrazily na konkrétních stavbách i celkovém vývoji architektury především v technologii a ve využití jednotlivých materiálů. Co však bylo neméně ovlivňující pro tvářnost architektury 19. století, bylo používání v menších sériích vytvářených, či možno říci reprodukovaných, výtvarných detailů. To hrálo nepochybně též roli v následném negativním pohledu na tuto architekturu v době, kdy byla odsuzována pro své historismy a dekorativnost. Těmto detailům byl vytýkán nedostatek jedinečnosti v doslovném slova smyslu oproti detailům vytvářeným bez takovéhoto výrobního reprodukčního zprostředkování. S podobným hodnocením jsme se mohli setkat ještě v době zcela nedávné, i když je jasné, že i zde může být rozhodující jedině kvalita detailu a příhodnost jeho použití v daném celku a nikoliv jeho jedinečnost či opakování. Nelze také nevidět, že toto opakování výzdobných prvků nepřekročilo míru, která mu náležela. Je třeba je hodnotit v zásadě kladně, neboť umožnilo užití a obohacení dekoru řadové architektury, aniž by došlo k její uniformitě či k porušení organičnosti celku. A právě řadová architektura, zejména činžovních domů, má v celku architektury 19. století nebývalý význam, dá se říci větší, než je jí dosud přiznáván.

Používání výtvarných či jiných detailů vyráběných sériově až průmyslově má však ovšem negativní dopad na památkovou ochranu architektury 19. století. Takovéto prvky jsou daleko tíže nahraditelné než práce vytvářené přímo, bez výrobního zprostředkování, neboť výroba je

vazána často na technologii dnes již neužívanou, takže chybí potřebné výrobní zařízení, někdy i materiály. Mnohdy je též třeba složitější výrobní přípravy, odpovídající sériové výrobě, zatímco nám jde zpravidla o vyrobení pouze menšího počtu prvků.

Skutečnost, že sériové prvky se nacházely v různých domech, nám však dává v některých případech možnost levného použití stejných originálních prvků z demolovaných staveb do udržovaných domů. Zatím však tato možnost není využívána ani organizována a prvky se většinou zničí, v lepších, řídkých případech se ocitnou stejně na neznámém místě a v ne vždy vhodném využití.

III. Kromě toho zde vzniká další potřeba zachování detailů z demolovaných staveb /či nevhodně odstraňovaných a vyměňovaných detailů ze staveb dále existujících/ pro účely muzejní a galerijní. Tento úkol již některá muzea, například Muzeum hlavního města Prahy či Umělecko-průmyslové muzeum, plní, ovšem pouze v mezích svých dosud nedostatečných možností depozitárních. Pokud tato otázka nebude vyřešena zajištěním vhodného úložného prostoru, ať již při jakékoliv vhodné instituci, je zde reálné nebezpečí, že ani nejzávažnější prvky nebudou zachráněny, což bychom neměli dopustit. Zanikly by, tak jako bohužel zaniklo ono velké množství domovních dveří, jež se staly obětí jejich trestuhodného barbarského vyměňování v posledních letech. Dokladem toho, že nejde jen o ohrožený úkol dokumentační, ale i o záchranu materiálu, který budí živý zájem, svědčí i skutečnost, že řada prvků přešlých do sbírek muzejních byla již uplatněna na výstavách u nás i v expozicích zasílaných do zahraničí.

Je proto naléhavě třeba, aby byly bez odkladu vytvořeny podmínky pro další muzejní či galerijní sběr, uchovávání a prezentaci těchto výtvarných detailů architektury, vyznačujících se často bohužel velkým rozměrem, vahou, nesnadnou manipulovatelností. Bylo by proto účelné vytvořit podmínky podobné potřebám lapidárií, v praxi by to asi znamenalo opatřit například vhodný prostor, kde by mohly být uloženy a zároveň exponovány domovní dveře, vrata či okna. Takový objekt by mohl být i v okrajovějších místech města nebo i mimo ně a jeho přístupnost by mohla být omezena na letní období o sobotách a nedělích, či na předem hlášené návštěvy. Tímto způsobem by se provozní náklady daly minimalizovat, takže by se příliš nemusely lišit od nákladů na depozitáře. Mohla by tak však vzniknout přitažlivá a neobvyklá expozice, kde by bylo možno využít i dosud ladem ležící sbírkové předměty. V každém případě však je nutno zajistit alespoň prostory úložné.

Jiří Dvorský

INDUSTRIE UND TECHNIK IN DER NEUZEITLICHEN TSCHECHISCHEN KULTUR

Die Frage der wechselseitigen Beziehung von Kunst und Technik, im 19. Jahrhundert neu gestellt, bleibt fortwährend aktuell auch in der heutigen Zeit. Die Entstehung der industriellen Gesellschaft und Auflösung der universellen Kunststile hat eine grundlegende Wandlung im Verhältnis zwischen Kunst und Technik herbeigeführt. Sie zerschlug die jahrtausendenlange Einheit des menschlichen Könnens - die Einheit von Kunst und Technik, welche vom Altertum bis zum Ende der Barockzeit währte. Für Vitruvius ebenso wie für Leonardo war die Technik ein Bestandteil der Artes. Es existierte noch nicht die neuzeitliche Kluft zwischen der technischen und der geistigen Kultur. Die Zerstörung dieser Einheit zwischen Kunst und Technik ist das vom 19. Jahrhundert bis in die heutige Zeit überdauernde Grundproblem. Es öffnen sich hier viele Fragen, auf die, wie ich hoffen möchte, unser Symposium eine Antwort geben wird.

Jaroslava Pešková

TECHNIK UND TECHNIKREFLEXION

Zuerst wurde die Frage nach der Wesensbestimmung der Technik gestellt. Die Technikvorstellung schmilzt in der Regel mit der instrumentalen Seite des sozialen Prozesses in seinen mannigfaltigen Schichten zusammen. "Technik" bedeutet gewöhnlich die Einschaltung eines Mittels in einen auf ein bestimmtes Ziel hin gerichteten Prozeß. Ein Problem ist allerdings, ob die instrumentale Seite das gesamte Wesen der Technik zu erfassen und auszuschöpfen vermag. Hand in Hand mit ihrer Entwicklung vollzieht sich nämlich eine Wandlung der menschlichen Lebensumwelt als Ganzen. Die nur animale Umwelt wurde nach und nach durch eine Umwelt ersetzt, zu der das Geschehen im Kosmos ebenso gehört, wie die Welt des Atominneren oder des Computers als Objektivierung des abstrakten, kalkulierenden, formalisierten, bisher unbekannte Schichten der Realität aufdeckenden Denkens. Dies alles sind Bestandteile jener Umwelt, in der wir uns täglich bewegen. Und nicht nur das. Durch die Technisierung der Produktion verändert sich auch der gesamte Charakter des Produktionsprozesses und der Stellenwert der lebendigen Arbeit darin. Die eigene Leistungsfähigkeit wird immer mehr zum eigentlichen Sinn der Produktion. Es geht nicht vorrangig um die Nutzung der Resultate, sondern um "Exploitation" und Bewahrung des Exploitierten. Der Gegenstand der Verwertung ist dann nicht nur die Natur, sondern vor allem der Mensch selbst.

Diese Grundcharakteristiken der Technik wurden mit der Art und

Weise ihrer Reflexion in den Wissenschaften, der Philosophie und Kunst im 19. Jahrhundert, ein Ausblick ins 20. Jahrhundert mit inbegriffen, konfrontiert.

Abschließend wurde die Technikfrage auf spezifisch philosophischer Ebene gestellt: was ist Technik in ihrer ursprünglichen Wesensbestimmung? Der Begriff hat seinen Ursprung in "techné", was soviel, wie "aufdecken" oder "sich in etwas auskennen" hieß. Aristoteles hielt "techné" für eine Weise der "alétheia", was die Entdeckung desjenigen, was sich nicht von selbst offenbart, was nicht einfach "gegeben" ist, bedeutete. Die entscheidende Funktion der Technik ist also vom Anfang der europäischen Zivilisation an nicht etwa die Verfertigung, Nutzung von Mitteln, sondern gerade die Aufdeckung der verborgenen Schichten der Realität, deren Erfassung eine Grundbedingung jeglicher erfolgreicher instrumentaler Aktivität darstellt. In diesem Sinne ist es auch angebracht, zu der ursprünglichen "techné"- Bedeutung immer wieder zurückzukehren.

Pavla Horská

DIE DYNAMIK DER SOZIALEN WANDLUNGEN ZUR ZEIT DER INDUSTRIALISIERUNG DER BÖHMISCHEN LÄNDER

Das Studium der Dynamik sozialer Wandlungen in der Zeit der Industrialisierung der böhmischen Länder ist vom Stand der Kenntnisse über die Entwicklung der sozioprofessionellen Kategorien, in die sich die ökonomisch aktive Bevölkerung vom Ende des 18. Jahrhunderts an bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts hin teilte, abhängig. Für die Zeitspanne ungefähr bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hat jedoch die tschechische Historiographie nur wenige Studien aufzuweisen, die aufgrund des Archivmaterials die Bevölkerung der böhmischen Länder nach den hauptsächlichen Professions- und Sozialgruppen ordnen würden. Erst die von der Zentralen Österreichischen Statistischen Kommission anläßlich der Volkszählung in den Jahren 1869-1910 veröffentlichten Berufsstatistiken erlauben, wenigstens eine elementare Aufteilung nach der Beschäftigung und sozialer Stellung der ökonomisch aktiven Bevölkerung vorzunehmen.

Erst also seit zweiter Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo die kapitalistische Industrialisierung der böhmischen Länder schon beträchtlich fortgeschritten war, ist es möglich, ihren Niederschlag in der Gesellschaftsentwicklung zu verfolgen. Die durch die Entstehung der maschinellen Großproduktion in den Fabriken, den Wegstrom der Arbeitskräfte vom Lande und die Beschleunigung des Wachstums städtischer Agglomerationen bewirkten Wandlungen in den Professionsstrukturen

führten zur Bildung neuer gesellschaftlicher Gruppen, die sodann zu Trägern der Vorstellungen über die Notwendigkeit einer neuen Gesellschaftsordnung geworden sind. Große Hoffnungen legten die Menschen des ausgehenden 19. Jahrhunderts in die unbeschränkten Möglichkeiten des technischen Fortschritts, welcher erst zu dieser Zeit komplex in sämtliche Bereiche des gesellschaftlichen Lebens vorzudringen begann.

Otto Urban

TECHNIK UND RAUMZEITLICHE VORSTELLUNGEN DES MENSCHEN IM 19. JAHRHUNDERT

Der Gegenstand der vorliegenden Betrachtung ist die Verfolgung einiger Veränderungen im Lebensstil der Ära der industriellen Technik mit hauptsächlicher Orientierung auf Veränderungen der raumzeitlichen Vorstellungen der Menschen des 19. Jahrhunderts. Es geht vor allem um die infolge der industriellen Entwicklung im Bereich der Kommunikation im weitesten Sinne des Wortes hervorgerufenen Wandlungen.

Es handelt sich zum einen um Veränderungen der physischen Beförderung von Personen und Lasten, zusammenhängend mit der Entwicklung des Dampfmaschineneisenbahnverkehrs, welcher bisher noch nie dagewesene Möglichkeiten der Beförderung auf dem Festland bereitet. Gleichzeitig wird an die anfänglich vor allem mit der Telegraphie und nach und nach dann mit weiteren und vollkommeneren Systemen verbundenen prinzipiellen Wandlungen auf dem Gebiet der Informationsübertragung und -vermittlung erinnert. Es wird ebenfalls auf die Bedeutung der technischen Veränderungen im Bereich der Reproduktions- und Aufzeichnungstechnik, sowie auf einige weitere, mit den Wandlungen in der Art und Weise des Wohnens usw., zusammenhängende Aspekte hingewiesen.

Von besonderer Bedeutung war für die Veränderung des Lebensstils und Beseitigung der raumzeitlichen Stereotypen das allmähliche Schwinden der Unterschiede zwischen Tag und Nacht. Bis zur Ära der Gas- und vor allem der elektrischen Beleuchtung paßte sich die absolute Mehrheit der Menschen, sei es in ihrer Arbeit oder bei der Unterhaltung, dem sich wiederholenden natürlichen Hell - Dunkel - Rhythmus an. Durch die massenhafte Einführung der künstlichen Beleuchtung fällt diese genaue Einteilung weg und der Lebensstil wird auf wesentlich modifizierten Grundlagen organisiert.

Die technischen Veränderungen auf dem Gebiet des Verkehrs und der Kommunikation betrafen die sämtliche Bevölkerung, wenn auch nicht in gleichem Maße und mit gleichen Konsequenzen, je nach den unterschiedlichen sozialen und klassenmäßigen Bedingungen. Differenziert war auch die Aufnahme der besagten Neuerungen. Trotz der Tatsache, daß die dominierenden Einstellungen eine aufgeschlossene und optimistische Sicht

an den Tag legen und die sich vollziehenden Wandlungen begrüßen, begegnen wir schon im 19. Jahrhundert gewissen verschiedenartig sich äußernden Befürchtungen und Einwänden, die wir in der heutigen Terminologie als ökologisch bezeichnen könnten.

Jiří Musil

DIE ANSCHAUUNGEN ÜBER TECHNIK IM ÖKONOMISCHEN UND SOZIALEN DENKEN DER BÖHMISCHEN LÄNDER

Die Auffassungen über Technik und Industrie im ökonomischen und sozialen Denken der böhmischen Länder des 19. Jahrhunderts sind nicht zu trennen von jenem historischen Rahmen, innerhalb dessen sie sich entwickelt haben. Böhmen und Mähren gehörten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu den schnell sich industrialisierenden Teilen Österreich-Ungarns und die technologische Verzögerung gegenüber westlichem Europa war nicht mehr sehr groß. Eine Reihe von ökonomischen, politischen, aber auch soziokulturellen Faktoren bewirkte die Tatsache, daß die theoretische Reflexion über die Probleme der Technik trotz dem im Gesamtmaßstab festzustellenden technischen Dynamismus nicht allzu intensiv gepflegt wurde. Man kann die Hypothese aufstellen, daß dieses geringere Interesse unter anderem eine Folge der Hinwendung zur nationalen Kulturkonzeption, welche sich viel deutlicher ausprägte, als die etwaige universalistische Akzentuierung der Zivilisation, gewesen war.

Mit der Bedeutung der Technik befaßten sich vornehmlich Ökonomen sowohl liberaler, als auch sozialistischer Orientierung, im geringeren Maße dann politische Publizisten und Soziologen. Aus einer Analyse der Arbeiten von F. L. Rieger, K. F. Procházka, M. Wellner, J. Kaisel, welche die liberale Strömung repräsentieren, und der für das radikal demokratische und sozialistische Denken stellvertretenden Auffassungen von E. Arnold, F. M. Klácel, K. Sabina und J. B. Pecka, kann auf die grundlegenden Entwicklungsverschiebungen in den Reaktionen auf die Technik geschlossen werden. Die ursprünglich optimistischen Vorstellungen über die Rolle der Technik in der Gesellschaft, welche sich aus einer Fusion des liberalen Optimismus mit der aufklärerisch-rationalistischen Überzeugung von der Bedeutung der Wissenschaft als solcher ergaben, sind nach und nach realistischeren, auf nicht vorgesehene negative Folgen der Industrialisierung hinweisenden Auffassungen gewichen. Es scheint jedoch, daß sich diese realistischere Betrachtung der Auswirkung der Maschinentechnik auf die Gesellschaft im Unterschied zu einer Reihe westeuropäischer Länder nicht etwa zu einem Kulturpessimismus gesteigert hat. Auch dies ist wahrscheinlich aus dem gesellschaftlichen und ideellen Gesamtkontext, in dem sich das überwiegend auf den

Aufbau eines eigenen Nationallebens konzentrierte Denken der tschechischen humanistischen Intelligenz bewegte, erklärbar.

Jiří Kořalka

DIE TSCHECHISCHEN AUSWANDERER DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS UND DER TECHNISCHE FORTSCHRITT IM AUSLAND

Die Auswanderung einiger Hunderttausende von Tschechen aus Böhmen und Mähren nach Wien und nach dem Übersee, vor-allem in die Vereinigten Staaten von Amerika, wurde in der zweiten Hälfte des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem der brennendsten sozialen Probleme der tschechischen Gesellschaft. Die Hauptursache der Auswanderung war die relative Übervölkerung vornehmlich in den weniger fruchtbaren Agrargebieten, nicht außer Acht zu lassen sind jedoch wichtige Faktoren außerökonomischen Charakters. Den Großteil der Auswanderer aus den böhmischen Ländern bildeten nicht etwa die ärmsten und meist verelendeten Menschen, sondern diejenigen, welche die Aussichten auf ein Fortkommen in ihrer Heimat verloren haben, dabei aber noch genug körperliche und geistige Kräfte besaßen, um ein Leben in einer neuen Umgebung zu beginnen. Die tschechischen Auswanderer nach Amerika brachten mehr Geld mit, als die Angehörigen der meisten anderen Nationen, in der Mehrheit der Fälle kamen vollständige und verzweigte Familien samt Kinder und Großeltern. Der häufigste Auswanderungsantrieb waren Briefe und finanzielle Unterstützung von Verwandten und Bekannten in Amerika, während der Einfluß von Auswanderungsagenten geringer wurde. Umstände und Ereignisse politischer Art haben die massenhafte Auswanderung nur in einer geringen Anzahl von Fällen beeinflußt /die Radikalen nach der Niederlage der Revolution 1848/49, verfolgte Sozialisten, vor der Militärpflicht sich flüchtende junge Männer/. Die allmählichen Auswanderungswellen aus dem West-, Nord- und Mitteleuropa auf der einen, aus dem Süd- und Osteuropa auf der anderen Seite, deuten den Zusammenhang und die Abhängigkeit des Hauptauswanderungsstromes von den Langzeittendenzen der ökonomischen Entwicklung an. Es ist kein Zufall gewesen, daß der Anteil der böhmischen Länder an der Gesamtauswanderung aus der ganzen österreichischen Monarchie in den Jahren 1853-1871 niemals geringer war als 75%, wobei er nach 1895 nur ein einziges Mal die 7% überschritt und seit der Jahrhundertwende nicht einmal 5% der österreichisch-ungarischen Gesamtauswanderung nach Amerika erreichte.

Was nun das Verhältnis zwischen der tschechischen Auswanderung und dem technischen Fortschritt betrifft, wirkte als entscheidender Faktor der wirtschaftliche und technische Entwicklungsstand des die Auswanderer aufnehmenden Landes. Bei der Gründung landwirtschaftlicher

Siedlungen im Mittleren Westen /Middle West/ Amerikas kam die handwerkliche Tüchtigkeit, Einfallsreichtum und Improvisationsfähigkeit der ersten Generation der tschechischen Auswanderer wohl zur Geltung. Einige der auf amerikanischen und englischen Erfahrungen fußenden technischen Neuigkeiten versuchte nach seiner Rückkehr nach Böhmen im Jahre 1858 Vojta Náprstek in seinen Vorschlägen zur Gründung eines Gewerbemuseums und zur Entlastung der Arbeit der Frauen im Haushalt durchzusetzen. Die Beziehung der böhmischen Länder und der tschechischen Gesellschaft zum technischen Fortschritt im Ausland war mitnichten einseitig, denn auch die tschechischen Erfinder und Ingenieure beteiligten sich aktiv an der europäischen technischen Entwicklung. Hochgeschätzt wurde zum Beispiel die Leistungsfähigkeit und das technische Vermögen der tschechischen Ingenieure bei den sächsischen Eisenbahnen. Der ökonomische Druck des Einreiselandes trug zu einer schnelleren Assimilation der Auswanderer, welche sich sehr wohl in der modernen Industrie, im Verkehrswesen und im Dienstleistungssektor nützlich zu machen wußten, bei, während sich in ökonomisch weniger entwickelten Ländern die tschechische Sprache und das Bewußtsein der Zugehörigkeit zum tschechischen Ethnikum häufig über mehrere Generationen hinweg behaupteten.

Vladimír Scheufler

DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN HANDGEARBEITETER UND INDUSTRIELLER KERAMIK

Die Anfänge der industriellen Keramik fallen in den böhmischen Ländern in das Jahr 1723, wo in der Umgebung von Cheb /Eger/ kleine Manufakturen zur Herstellung vom Steinzeug ins Leben gerufen worden sind. Im Jahre 1789 entsteht auch die Porzellan- und Steingutindustrie in der Karlsbader Umgebung. Die Beziehungen zwischen industriellem und handgefertigtem Steinzeug sind schwer erfaßbar, da es an Material mangelt. In diesem Zusammenhang könnte man einzig die Bunzlauer Steinzeugerzeugnisse anführen, zahlreiche Werkstätten haben sich hier im 19. Jahrhundert zu Fabriken, die dann stellenweise die böhmische Töpfer- und Steingutproduktion beeinflußten, entwickelt. Die Verbindungen zwischen Porzellan, Steingut und Töpferton kommen eher ausnahmsweise vor. Einige Werkstätten in Loket ahmten beispielsweise in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Meißener "Zwiebeldekor" nach. Die Verbindungen mit Majoliken und Fayencen waren stärker, und zwar in der Technologie /das Goldrot/, in den Dekors /die roten Rosen von Holič bei den mährischen Fayenceherstellern, insbesondere in Vyškov/, sowie in der Gesamtmorphologie /die Produktion des Čáslaver Fayenceurs J. Brožek/. Hingegen kann an die Fabrik von Schildberger, Seka & Co.

aus Ivančice /Eibenschitz/ /1896-1948/ erinnert werden, die die gängige Töpferware ihrer Zeit, insbesondere das schwarze Töpfergut, industriell hergestellt hat. Siderolith und Terralith /in Böhmen seit 1822 in Střekov/, eine Ware also, die systematisch der Scherbe nach dem Töpfergut zugeordnet wird, hat mit diesem morphologisch und dekormäßig nichts gemein. Sie knüpft hier an Steingüter und insbesondere dann an das Wedgwood-Steinzeug an. Das handgefertigte Steingut, dessen Entstehung auch durch die auf bleihaltige Glasuren sich erstreckenden Verbote /seit 1837/ befördert wurde, seit 1852 in Uhlířské Janovice nachweisbar, zeigt natürlich stärkere Bindungen an die industrielle Keramik. Dies bezieht sich jedoch nahezu ausschließlich auf die Technologie, wo die bis zu dieser Zeit fabrikublichen technischen Verfahren von der manuellen Produktion übernommen worden sind. In den Dekors, der Motivik und der Morphologie knüpft das Steingut eher an die volkstümlichen Fayencen und das Töpfergut seiner Zeit an, die Morphologie allerdings wurde durch die Einführung des Dezimalsystems im Jahre 1871, beziehungsweise 1876, beeinflußt.

Das in den böhmischen Ländern in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts sich herausbildende Keramikschulwesen /die tschechische Keramikschule in Bechyně wurde 1883 gegründet/, war fast ausschließlich auf die industrielle Produktion orientiert. In der manuellen Herstellung hat es unerhebliche Spuren hiterlassen /Domažlice, Bechyně/. Es sind in den böhmischen Ländern zwei ausschließlich auf manuelle Herstellung orientierte Keramikschulen entstanden, in den Jahren 1880-1885 wirkte die Töpferschule in Kaplice, in den Jahren 1939-1945 dann die Töpferschule in Levín. Die Tätigkeit beider Ausbildungsstätten endete mit einem Mißerfolg.

Die Beziehungen zwischen manuell hergestellter und industrieller Keramik sind also nicht sehr ausgeprägt und betreffen eher Einzelheiten, wobei anzumerken ist, daß die in den manuellen Produktion sich geltend machende Mechanisierung von uns eher als eine Angelegenheit des allgemeinen technischen Fortschritts, denn als Einfluß der industriellen Herstellung betrachtet wird.

Marie Pospíšilová

DIE AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT DES "VEREINS ZU ERMUNTERUNG DES GEWERBSGEISTES IN BÖHMEN" AUF DER PRAGER BURG IN DEN DREIßIGER JAHREN DES 19. JAHRHUNDERTS

Eine markante Erscheinung des 19. Jahrhunderts stellen die einen Vergleich mit der Konkurrenz ermöglichenden und dadurch die weitere Industrieentwicklung befördernden Industrieausstellungen dar.

In Böhmen wurde bereits in der Theresianischen Ära die Industrie außerordentlich unterstützt, doch sie litt stets insbesondere durch die Einfuhr von billigeren ausländischen Produkten. Dieser versuchte man durch Erhöhung der Zölle oder durch Einfuhrverbote entgegenzuwirken, was allerdings nicht genügte. Damit die Industrie nicht wieder versiegt, mußte sie fortwährend unterstützt und weiterentwickelt werden. Deshalb wurden diverse Beförderungsvereine ins Leben gerufen - im 18. Jahrhundert in England und Amerika, im Jahre 1801 in Paris. Der Pariser Verein wurde dem späteren böhmischen zum Vorbild. Doch in Böhmen gab es eine völlig andere Situation - an der Spitze der Industrieermunterungsbestrebungen stand hier der national orientierte angestammte böhmische Altadel, dem sich erst zum Schluß die unternehmungswillige Industriebourgeoisie anschloß.

Zum ersten Gründungsversuch eines böhmischen Vereins kam es angeblich auf Joseph Dietrichsteins Betreiben zwischen den Jahren 1825 und 1826. Eine günstige Situation bildete sich jedoch erst nach Karel Choteks Antritt in das Amt des Obersten Burggrafen des Königreichs Böhmen im Jahre 1826. Im Jahre 1827 nahm Chotek den Vorschlag, jedes Jahr eine Ausstellung böhmischer Industrieerzeugnisse zu veranstalten, an. An die Spitze des Ausstellungskomitees hat er J. Dietrichstein gestellt. Die erste böhmische Landesindustrieausstellung wurde 1828 in der Prager Altstadt installiert. Am Anfang des nächsten Jahres schlug Dietrichstein die Bezeichnung für den zu gründenden Verein vor: "Verein zu Ermunterung des Gewerbsgeistes in Böhmen"; selbst in der Benennung ließ er sich durch die Pariser "Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale" inspirieren, neu war lediglich sein Terminus "Gewerbsgeist". Die zweite Industrieausstellung fand im Jahre 1829, die dritte im Jahre 1831 statt. Auf beiden hat bereits eine Jury die Erzeugnisse bewertet. Doch erst am 1. März 1833 fand die erste Sitzung der gründenden Mitglieder des Vereins statt.

Gleich die erste Aufgabe stellte sich der neuen Vereinigung, als der Kaiser Franz in der Zeit vom 27. Juli bis zum 22. September 1833 eine zweimonatige Reise durch Böhmen unternahm. Als er am 16. August in Prag angelangt war, äußerte er den Wunsch, eine Ausstellung böhmischer Industrieerzeugnisse zu sehen. Die Ausstellungsvorbereitung übernahm der notwendigen Beschleunigung halber erneut das böhmische Gubernium. Bis zu jenem 2. September, wo der Kaiser die im Spanischen und Deutschen Saal der Prager Burg installierte Ausstellung besucht hat, ist es gelungen, eine stattliche Menge von Produkten, die im Zuwachskatalog unter 248 Posten verzeichnet worden waren, zusammenzubekommen. Eine besondere Würdigung ist dem Siderolith, einem neuen Töpfermaterial, zuteilgeworden, weiterhin dann dem Porzellan, der Glas-

ware /es gab auch Hyalit, Lithyalin, Spiegel, Glaskompositionen/, der Gußeisen-, Goldschmiede-, Silber- und Schlosserware, den astronomischen u.a. Uhren, den Waffen, den chemischen Erzeugnissen, dem Zucker und dem Holz für die Herstellung von Resonanzböden, den Tischlerarbeiten, vornehmlich dem Spielzeug, dem Schmuck und den Hüten aus böhmischem Stroh, den Leintüchern, -tischdecken, -zwirnsorten, dem Baumwollgarn und den Baumwollerzeugnissen, den bedruckten Kattunen und Musselinen etc. Den Anblick der beiden Säle mit den installierten Produkten halten zwei in die Publikation "Denkbuch über die Anwesenheit Ihrer k.k. Majestäten Franz des Ersten und Caroline Auguste in Böhmen im Jahre 1833" mit aufgenommenen Lithographien fest.

Die erste wirklich selbstständige Aktion des Vereins war die Verteilung der Ausstellungspreise des Jahres 1831, welche am 4. Oktober 1833 ebenfalls im Spanischen Saal der Prager Burg stattfand. Neben der Medaillen wurden die Ausstellenden auch mit der Vereinsmitgliedschaft beehrt. Zu diesem Zwecke wurde ein repräsentatives Mitgliederdiplom mit einer reichlich narrativen Zeichnung von Josef Führich, deren romantischer Historismus als ein eindeutiger Tribut an die aristokratische Vereinsführung zu verbuchen ist, gedruckt. Den höchsten Preis hat die böhmische Textilindustrie, vor allem die Kattunen- und Leinwänderherstellung, davongetragen, den zweiten Rang nahm dann das Gläserhandwerk ein usw.

Damit endete allerdings die Tätigkeit des Vereins in den Räumen der Prager Burg. Das Projekt einer partiellen Ausstellung im Jahre 1835 hat sich zerschlagen, die Ausstellung des Jahres 1836 wurde auf die Kleinseite verlegt, damit die beiden Säle auf der Burg für den Krönungsball frei bleiben. Später übernahm die Vereinsinitiative nach und nach die Bourgeoisie und die Tätigkeit entfaltete sich weiter außerhalb des Burgareals.

Milena Lamarová

DIE KUNSTGEWERBLICHEN MUSEEN IM 19. JAHRHUNDERT ALS ILLUSION EINER INDUSTRIEREFORM

Gottfried Sempers Forderung einer Einheit von Kunst und industrieller Produktion wurde zu einer Zeit gestellt, die durch den Zerfall der Integrität des Menschen in seiner Eigenschaft als Schöpfer und auch als Konsument gezeichnet war und wo das Wertsystem der Gebrauchsgegenstände heftige Erschütterungen zu gewärtigen hatte. Der Rationalismus und die wissenschaftlich-technischen Entdeckungen finden ihr dialektisches Gegengewicht im Historismus. Das 19. Jahrhundert bedient sich der Vergegenwärtigung der Historie als einer Maske, aber

auch als eines Identitätsnachweises. Das Ornament ist intensiv, es verdunkelt einerseits die Herkunft der Dinge, auf der anderen Seite jedoch vermag es, den Gegenstand dem unsicheren Verbraucher näherzubringen. Die historische Reflexion suppliert die neue, bislang amorphe Sprache der Technik. Der Historismus wartet auf mit einer Pseudosprache scheinbar verständlichen Referenzvokabulariums, welches jedoch gegen Ende des Jahrhunderts eher zum "Lärm" als zur Sprache, vielmehr Maskerade als Maske wird. Die Ästhetik dieser Periode ist im Grunde ein Ästhetentum, unter dem sich jedoch eine große, dem technischen Vermögen gezollte Bewunderung verbirgt.

Das 19. Jahrhundert gierte nach Bildung und das historische Vorbild wurde zur einzig denkbaren Quelle. Die Belehrung zielte nicht nur auf das bloße visuelle Kopieren hin, sondern erstreckte sich in Übereinstimmung mit der technischen Aufgeweckheit des Jahrhunderts gleichermaßen auf Techniken und Technologien. Diese Forderungen der ästhetischen Unsicherheit und der ästhetenhaften Besessenheit, d.h. das Sammeln von Vorbildern und die praktische Unterweisung, haben entsprechende Institutionen ins Leben gerufen: nämlich Weltausstellungen und Kunstgewerbemuseen mit kunstgewerblichen Schulen. Bald nach der Weltausstellung in London im Jahre 1851 und der Gründung des Kensington-Museums machte sich eine Kluft zwischen Theorie und Praxis bemerkbar. Die Problematik der industriellen Formgestaltung /design/ wurde vor allem zu einer Problematik des Dekors und des Ornaments, nicht also der Form und der Funktion. Es hat sich auch bald gezeigt, vor allem am Beispiel der deutschen Museen, daß eine auf Hebung der Industrie gerichtete Musealsammlung unmöglich sei. Einen wesentlichen Teil der Sammlungen bildeten Geschenke von Mäzenaten gerade aus den Reihen jener Gesellschaftsklassen, für die der Historismus kennzeichnend war. Die Beliebtheit des sog. Kunstgewerbes wuchs unter der bürgerlichen Klasse außerordentlich. Über den bildenden und historisierenden Charakter gibt auch der Organisationsplan des Kunstgewerblichen Museums zu Prag aus dem Jahre 1885 Aufschluß. Daß derartige Prestigesammlungen des Kunstgewerbes der Vergangenheit illusorisch seien, ist im Laufe der neunziger Jahre den leitenden Museenmitarbeitern Europas bewußt geworden. In den Vordergrund gelangt die Aufgabe, den allgemeinen Geschmack zu bilden. Die Tätigkeit der kunstgewerblichen Museen vermochte zwar die Ästhetik der industriellen Produktion nicht wesentlich zu beeinflussen, trug aber beträchtlich zur Entfaltung des Sezessionsphänomens in der Verwertung alter Handwerkstechniken bei. Die sogenannten Wissenschafts- oder technischen Museen erfüllten zwar ihre Funktion hinsichtlich des Anschlusses an die Industrie, dies jedoch im Sinne einer technischen, mitnichten also kulturellen Information. Das Prob-

lem der industriellen Formgestaltung /design/ als eines Aspekts der Massenkultur begann erst im 20. Jahrhundert den Museen ins Bewußtsein zu dringen.

Jaroslav Střítecký

DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHER REPRODUZIERBARKEIT

Der vorliegende Beitrag befaßt sich mit dem berühmten Kunstwerkaufsatz von Walter Benjamin. Die Benjaminsche Polemik gegen die Erlebnisästhetik verfolgend versucht der Autor, den Technikbegriff Walter Benjamins zu rekonstruieren. Dieser Begriff sollte nicht am Bezug zu den äußerlich technischen Mitteln des Schaffens und Verbreitens der Artefakte haften bleiben, sondern das Wesentliche festhalten: das Zerlegen des Ganzen in seine Teile und ihr Zusammensetzen in neue Ganzheiten nach einer bestimmten Absicht. Der künstlerische Technikbegriff wird mit dem technologischen homogenisiert.

Dadurch gewann Benjamin den methodisch abgesicherten Ausgangspunkt für seine Analysen des kulturellen Sekularisierungsprozesses, die die Erklärung der Verwandlungen des Kulturbegriffes in der Moderne anstrebten. An Stelle der ästhetischen Theorien, die versuchten das Schöne verstehend zu deuten, trat die konkrete Aufgabe, die Konstruktionen zu begreifen, die Bauart und Funktion der Konstrukte durchschaubar zu machen. Dies hing mit dem Hauptanliegen Walter Benjamins eng zusammen: die Spaltung des Weltbildes ins Erkennbare und Unerkennbare, Wissenschaftliche und Außerwissenschaftliche aufzuheben und die Welt wieder in ihrer Ganzheit theoretisch als auch praktisch aufzufassen - dies aber nicht an eine irrationalistische /etwa lebensphilosophische/, sondern an rational aufklärende materialistische Art und Weise.

Der Autor versuchte darzulegen, daß solche Bemühungen Walter Benjamins nicht nur durch die messianische Theologie einerseits und durch die linksorientierte /genauer: brechtsorientierte/ Avantgarde andererseits inspiriert wurden, wie geläufig behauptet. Anhand der Texte läßt sich bei Benjamin ein starker Einfluß von der soziologischen Sekularisationstheorie Max Webers erweisen, sowie Beeinflussung durch die Geschichtsphilosophie Nietzsches. Aus solchermaßen heterogener Bestandteilen konnte nur ein spannungvolles Zusammenspiel zustandekommen. Es diente der Absicht, den Rationalisierungspotential der Aufklärung unverkürzt zu beanspruchen und somit die Würde der Moderne gegen den Konservativismus als auch gegen den zweckrationalen Reduktionismus zu verteidigen.

Deutsch von J. Střítecký

Markéta Theinhardtová

DAS HISTORIENBILD UND DIE VISUELLE INFORMATION IM 19. JAHRHUNDERT

Die folgende Abhandlung ist der Beziehung jenes Bereiches der bildenden Kunst, den wir mit dem Begriff Historienmalerei bezeichnen, zur zeitgenössischen Vorstellung der Technik und des technischen Fortschritts gewidmet. Zu Erwägungen über die Beziehung dieser, auf den ersten Blick entfernten Bereiche, führte die Autorin u.a. die Feststellung, daß die Historienmalerei nicht nur auf dem Höhepunkt der Hierarchie einzelner Gebiete der Malerei stand /wie immer diese auch problematisch sein mag/, sondern daß das Historienbild im Zeitalter der illustrierten Zeitschriften den dominierenden Typus visueller Mitteilung darstellte. Es ist anzunehmen, daß das Historienbild zusammen mit der Vorstellung des technischen Fortschritts /angesichts des hier behandelten Problems/ auf der gleichen Ebene liegt. Das Eindringen in den "Mechanismus" der Geschichte sollte, nach diesen Vorstellungen, zum Verständnis der Gegenwart und Beherrschung der Zukunft führen. Das Historienbild hängt mit dem unbeschränkten Glauben und Vertrauen auf den technischen Fortschritt und auf einen solchen Fortschritt der Wissenschaft zusammen, daß sie haargenau die Vergangenheit und ihr Funktionieren zu rekonstruieren imstande sein wird - und diese Vorstellung hat das Historienbild mit seiner vollkommenen Illusion der Wirklichkeit, jenes "Dabeiseins" noch bekräftigt. Dazu kommt noch die Tatsache, daß das Historienbild in der visuellen Struktur der illustrierten Zeitschriften neben Darstellungen zeitgenössischen Geschehens auftauchte. In Polaritätsbeziehung zum Historienbild steht dann jener Typus des Kunstwerkes, der sich auf die mythische Auffassung der Welt bezieht und mit jener Suche nach der Mitte zusammenhängt, welche "die Alten in ihrer Mythologie hatten", mit Schlegels Worten ausgedrückt.

Deutsch von M. Theinhardtová

Ivan Vojtěch

TECHNIK UND MUSIKALISCHE SENSIBILITÄT

Der Beitrag geht von der Feststellung aus, daß der Schlüssel zu einer radikalen Erfassung der Relation zwischen den immanenten instrumentalen Ansprüchen der modernen Wissenschaftstechnik und dem musikalischen Schaffen in jenem Augenblick gegeben wurde, in dem die Elektroakustik und die von ihr sich herleitenden Möglichkeiten dem Schaffen das Klanguniversum als solches zu Gebote gestellt haben. Eine den Möglichkeiten totaler Durchrechnung und Durchkonstruierung unterworfene organische Form des ästhetischen Gegenstandes zeigt jedoch, daß es sich in ihr mitnichten nur um die möglichen Beziehungen einer bestimm-

ten Zahl von variablen Koeffizienten, die sich restlos in eine durchrechenbare Konstruktion einfügen ließen, handelt, sondern daß wir hier mit Strukturen zu tun haben, die sich spontan wie Knöten lebendiger Bedeutungen verhalten. Eine Analyse der Sequenz aus Varèses und Corbusiers "Poème électronique" deutet an, wie die musikalische Sensibilität auf diesem material- und konstruktionsmäßig universalisierten Boden ihren Schwerpunkt in die Grenzberührungen der Sinnensphären /Ohr - Auge usw./, verschiebt und Felder bildet, in denen metaphorische Konfigurationen zustande kommen, als ursprünglichste Art und Weise der Bedeutungsgebung, an der mimetische sowie amimetische Verfahren beteiligt sind. Deutlichen Ansätzen derartiger Tendenzen kann man bereits auf dem neuromantischen Boden nachspüren, wo eine ähnliche Bewegung im Klangbereich großenteils in den Tonkonstruktionen reflektiert wird. Die Idee des Gesamtkunstwerkes, beziehungsweise der Programmusik, ist eine Art Gegenstück zu Poe's "Philosophie des Dichtungswerkes"; Symbole und Allegorien, zu dieser Zeit überaus frequentiert, scheinen ein Ausfallstor zur Aktivierung bisher verborgener Sinnensphären, auf deren Entfaltung sich die eine hochentwickelte und scharfe Differenzierung qualitativ verschiedener Komponenten erfordernde metaphorische Tendenz stützen wird, zu sein.

Marie Benešová

DIE ARCHITEKTURLEISTUNGEN DES 19. UND ANGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS

Die Leistungen der Architektur des 19. und angehenden 20. Jahrhunderts in den böhmischen Ländern wurden, wenngleich sie noch vor dem 1. Weltkrieg zum Gegenstand des Interesses bedeutender Kunsthistoriker wie Z. Wirth und V. Kramář, avanciert sind, unter dem Einfluß der Architekturauffassungen der Zwischenkriegszeit tief unterbewertet. Eine Wiederaufwertung dieser Architektur wurde zu einem Anliegen wissenschaftlichen Arbeiten insbesondere in den siebziger und achtziger Jahren, also in einer noch nicht sehr lange zurückliegenden Zeit. Das Resultat dieser Analyse und der darauffolgenden Synthese, welche nun die Entwicklung der Auffassungen über die Schaffensmethoden der Architektur bis ins 17. Jahrhundert zurück verfolgt haben und sich insbesondere auf die historische Verhandlung des Kongresses der Architekten und Ingenieure in Prag im Jahre 1844 stützten, war die Erkenntnis, daß die räumlich-konstruktive Seite weder im Prinzip, noch zeitlich mit der Entwicklung der Ausdrucksdimension zusammenfällt, weshalb auch notwendig ist, beide Seiten objektiv und selbstständig zu bewerten. Ebenfalls verfolgt wurde die Grundrißentwicklung vom Einzeltrakt des anfänglichen 19. Jahrhunderts bis hin zum Prager Spezifikum, dem Drei-

ertrakt mit Lichthof, welcher auf der Jahrhundertwende zur höchsten Entfaltung kam. Es wurde ebenfalls angedeutet, in welcher Weise die technische und hygienische Ausstattung des Wohnraums zu den Wandlungen im Grundriß beigetragen hat. Aus diesen Erkenntnissen lassen sich Anregungen für die Modernisierungspraxis ableiten.

Jiří Pokorný

ZUR FORMUNG DER LESEINTERESSEN DER INDUSTRIEARBEITERSCHAFT

Die Problematik wird zeitlich durch die Jahre 1890-1910 abgegrenzt. Der Autor weist zunächst auf die Bedeutung der Trivialliteratur für die Arbeiterlesekultur hin und bietet einen Versuch ihrer ideologischen Charakterisierung. Weiterhin befaßt er sich mit den Bestrebungen der herrschenden Klasse, die Arbeiterlektüre zu beeinflussen, wozu zum einen verschiedene, die "geeignete" Literatur propagierende Gesellschaften, zum anderen die als Instrument der gesamtgesellschaftlichen Integration gedachten sog. Volksbibliotheken, dienen sollten. Besondere Aufmerksamkeit wird dem Kalender als einem typischen Repräsentanten der Volkslektüre gewidmet.

Im zweiten Teil analysiert der Verfasser die bewußt manifestierten Einstellungen der Arbeiterparteien /d.h. sozialdemokratischer Parteien/ zur Literatur, Lektüre und Bildungsproblematik überhaupt. Er zeigt, daß die Konzeption der Bildungsarbeit direkt von der Auffassung der Gesamtstrategie der Arbeiterbewegung, welche zu dieser Zeit ihre erstrangige Aufgabe vielmehr in der Vorbereitung auf die Revolution, als in deren Vollzug erblickte, ausging. Auch wenn um die Jahrhundertswende der Analphabetismus en masse in den böhmischen Ländern bereits beseitigt war, war ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung noch nicht gewöhnt, Informationen in Gestalt des gedruckten Wortes zu empfangen. Daraus ergab sich die Wichtigkeit der direkten, gesprochenen Agitation. Es war weiter nötig, die Arbeiter an das Lesen zu gewöhnen. Am meisten gelesen wurde die Tagespresse, welche die Funktion eines Koordinators der Aktionen der Arbeitervereine erfüllte, der Agitation und Repräsentation diente und ohne Zweifel auch zur Erweiterung und Festigung jener Kenntnisse beitrug, die sich ihre Leser in der Schule angeeignet haben. Die sozialdemokratische Presse erlebte zu dieser Zeit einen ungemeinen Aufschwung, und zwar sowohl in qualitativer, als auch in quantitativer Hinsicht. Eine weitere bedeutende Komponente der Arbeiterlesekultur bildeten die Bibliotheken der Arbeitervereine. In diesem Zusammenhang wird auch der Bestand dieser Bibliotheken, welcher im Grunde den Leseinteressen des sich entwickelnden Publikums entspricht, untersucht. Der Abschluß des Artikels stellt einen Versuch, sowohl das Desinteresse der

Arbeiterleserschaft an belehrender Literatur, als auch die überraschende Beliebtheit der antiklerikalen Lektüre zu erklären, dar.

Dagmar Mocná

EINE ZEITSCHRIFT FÜR DEN NEUEN LESER

/Rudé květy (Rote Blüten) 1901-1920/

Der Beitrag befaßt sich mit der Problematik der sozialen Prosa auf der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Am Beispiel der sozialdemokratischen Zeitschrift "Rudé květy" /"Rote Blüten"/ wird gezeigt, wie dringend das Bedürfnis, auch das arbeitende Volk mit ins Kulturleben einzubeziehen, zu dieser Zeit geworden war. Wir weisen darauf hin, daß die sogenannte Bewegung für Sozialisierung der Kunst im beträchtlichen Maße eine Komplementärseite des Strebens der Moderne nach einer Emanzipation des künstlerischen Schaffens, nach dessen Lösung aus den unmittelbaren gesellschaftlichen Bindungen, gewesen war. Erst durch die Verbindung dieser beiden Prozesse kann man die Entwicklungslogik der Kunst und Kultur der Jahrhundertwende vollständig begreifen.

Aufgrund einer Analyse zweier frühen Erzählungen von Marie Majerová /1882-1967/ wird untersucht, wie sich die erwähnten Tendenzen in der Literatur jener Zeit niedergeschlagen haben. Die soziale Prosa wandte sich vor allem an den einfachen Adressaten aus den Volksschichten; wenn sie Widerhall finden wollte, mußte sie in einem erheblichen Maße dessen Mentalität, Geschmack und Leseerfahrungen respektieren. Im Laufe der Zeit haben sich jedoch ihre Ausdrucksmittel in allen Stilschichten beträchtlich stabilisiert und wurden von den Lesern und Autoren für verbindliche Norm gehalten. Außer der bereits erwähnten Rücksicht auf den einfachen Leser bewirkte dies auch die Tatsache, daß die soziale Prosa von kleineren und kleinen Autoren, wenn nicht direkt von Autodidakten aus der Reihen der Arbeiterklasse, welche des literarischen Handwerks so gut wie gar nicht kundig gewesen sind, am meisten gepflegt worden war. Gleichzeitig begannen jedoch um die Jahrhundertwende Künstler moderner Orientierung ihr Interesse an der sozialen Thematik zu bekunden, im Bestreben, sie aus den Fesseln stilistischer Konventionen zu befreien. Dank ihren schöpferischen Bemühungen beginnt die soziale Prosa ein gleichwertiger Bestandteil der sogenannten "großen" Literatur zu werden, einst anspruchslose, an der Peripherie des literarischen Systems fungierende Lektüre gewesen, wird sie zum Schaffen. Zur Vollendung dieses Prozesses kam es zwar erst in der Zwischenkriegszeit, seine sichtbaren Anfänge jedoch sind in der Literatur der Jahrhundertwende zu finden. Die beiden analysierten Prosaarbeiten von Marie Majerová belegen jene Suche nach Wegen für die soziale Prosa,

das Anknüpfen an eine vielfach konventionalisierte Tradition auf der einen und die beschwerliche Findung neuer Ausdrucksmöglichkeiten auf der anderen Seite. Die Analyse schließt mit einer Betrachtung über die Frage der Beziehung zwischen dem künstlereigenen Drang zum Experiment und der zum Leser hin gewandten Mitteilungsfähigkeit, welche zweifelschne eines der Grundprobleme der Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert anspricht.

Alexandr Stich

JAROSLAV VRCHLICKÝ UND DIE NEUZEITLICHE INDUSTRIELL-TECHNISCHE ZIVILISATION /Ein Teil einer größeren Abhandlung/

In den böhmischen Ländern vollzog sich zwar die Industrialisierung schon seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts recht intensiv, die neuzeitliche tschechische Literatur allerdings hat sich dieser Thematik verhältnismäßig lange verschlossen. Erst in den vierziger Jahren begann sie unter dem Einfluß der revolutionären politischen und sozialen Ereignisse in sie einzudringen, zuerst in die Publizistik und vereinzelt in das Drama, in der zweiten Jahrhunderthälfte dann auch in die künstlerische Prosa. Am längsten wurde die besagte Thematik von der Poesie boykottiert; als sich dann schließlich auch diese ihr gegenüber öffnete, wurde die problementhobene, optimistische Emphase als Ausdruck des Glaubens daran, daß die moderne, industriell-technische Zivilisation imstande sein wird, alle belastenden Probleme der Menschheit endlich zu lösen, für die einschlägigen Darstellungen charakteristisch.

Als ein wirkliches Problem sah dies Thema in seiner ganzen Komplexität erstmalig der Dichter Jaroslav Vrchlický /1853-1912/, dessen außerordentlich umfangreiches dichterisches Oeuvre nach der Weise von Victor Hugos "Légende des siecles" die gesamte Menschheitsentwicklung und deren inneren Sinn zu erfassen trachtete und alle künstlerischen Anregungen der Weltliteratur in die tschechische Umgebung zu übertragen bestrebt war. In den Gedichtsammlungen aus den Jahren 1883-1897 /Sfinx, Dědictví Tantalovo, Brevíř moderního člověka, Skvrny na slunci ("Sphinx", "Die Erbschaft des Tantalos", "Das Brevier des modernen Menschen", "Sonnenflecke")/, zeichnete er ein innerlich differenziertes und gespannt widerspruchsvolles Bild der modernen technischen und industriellen Gesellschaft mit ihren vielgestaltigen, nicht eindeutigen sozialen, kulturellen und sittlichen Folgen. Auch er wollte in der modernen Zivilisation einen Triumph des menschlichen Geistes und Erkenntnisvermögens sowie ein Instrument der materiellen und geistigen Emanzipation der Menschheit sehen, doch gleichzeitig erwog er als erster

in Böhmen die Möglichkeit, daß die überstürzte Technisierungs- und Industrialisierungsentwicklung die Menschheit bis an den Rand einer ökologischen Katastrophe und physischer Selbstvernichtung führen könnte. Seine Auseinandersetzung mit dieser Thematik verlief deshalb in optimistischen und pessimistischen Wellen, immer wieder zu der Idee zurückkehrend, daß die künftige Entwicklung der Menschheit nur durch ihre sittliche Vervollkommnung, ihre das geistige Erbe der "Leuchttürme der Menschheit", solcher Persönlichkeiten wie Christus, Buddha, Plato - bis hin zu Goethe, Hugo, Tolstoi, Edison usw., weitertragende Humanisierung, garantiert werden kann. Im Zusammenhang mit der Gestaltung und Vertiefung dieser Thematik bereicherte sich auch die sonst stark parnasistische Dichtersprache von Vrchlický, indem sie die neuzeitliche technische Wirklichkeit benennende Lexik, sowie stilistische Mittel aus dem funktionsbetonten publizistischen Stil in sich aufnahm - damit hat Vrchlický der Entwicklung der tschechischen dichterischen Sprache neue Wege gebahnt für die nächste Dichtergeneration, die zu ihm ansonsten in einer scharfen Opposition stand.

Jaroslava Janáčková

MASCHINEN ALS THEMEN, MAßSTÄBE UND INSPIRATIONEN

Literaturhistorische Bemerkungen

Auf die Frage, was die schöne Literatur über die "Maschine" aussagt und wie sie es tut, würden wir bei einer Stichprobensonde Beweise der Bewunderung ebenso wie der Verteufelung oder des In-Zweifel-Ziehens vorfinden, und zwar sogar beim gleichen Autor und in Äußerungen verschiedener Ausrichtung aus derselben Zeit. Eine wissenschaftlich vertretbare Beantwortung erfordert indes, die Literatur als eine innerlich widersprüchliche, historisch, vertikal und horizontal differenzierte Struktur zu betrachten.

Die meisten Belege zur Geschichte der Technik kann man in den publizistisch-belletristischen Genres /das Feuilleton u.a./ und in der Unterhaltungsbelletristik finden. Dort wird auf diverse Erfindungen zeitig und ebendrein optimistisch reagiert: wie auf Mittel, die das Leben einfacher und angenehmer machen, die Kontinente einander näher bringen und die Entfernungen zwischen den Menschen, den Nationen u.ä., verringern.

Die ambitionierte schöne Literatur hingegen hat die Tendenz, ein jedes Wirklichkeitselement, welches sie als wesentlich akzeptiert, also auch die "Maschine", an den Maßstäben der menschlichen und gesellschaftlichen Grundbedürfnisse zu messen. Eine Maschine, die dient, kann sich in bestimmten Relationen als ein Mechanismus entpuppen, der

alles wesenhaft Menschliche und "Naturhafte" oder "Natürliche" in der Beziehung des Menschen zur Welt bedroht.

Die künstlerische Auffassung der "Maschine" kann bei zwei Autoren derselben Zeit gegensätzlich sein nach den jeweiligen philosophischen Ausgangspunkten und weltanschaulichen Einstellungen, welche der Schriftsteller gegenüber dem gestalteten Stoff sowie gegenüber dem Adressaten des künftigen Werkes geltend macht.

Es erscheint angeraten, die Komplexität und Vielschichtigkeit jener geistigen Prozesse, zu denen das literarische Schaffen und Kommunikation zu zählen ist, unbedingt mit zu beachten, wenn wir feststellen wollen, inwieweit die "Maschine" die Ausdrucksmöglichkeiten der Literatur beeinflußt. So kann beispielsweise die künstlerische Auffassung der Zeit als solchen die Beschleunigung des Lebenstempos reflektieren, doch sie kann sich auch in eine bewußte Opposition zu dieser Entwicklung stellen, wie es in Böhmen während der Etappe des Symbolismus und Realismus um die Jahrhundertwende geschah.

Daniela Hodrová

DIE GESTALT DES MASCHINENMENSCHEN IN DER TSCHECHISCHEN LITERATUR

Seit der Romantik und insbesondere seit des Naturalismus beginnt der Mensch als literarische Grundgestalt von der vermenschlichten Maschine und dem entmenschlichten Menschen abgedrängt zu werden. Dieser neue Typ, eine Wiederspiegelung des im 20. Jahrhundert schnell fortschreitenden Prozesses der Desindividualisierung, Dehumanisierung und Objektivierung des Menschen, verkörperte in sich jene anonymisierenden und versachlichenden Kräfte, welche die Menschheit bedrohen. Im 20. Jahrhundert begegnen wir in der tschechischen Literatur der Marionetten-Gestalt in den Juvenilia der Gebrüder Čapek, in Hra doopravdy /"Spiel im Ernst"/ von R. Weiner, in Amor a Psyché /"Amor und Psyche"/ von M. Součková; die Gestaltmarionettisierung erstreckt sich auch auf Vančuras Rozmarné léto /"Der launige Sommer"/ und Nezvals Jak vejce vejci /"Wie ein Ei dem anderen"/. Die bedeutendsten Varianten der Maschinen-Gestalt sind mit Karel Čapeks Dramen R.U.R. /1920/ und Adam Stvořitel /"Adam der Schöpfer" - 1927, zusammen mit J. Čapek/, sowie mit dessen Roman Válka s Mloky /"Der Krieg mit den Molchen"/, verbunden. Die Roboter, AE-Menschen und Mölche, für die die Reduktion der menschlichen Eigenschaften typisch ist /sie sind ohne Seele und ohne Leidenschaften, kennen keine Wehmut, keinen Tod, haben ein absolutes Gedächtnis, jedoch ohne Fähigkeit, etwas neues auszudenken, tendieren zur Floskelhaftigkeit im Sichausdrücken/, sind de facto parodische Metaphern, Sujetgestaltungen einer entmenschten Menschlichkeit.

Die Humanisierung des Roboters und die Animalisierung des Menschen streben in den Sujets dieser Werke von einander entgegengesetzten Seiten dem Typus des Menschen ohne Eigenschaften und ohne Seele zu. Einen solchen Typ stellt beispielsweise die Gestalt des Mißratenen /Zmetek/ aus Adam Stvořitel, dar, ein halbtierisches Wesen als Karikatur des Schöpfungswerkes. Dazu zu rechnen wären auch zwei Heldenparodien - der Idiot Řeka aus Vančuras Roman Pole orná a válečná /"Die Acker- und die Schlachtfelder" - 1925/ und noch eindeutiger die Titelgestalt aus J. Hašeks weltberühmtem Roman Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války /"Die Abenteuern des braven Soldaten Švejk", 1922-1923/. Das Gesicht von Švejk ist die Maske eines Clowns, die nichtsitzende Uniform ist ein Kostüm; die Sprache voller Stereotypen trägt Merkmale einer karnevalesken Rede. Švejk ist ein Mensch praktisch ohne Vergangenheit, von Nirgendswo und von Überall, er entwickelt sich nicht, er spürt keine Angst, keinen Schmerz, keine Liebe, ebenso, wie ein Roboter, hat er ein absolutes Gedächtnis. Diese sprechende Marionette /die Sprache, welche hier geschwulstartig aus sich selbst wächst, ist ein degeneriertes Schaffen/, starrt das noch so furchtbare Geschehen um sich herum stets mit dem gleichen, durch nichts verwunderten und damit besonderten Blick an.

Die Gestalt des Marionettenmenschen, des Maschinenmenschen, des Menschen ohne Eigenschaften, hat sich mit ihren Zügen /Gesicht-Maske, entindividualisierender Charakter von Bekleidung-Uniform, eine Nummer statt des Namens, Absenz von schöpferischer Fähigkeit, Vervielfachung der Gestalt-Roboter, Mölche/ in Opposition zu der traditionellen realistischen Figur gestellt. Die Wandlung in der Gestaltpoetik war jedoch nur eine literarische Konsequenz der Weltentwicklung der zwanziger und dreißiger Jahre, in der die animalisierte Masse, der künstliche Mensch, der Mensch ohne Seele, nicht wie die Märchenungeheuer von Anderswo kommen, sondern - als unheilvolle Möglichkeit - im Menschen, ihrem Schöpfer enthalten sind, entstehend und sich verbreitend als "das Andere" in uns.

Lubomír Konečný

BILDENDE KUNST, DAMPFKRAFT UND ELEKTRIZITÄT

Der Beitrag befaßt sich mit dem Charakter der allegorischen Bilddarstellungen vornehmlich der Dampfkraft und der elektrischen Energie in den Jahren von etwa 1840 bis 1900 - angefangen mit den von Horace Vernet für das Bourbonenpalais in Paris geschaffenen Wandgemälden und endend mit der bildnerischen Ausschmückung des Prager Hauptpostamtes von Karel Vítězslav Mašek. Jene Kunstwerke, welche die besagte ikono-

graphische Reihe bilden, widerspiegeln zwar die reale Welt der zeitgenössischen Technik und Industrie, knüpfen jedoch gleichzeitig an die jahrhundertelange Tradition der normativen Ikonographie, so, wie sie Cesare Ripa mit seiner 1593 in Rom erstmalig erschienenen Iconologia konstituierte, an. Wie gut dieses System der bildlichen Darstellung vermittels kodifizierter Personifikationen mit dem Historismus des 19. Jahrhunderts korrespondiert, zeigt das wohl bedeutendste zeitgenössische Unternehmen dieser Art - das Album Allegorien und Embleme, herausgegeben in zwei Folgen in Wien 1882 ff. und 1895 ff. Diese altneue ikonologische Form war zwar der neu sich gestaltenden Realität nicht adäquat, da sie eine Darstellung der modernen technischen Phänomene mit traditionellen Mitteln und im Rahmen des alten Wertsystems anstrebte, jedoch gerade die Verwendung von Personifikationen belegt den Drang zur Humanisierung der Technik und Überwindung ihrer entmenschlichenden und entfremdenden Aspekte. Die auf solche Weise geschaffene Illusion einer immer noch mit den menschlichen Sinnen zu erfassenden Welt konnte zwar von keiner langen Dauer sein, doch ihr bildnerischer Ausdruck hinterließ immerhin ein Erbe, welches uns bis in die heutige Zeit hinein zum Nutzen gereicht.

Jan Hozák

TECHNIK ALS SCHAU

Der vorliegende Beitrag weist auf eine Seite der vielgestaltigen und widerspruchsvollen Beziehung des Menschen zur Technik hin, auf Technik, präsentiert und wahrgenommen als Schau. Als Beispiel werden Gebiete gewählt, deren Anfänge und Entwicklung in den böhmischen Verhältnissen mit dem Ausgang des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts zu datieren sind.

Das 19. Jahrhundert hegte eine besondere Vorliebe für Lichtproduktionen und Beleuchtung überhaupt. Zur Berühmtheit in dieser Hinsicht gelangte insbesondere die tschechische Nationalmanifestation am Vorabend der Grundsteinlegung zum Prager Nationaltheater am 15. 5. 1868. Diese zeigte den Gipfel und gleichzeitig die Grenzen der alten Beleuchtungstechnologie. Neue Möglichkeiten für diese Art von Unterhaltung und Schau brachte das elektrische Licht, dessen Durchsetzung in tschechischen Verhältnissen mit Ing. František Křižík verbunden ist, mit sich. Nach kleineren Illuminationsproduktionen in den achtziger Jahren gipfelte die Tätigkeit seiner Firma auf der Landjubiläumsausstellung in Prag im Jahre 1891. Dort sicherte sie nicht nur die Beleuchtung des Ausstellungsgeländes, sondern schuf auch die Hauptattraktion - jene Lichtfontäne, die geradezu zum Symbol der Ausstellung geworden

war.

Die Landesjubiläumsausstellung 1891 wurde insgesamt als eine gro-3e Schau konzipiert. Die Technik wurde dort nicht nur passiv ausgestellt, sondern wurde selbst mit ins Spiel einbezogen, zum "theatralischen" Zweck genutzt. Neben der Beleuchtung war auch die Luftschiffsfahrt eine derart aktivisierte Technik. Von einer repräsentativen Arena mit Rängen und Galerien stiegen die Ballons der französischen Aeronauten L. Godard und E. Surcouf. Damit die Schau nicht alltäglich wird, wurden die Produktionen durch Feuerwerk, Passagierflüge und später auch gasgefüllte Figurinen bereichert und besondert.

Ein weiteres Gebiet der Technik, das in seinen Anfängen einen ausgesprochenen Schaucharakter besa3, war die Aviatik. Im vorliegenden Beitrag wird die Atmosphäre einer solchen Produktion von Ing. Jan Kašpar auf dem Prosek bei Prag am 15. August 1910 festgehalten.

Abschlie3end eine polemische Bemerkung zu der von J. Huizinga aufgestellten These, da3 das 19. Jahrhundert der Spielfunktion im kulturellen Proze3 wenig Platz übrig lie3. Der Verfasser hält dafür, da3 die Technik, welche auf der einen Seite Utilitarismus und Rationalismus ins Leben hineintrug, auf der anderen Seite einen neuen Raum geschaffen hat, in dem sich der Mensch als spiellerisches und spielendes Wesen zum Ausdruck bringen konnte. Bei der Wahrnehmung der Technik als Schau ist dies überaus gut sichtbar.

Jan Pömerl

DIE SZENISCHE BELEUCHTUNG UND DIE TSCHECHISCHE GESELLSCHAFT DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die technische Revolution des 19. Jahrhunderts beeinflu3te mit ihren Erfindungen auf dem Gebiet der künstlichen Beleuchtung weitgehend den Sektor der szenischen Beleuchtung, d.h. der ästhetisch bestimmten Nutzung des Lichts. Das Theater und die festliche Illumination bedienten sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts traditioneller Lichtquellen /Kerzen, Öllampen, bengalische Feuer u.a./. Seit 1822 begann man jedoch für die Beleuchtung von Theatern das Leuchtgas zu benutzen. Seit 1849 wurden für spezielle Theatereffekte elektrische Bogenlampen verwendet. In den achtziger Jahren wurden die Gasbrenner in den Zuschauerräumen und auf den Bühnen von elektrischen Glühlampen abgelöst. Die erhöhte Leuchtintensität und spezifische Farbigkeit des Leuchtgases und des elektrischen Lichts tangierten beträchtlich den Inszenierungsbereich. Die Theatermaler mu3ten auf sie reagieren, die Schauspieler pa3ten sich ihnen an. Die Möglichkeiten der neuen Beleuchtungstechnik inspirierten dramatische Autoren ebenso wie Opernkompo-

nisten und regten die Regisseure zur Suche nach Wegen für eine neue Realitätsgestaltung auf der Bühne an. Die Bühnentechnik begann, die Endgestalt des Theaterwerkes, die Inszenierung, mitzubestimmen.

Im romantischen Theater war das Szenenlicht ein stimmungsbildender Faktor. Das realistische und naturalistische Theater schuf mit Hilfe des Lichts die dramatische Atmosphäre und gegen Ende des Jahrhunderts wurde schon das Licht experimentell eher zur Wirklichkeitserfassung per Metapher, denn zur Illusionserzeugung durch Wirklichkeitsbeschreibung, genutzt /dieser Prozeß hat sich zum Teil erst im 20. Jahrhundert vollendet/. Betroffen wurde sowohl die szenographische, als auch die Regiepraxis des Theaters des 19. Jahrhunderts. Die illusionistische Kulissendekoration von Galli-Bibienaschen Typus wurde allmählich durch die dreidimensionale, in Übereinstimmung mit dem Programm des bürgerlichen Theaters eine möglichst vollkommene Illusion des Lebens auf der Bühne anstrebende szenische Ausstattung ersetzt. Neben des Lichtes beteiligte sich auch die Entwicklung der sonstigen Bühnentechnik, insbesondere der kinetischen, an diesem Prozeß. Die technische Lösung der Gas- und Stromleitungen brachte die Möglichkeit, den Zuschauerraum einzudunkeln und beendete damit die hundertejährige Entwicklung des für die Linie des illusiven Theaters so charakteristischen Kaleidoskopbühnenraumes.

Bis zum Jahre 1850 standen die böhmischen Länder jenseits dieses Prozesses. Im Laufe der nun folgenden dreiunddreißig Jahre hat jedoch das Theater in den böhmischen Ländern einschließlich des tschechischen die bisherige internationale Entwicklung eingeholt und im Jahre 1883, nach der Wiedereröffnung des bereits vollständig elektrifizierten Nationaltheaters in Prag, sogar einen Ehrenplatz neben der meistentwickelten europäischen Theaterkulturen eingenommen. Ähnlich war dem im Hinblick auf die Nutzung neuer Lichtquellen bei den festlichen Illuminationen. Insbesondere die durch Absenz der politischen nationalen Souverenität determinierte tschechische Umgebung verspürte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein manchmal nahezu unkritisches Bedürfnis, diesen Mangel auf dem Gebiet der Kultur und Technik zu kompensieren. Das tschechische Theater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beweist dies ganz deutlich. Seine Schöpfer und auch Zuschauer ließen offenbar den Gedanken an die Möglichkeit einer Bedrohung der Theaterkunst durch das gewaltsame Wesen einer hypertrophierten Theatertechnik gar nicht aufkommen, da sie schon allein im Besitz jener Errungenschaften eine Chance, sich wieder in einem weiteren Tätigkeitsbereich den nicht nur im Europa, sondern in der ganzen Welt den Ton angebenden Nationen anzuschließen, erblickten. Sie strebten dies sowohl durch Übernahme fremder Anregungen, als auch auf dem Wege der

eigenen Beiträge /R. Božek, F. Křižík/, an. Durch ihre Ungewöhnlichkeit und zugleich Modernität halfen die effektvollen Theatertricks ebenso wie die feierlichen elektrischen Illuminationen, in der tschechischen Öffentlichkeit das Bewußtsein der Beteiligung der tschechischen Nation an der Wandlung des 19. Jahrhunderts in ein Jahrhundert der Technik, ein Jahrhundert der Dampfmaschinen und der Elektrizität, zu festigen.

Vojtěch Lahoda

DAS FLIEGEN TECHNISCH UND GEISTIG: KUNST UND AERONAUTIK AM ENDE DES 19. UND ANFANG DES 20. JAHRHUNDERTS

Jan Nerudas Worte aus dem Feuilleton Myšlenky o ledačem /Gedanken über Mancherlei - 1869/ haben angedeutet, daß jene Mutigen, von dem Wunsch zu fliegen besessenen, Ausnahmemenschen sein werden. So ein Aviatiker des 19. Jahrhunderts mußte notwendigerweise in seiner Art abnormal sein. Grenzte doch allein der Versuch, in den Himmel zu gelangen, an Ketzerei: der Mensch will sich dem Gott angleichen. Die Gestalt des Aviatikers, wenngleich anläßlich gelungener Versuche stürmisch gefeiert, war im Grunde tragisch. Dieses tragische Los hatte im kulturellen Bereich eine bedeutende Parallele - die Gestalt des Dichters. Es war die Romantik, welche den Mythos des tragischen, von der Gesellschaft unverstandenen Dichters kodifizierte. Sein Vermögen der Flucht in die höheren Sphären der Poesie trennt ihn von der profanen Wirklichkeit. Der Gedanke der Höhenflüge ist für den Dichter des 19. Jahrhunderts eine Metapher der poetischen Imagination und Selbstreflexion. Diese Flüge wurden nicht nur kraft der natürlichen Phantasie, sondern auch künstlich herbeigeführt. Die meisten diesbezüglichen Meriten können wiederum der Romantik zugeschrieben werden. A. Hayter hat in ihrem Buch Opium and the Romantic Imagination die Einnahme von Drogen und Opium als einen nachweisbaren Bestandteil der romantischen Gesamtstrategie der künstlichen Paradiese, welche bei Baudelaire ihre Höchstentfaltung finden, gekennzeichnet. Eine der charakteristischen Wirkungen des Opiums, wie sie die zeitgenössische Literatur erwähnte, ist das Gefühl des Fliegens.

Betrachten wir ein Beispiel der Flugmotivgestaltung in der bildenden Kunst, das noch mit der Tradition des 19. Jahrhunderts verbunden ist, obwohl es dem frühen Anfang des 20. Jahrhunderts seine Entstehung verdankt. Im Jahre 1904 schuf Josef Mařatka eine Studie zum Denkmal des berühmten brasilianischen Aviatikers Santos Dumont, welcher angeblich zur gleichen Zeit das Atelier von Auguste Rodin besucht hat, als auch Mařatka dort arbeitete. An der Studie ist am interessantesten

die Gebärde des Fliegers. Auf den ersten Blick fällt uns der Zusammenhang mit der tänzerischen Geste ein. Es ist bekannt, daß sich Mařatka unter Rodins Einfluß überaus intensiv für den zeitgenössischen modernen Tanz interessierte. Er war gerade im Jahre 1902 bei dem Empfang der berühmten Tänzerin Isadora Duncan in Rodins Atelier zugegen und laut E. Siblík war es gerade Mařatka, der die Künstlerin empfangen und ihren Auftritt für Rodin, welcher ein Jahr später stattfand, vermittelt hat. Die Tanzrevolution einer Duncan bedeutete eine prinzipielle Scheide zwischen dem klassischen Tanz im wahren Sinne des Wortes und dem modernen tänzerischen Ausdruck. Das Ziel der Tänzerin war, zu einer irdischen Iris zu werden, welche die Verbindung des Menschen mit dem All verkörpert. Rodin schuf im Rahmen seiner Studie zum Victor Hugo Denkmal unter anderem auch eine Statue der Göttin Iris, die am häufigsten unter der Bezeichnung "die fliegende Figur" erwähnt wird. Es war gerade Rodin, wer auf die Verknüpfung der fliegenden Figur mit dem Tanzmotiv hingewiesen hat.

Die Fliegergebärde in Mařatkas Studie kann uns an einige Gesten der Tänzerin Olga Wladimirowna Gzowskaya, einer großen Propagatorin der Duncanschen Tanzkunst, erinnern. Sie tanzte im Jahre 1914 im Prager Nationaltheater und Mařatka hat sie gezeichnet. In den Tänzerinnenzeichnungen von Mařatka, aber auch von Boettinger, begegnen wir oft dem Motiv des Armeschwingens, welches dem Vogelflug abgesehen ist, oder aber dem Motiv des Sichemporschwingens, das die Loslösung der Seele vom Stoffe zu symbolisieren hat. Diese Gesten konnte Mařatka in den Jahren 1902 und 1903 in Paris von Isadora Duncan selbst ausgeführt sehen.

Am Ende des 19. Jahrhunderts stößt die poetische Idee des Fliegens auf eine neue Realität: auf das Vordringen der Technik in allen Bereichen, die Aeronautik nicht ausgeschlossen. Die nach und nach immer größeren Erfolge der Aviatik wurden jedoch als ein "Sieg des Geistes" und nicht der Technik betrachtet. Noch G. Apollinaire hielt die Eroberung des Luftraums für einen Sieg der Magie.

Mařatkas Fliegerfigur kann also mit dem "göttlichen Tänzer" gleichgesetzt werden, denn ein Mensch, der an die Wolken heranreichen möchte, will den Göttern gleich sein. Das Motiv des Fliegers wird nicht nur als Faktum des technischen Könnens, sondern vor allem als Verkörperung der geistigen Tätigkeit des Menschen aufgefaßt.

Vlasta Bokůvková

DAS STUDIO FÜR ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK DES TSCHECHOSLOWAKISCHEN RUNDFUNKS IN PILSEN

Mit den Anfängen und der Entwicklung des kompositorischen Schaffens auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik ist in den böhmischen Ländern untrennbar das Studio für elektroakustische Musik des Tschechoslowakischen Rundfunks in Pilsen verbunden. Noch vor seiner Gründung wurde in Pilsen 1964 ein Seminar für elektroakustische Musik organisiert, in dessen Rahmen führende tschechische Fachleute Vorlesungen gehalten haben und wo die Komponisten die Möglichkeit bekamen, das Komponieren in den Bedingungen eines Klanglaboratoriums praktisch zu erproben.

Die eigentliche Tätigkeit des Studios begann im Jahre 1967, es wurden darin bisher 100 autonome Kompositionen geschaffen und eine Reihe bedeutender Autoren hat dort gearbeitet. Im vorliegenden Beitrag wurden einige Arbeiten, die bei ihren Autoren die Werke gedanklicher und ausdrucksmäßiger Synthesen darstellen, kurz charakterisiert.

Nach dem Verklingen zweier Beispiele aus der Produktion des Studios, welche auf einer Konfrontation und Synthese des realen Klangs der Musikinstrumente mit einer durch laboratorische Aufarbeitung wiederum aus den Tönen der gegebenen Instrumente geschaffenen Klangschicht aufgebaut sind, wurde der Beitrag mit einer Würdigung der bereichernden Möglichkeiten der Technik, zugleich aber mit einer Akzentuierung des immer noch entscheidenden Elements des schöpferischen menschlichen Faktors in der Kunst abgeschlossen.

Diskussionsbeiträge

Jaroslav Kolár

Die technische Zivilisation des 19. Jahrhunderts und das Theater

Miloslav Bělohlávek

Industrie, Technik und das Pilsener Schulwesen im 19. Jahrhundert

Jiří Pešek

Der private und der öffentliche Mensch

Ivan Martinovský

Ústí nad Labem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts
Licht- und Schattenseiten der industriellen Entwicklung
/Historisch-ökologische Bemerkungen/

Rostislav Švácha
Die Industriebauten aus der Sicht dreier Generationen

Vlastimil Jiřík
Kunst, Handwerk und Technik im 19. Jahrhundert

Jaroslav Bužga
Die Fingertechnik und das Entfremdungsproblem

Roman Prahl
František Kupka und die Chronophotographie

Jaroslav Petrů
Zur Bedeutung der technischen Dokumentation und deren verantwortlicher Sicherung

Bohdan Zilynskyj
Zu den ersten Versuchen einer literarischen Abbildung von Tagebaugebieten
/Französische, ukrainische und tschechische Literatur/

Miloš Pistorius
Drei Bemerkungen zu den Problemen der Architekturgeschichte und Architekturpflege des 19. Jahrhunderts

Katalog der Ausstellung "Industrie und Technik in der tschechischen neueren Kunst"
/Pilsen 14. März - 14. April 1985/

PRŮMYSL A TECHNIKA V ČESKÉM NOVODOBÉM UMĚNÍ

Seznam vystavených děl

Výstavu uspořádaly

Západočeská galerie v Plzni
Národní galerie v Praze

Výstavní síň Masné krámy v Plzni
14. března - 14. dubna 1985

Komisař výstavy

Roman Prahl

Exponáty pocházejí ze sbírek

Národní galerie v Praze	/NG/
a	
Západočeské galerie v Plzni	/ZČG/

Za zapůjčení dalších exponátů pořadatelé výstavy děkují dalším institucím; jsou to:

Národní muzeum v Praze	/NM/
Národní technické muzeum	/NTM/
Archív dějin techniky a průmyslu	/NTM ADTP/
Archív architektury	/NTM AA/
Uměleckoprůmyslové muzeum	/UPM/
Muzeum Klementa Gottwalda	
Muzeum hlavního města Prahy	/MHMP/
Galerie hlavního města Prahy	/GHMP/
Moravská galerie v Brně	/MG/
Alšova jihočeská galerie na Hluboké	/AJG/
Oblastní galerie v Liberci	
Západočeské muzeum v Plzni	/ZČM/
Oblastní muzeum v Příbrami	
Galerie plastik v Hořicích	

Upřesnit význam přítomné výstavy Průmysl a technika v novodobém českém umění znamená úvodem připomenout, že je to další z té dlouhé řady výstavních akcí, kterými se konkretizuje v mnoha směrech příkladná odborná, výstavní a kulturně-politická spolupráce Národní galerie

v Praze se Západočeskou galerií, znamená to připomenout, že je to již pátá výstava, kterou Národní galerie v této spolupráci připravila do krásného prostoru plzeňských Masných krámů pro Smetanovské dny v Plzni, a že je to tentokrát výstava, která svým obsahem přitakává tomu faktu, že letošní mezioborové setkání kulturních a vědeckých pracovníků se děje v roce 40. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou ve městě, jehož jméno symbolizuje ideu české dělnosti v podmínkách průmyslové revoluce.

Obsah výstavy je zřejmý, v žánrově pestrém sledu převažují malby, kresby, grafiky a sochy. K nim se pojí menší soubory fotografií, architektonických návrhů, uměleckého řemesla i technických objektů. Vystavený soubor představuje průřez tou částí českého umění a hmotné kultury 19. století, která různým způsobem podle míry talentu a vkusu i podle zákonů své umělecké formy a svého prostředí vzniku reagovala na ty změny životního slohu, jež bezprostředně souvisely se stále rychlejším zprůmyslněním výroby a technizace především městského života - a někdy už v zárodku odrážely následné posuny v cítění a myšlení lidí.

Do námětového záběru českých umělců vcházejí tehdy nové figurace. Lidé práce se svým dílem přestávají sloužit jako symbolické prostředí dějů a nálad. Dělníci, technici, vědci, průmyslníci nastupují do prvního významného plánu děl.

Do malířské krajiny vstupují stavby a stroje, jež v nejlepších projevech nenesou jen změněný kolorit žánru, ale nově jej dynamizují, vnitřně dramatizují a zvýrazňují.

Objevným způsobem jsou na výstavě uplatněny periferní výtvarné žánry, které nejvýrazněji, v námětu i v slohových prostředcích, odrážejí zásadní změny ve společenské objednávce. Rozvíjející se tvorbě plakátové je nejblíž produkce reklamní se specifickou oblastí reklamy a inzerce průmyslového produktu, zajímavě zastoupenou souborem firemních letáků z přelomu století, ale i pozoruhodnými prostorovými koláži, jak je například zachycuje fotodokumentace strojního pavilónu na Jubilejní výstavě z roku 1891 z oddělení firem Škoda-Havelka a Mézr. Nelze nevidět, jak právě ve firemním plakátu a inzertním letáku, v instruktážích a v technických kresbách třeba Kohlových, v technických skicách a ve fotodokumentaci - tedy ve výtvarných formách stojících mimo klasický výtvarný kánon - se mnohem svobodněji prosazuje nová poetika, často mimoděčně připravující výtvarnou řeč 20. století, způsobilou vyjádřit jeho nové sociální cítění a programy i jeho civilizační patos.

Oldřich Král

I. MALBA, KRESBA, GRAFIKA A PLASTIKA /č. kat. 1-98/

A L E Š MIKOLÁŠ /1852-1913/

1/ Věda a práce, návrh vitráže pro Průmyslový palác Jubilejní výstavy /1891/
uhel, papír, 197 x 238 cm /ovál/, GHMP K-803

A N D Ě L BEDŘICH /1821-1895/

2/ Slavnost otevření státního nádraží v Praze 1845
litografie, 36,7 x 54,5 cm, NG DR-4973

3/ Podobizna muže /tisk F. Šíra dle Andělova daguerrotypu/
litografie, 16 x 20 cm, NG R-34211

B A R V I T I U S VIKTOR /1834-1902/

4/ Skica k obrazu Rumaři /1866/
uhel, papír, 50 x 78,2 cm, NG K-9739

B E R G L E R JOSEF /1753-1829/

5/ Podobizna F. J. Gerstnera s koněspřežkou v pozadí 1815
olej, plátno, 86 x 72 cm, NTM, odd. dopravy 17042

B O H Á Č EMANUEL /1867-1940/

6/ Z letů balónem na Národopisné výstavě 1895
tuš a běloba, papír, 38 x 34,5 cm, NTM, letecký archív 23388

B R A N D E J S JAN ADOLF /1818-1872/

7/ Václav Bělský, sekretář Jednoty pro povzbuzení průmyslu a OŽK 1867
olej, plátno, 102 x 82 cm, GHMP M-1570

B R A U N E R O V Á ZDENKA /1858-1934/

8/ Nad Poldovkou. Kladno 1907
lept, papír, 36,2 x 48 cm, NG R-39708

C R O L L KAREL ROBERT /1800-1863/

9/ Stavba železničního viaduktu v Praze-Bubnech 1846
olej, plátno, 47,9 x 74,5 cm, MHMP D-2869

Č E R M Á K JAROSLAV /1830-1878/

10/ Podobizna J. E. Purkyně 1856
olej, plátno, 51,5 x 42 cm, NM 11815

ČESKÝ GRAFIK KOLEM R. 1840

11/ Pokusná jízda vlaku v Praze na Žofíně /poč. 40. let/
litografie, 27 x 41 cm, NG R-97049

ČESKÝ GRAFIK KOLEM R. 1850

12/ Obraz s rastrem se třemi různými výjevy /po pol. stol./
litografie, karton, 32,6 x 38 cm, MHMP 34294

ČESKÝ NÁVRHÁŘ KOLEM R. 1900

13/ Diplom výstavy architektury a inženýrství /Františku Křižíkovi/ 1898

litografie, 34 x 73 cm, NTM ADTP

ČESKÝ NÁVRHÁŘ KOLEM R. 1900

14/ Upomínková pohlednice z 1. dělnické výstavy v Praze 1902
litografie, 9 x 14,5 cm, Muzeum K. Gottwalda 1902/3b

ČEŠTÍ NÁVRHÁŘI POČ. 20. STOLETÍ

15/ Plakát firmy Laurin a Klement /kolem 1913/
barevná litografie, 73 x 110 cm, UPM 17216

16/ Soubor propagační grafiky firmy Laurin a Klement z let 1897-1914
NTM ADTP

D O U B E K FRANTIŠEK BOHUMIL /1865-1945/

17/ U automobilu 1903
kvaš, papír, 46 x 35,5 cm, NTM, odd. dopravy - 24360

F U H R I C H JOSEF /1800-1876/

18/ Diplom Jednoty k povzbuzení průmyslu v Čechách /1833/
litografie, 45 x 57 cm, NTM ADTP - II 365

H A V R Á N E K BEDŘICH /1821-1899/

19/ Přístaviště parníků v Chuchli /I./ /1882/
olej, papír, 30,5 x 56 cm, MHMP 25852

20/ Údolí s tovární budovou /70. léta/
tužka, papír, 43,2 x 60,5 cm, NG K-7553

21/ Hutě u Blanska /80. léta/
tužka, dřevoryt. špalíček, 11 x 16,3 cm, NG K-29020

H A U S L E R ANTONÍN /1869-1938/

22/ Plakát I. dělnické výstavy v Praze 1902
barevná litografie, 118 x 85 cm, UPM GP-8707

23/ Upomínková pohlednice z I. dělnické výstavy v Praze 1902
litografie, 9 x 14,5 cm, Muzeum K. Gottwalda, A-97/80 2885/6

H E L L I C H JOSEF VOJTĚCH /1807-1880/
/ryl Konrád Wiesner/

24/ Diplom občanství města Prahy /1850/
litografie, 46,5 x 57 cm, MHMP 125428

H O L Á R E K EMIL /1867-1919/

25/ Pohádka o nadšení. Satirický žert. Veršem provází
Jaroslav Kvapil /kolem 1890/
31,5 x 24,5 cm /rozměry publikace/, NG B-505

H Y N A I S VOJTĚCH /1854-1925/

26a/ Návrh plakátu Jubilejní výstavy 1890
olej, plátno, 195 x 125 cm, ZČG O-79

26b/ Návrh diplomu Jubilejní výstavy 1891
kvaš, papír, 68 x 47 cm, ZČG K-106

C H I T T U S S I ANTONÍN /1847-1891/

27/ Na dráze orleánské, studie /kolem 1884/

olej, plátno, 32 x 45,5 cm, NG O-5169

28/ Krajina s vlakem /kolem 1884/

olej, plátno, 29,5 x 41,5 cm, NG O-6430

J A K Š Í JOSEF /1874-1908/

29/ V dolech 1904

olej, plátno, 135 x 135 cm, AJG O-312

30/ Dílny kladenských hutí 1908

olej, plátno, 41 x 60 cm, AJG O-314

J A N S A VÁCLAV /1859-1913/

31/ Nuselské údolí s Vyšehradem 1895

akvarel, papír, 28,6 x 43,1 cm, MHMP 11295

J I R Á N E K MILOŠ /1875-1911/

32/ Maják v Terstu /1900/

olej, dřevo, 23,5 x 23 cm, NG O-8935

33a/ Jez u Palackého mostu v Praze /Jez II./ /1905/

olej, plátno, 70,5 x 80 cm, NG O-8980

34/ Pískaři /II/ /1909/

olej, plátno, 70,5 x 95,5 cm, NG O-3552

K A F K A BOHUMIL /1878-1942/

35/ Dlaždiči 1905

bronz, v. 53 cm, NG P-1839

36/ Plaketa Strojnictví 1917

bronz, 6,3 x 5,6 cm, NG P-4211

K A U T S K Ý JAN VÁCLAV /1827-1896/

37/ Stavba železničního mostu přes Štvanici 1849

olej, plátno, 52 x 70 cm, NM 22575

K L Í Č KAREL /1841-1926/

Titulní listy vídeňských Humoristische Blätter vydávaných autorem 1877

38/ Rutherford

43,5 x 31,5 cm, NG R-185002

39/ Bebel

42,5 x 31,5 cm, NG R-182386

K N Ů P F E R BENEŠ /1844-1910/

40/ Fauni prchající před automobilem /po 1905/

olej, plátno, 51 x 64 cm, NG O-14941

K O C I Á N QUIDO /1874-1928/

41/ Stojící havíř 1917

patinovaná sádra, v. 24 cm, uměl. pozůstalost

K O S Á R E K ADOLF /1830-1859/

42/ Krajina s větrným mlýnem /1856-1857/

olej, plátno, 30,5 x 48 cm, NG O-4992

43/ Studie lomu u Prahy /2. pol. 50. let/
olej, plátno, 28,5 x 49 cm, NG O-5001

K U P K A FRANTIŠEK /1871-1957/

44/ Svoboda, studie /z cyklu Peníze/ /1901/
tužka, křída, papír, 41 x 32,5 cm, ZČG K-915

45/ Návrh pamětního listu I. dělnické výstavy v Praze 1902
kvaš, papír, 54 x 43,8 cm, NG K-19363

46/ Vy byste nám mohli, studie /z cyklu Mír/ /1902-1904/
kolorovaná kresba štětcem tuší, papír, 44,8 x 59,9 cm, NG K-6449

47/ Taková jsou volební práva /1904/
kresba perem a štětcem tuší, papír, 43,6 x 37,2 cm, NG K-5066

48/ Vyobrazení 2. pole kresby podle Rudých květů 1905-1906
Příklad využití chronofotografie

49/ Plochy svislé a příčné /1913-1914/
olej, plátno, 138 x 85 cm, NG O-3822

L I E B S C H E R ADOLF /1857-1919/

50/ Alegorie Uhlí a Železa
studie k triptychu pro kladenskou radnici 1898
olej, plátno, 53 x 27,5; 53 x 79; 53 x 29 cm

M A C H E K ANTONÍN /1775-1844/

51/ Podobizna vynálezce Josefa Božka /1814-1816/
olej, plátno, 71,5 x 59,5 cm, NTM ADTP

52/ Podobizna paní Božkové /1814-1816/
olej, plátno, 71,5 x 59,1 cm, NTM ADTP

53/ Podobizna dětí Božkových /1814-1816/
olej, plátno, 88 x 63 cm, NTM ADTP

54/ Podobizna litoměřického pivovarníka /1817-1819/
olej, plátno, 79 x 61,5 cm, ZČG O-178

M Á N E S JOSEF /1820-1871/

55/ Prapor spolku Strojníků 1868
olej, hedvábí, 166 x 173 cm, MHMP 11999

M A R O L D LUDĚK /1865-1898/

56/ Studie plakátu /?/ továrny na barvy /1897/
kvaš, papír, 30,7 x 40,5 cm, NG K-5376

57a/ Návrh plakátu /?/ továrny na barvy /1897/
kvaš, papír, 54,3 x 43 cm, ZČG K-137

57b/ Návrh plakátu /?/ továrny na barvy /1897/
kvaš, papír, 77,5 x 50 cm, ZČG K 67

58/ Dívka na bicyklu /pol. 90. let/
uhel, papír, 28,5 x 21,5 cm, ZČG K-803

M A Ř Á K JULIUS /1832-1899/

59/ Pohled na Plzeň, studie /1872/

uhel, papír, 91 x 141 cm, ZČG K-429

M A Ř A T K A JOSEF /1874-1937/

60a-c/ Studie k pomníku A. Santose-Dumonta pro Buenos Aires /1903-1904/
sádra, v. 33; 32 cm /uměl. pozůstalost/
v. 33 cm, NG P-1703

M A Š E K KAREL VÍTĚZSLAV /1865-1927/

61/ Plakát výstavy architektury a inženýrství /1898/
barevná litografie, 128 x 78 cm, UPM GP-8714

M O R S T A D T VINCENC /1802-1875/

62/ Řetězový most v Lokti /2. pol. 30. let/
litografie, 52 x 67 cm, NTM ADTP-II 576

M U C H A ALFONS /1860-1939/

63-64/ Návrhy na obal mýdla /Fialka - Santalové dřevo/ /1907/
tužka, akvarel, běloba, karton, vždy 44 x 14 cm, ZČG K-300-1

M Y S L B E K JOSEF VÁCLAV /1848-1922/

65/ Vojtěch Lanna /1908-1909/
bronz, v. 75 cm, NG P-1526

M Y S L B E K KAREL /1874-1915/

66/ Lom před bouří /1911-1913/
olej, plátno, 150 x 190 cm, NG O-3473

N A V R Á T I L JOSEF /1798-1865/

67/ Vilém Tell sestřeluje jablko /z pásma 14 parodických výjevů malovaných pro kukátko/ /kolem 1850/
kvaš, papír na kartonu, 34,8 x 53,8 cm, NG K-8415
/instalováno v kukátku/

68/ Pila v horách /po 1850/
olej, papír, 26 x 35 cm, NG O-5227

N Ě M E J C AUGUSTIN /1861-1938/

69/ Piettovská papírna v Plzni 1899
olej, plátno, 33 x 50 cm, ZČG O-969

70/ Oběd u zdi před Škodovkou /1914-1917/
tužka, papír, 18,5 x 15 cm, ZČG K-376

71/ Za války u Škodů /1914-1917/
tuš, akvarel, papír, 16 x 23 cm, KČG K-407

N O V O P A C K Ý JAN /1821-1908/

72/ Stavba mostu na jižní dráze 1850
tužka, papír, 44,5 x 81 cm, NTM ADTP-II 1458

O L I V A VIKTOR /1861-1928/

73-74/ Z cyklu kreseb o důlní katastrofě v Dolní Březové pro Zlatou Prahu /1892/
lavírovaná tuš a běloba, lepenka, 21 x 32,5; 29 x 24 cm,
Okresní muzeum Příbram 110; 111/74

P O S T L KAREL /1769-1818/

75/ Pohled na Liberec s textilkou /1816/
olej, plátno, 109 x 153,5 cm, OG Liberec 449

P R A C H N E R VÁCLAV /1784-1832/

76/ Portrét hraběte Rudolfa Vrbny, zakladatele komárovských železáren /konec 20. let/
litina, v. 68 cm, depozit UPM

77/ Model pomníku na počest vítězství nad Napoleonem pro Chlumec /1835/
litina, v. 70,9 cm, ZČM 11683

R A N Z M E I E R JAN /činný v Čechách 1847-1873/

78/ Vlak na holešovickém viaduktu 1849
akvarel, papír, 37,5 x 61 cm, MHMP 14570

R Y B I Č K A JOSEF /1817-1872/

79a-b/ Panorama železniční a lodní dopravy Praha-Drážďany /1851/
litografie, 71 x 19 cm, NTM ADTP-II 365
litografie, 36,5 x 22 cm, NTM ADTP-II 241 b

S C H I K A N E D E R JAKUB /1855-1924/

80/ Průplav s lodí /1916-1918/
olej, plátno, 94 x 130 cm, NG CM-82/3

S C H N I R C H BOHUSLAV /1845-1901/

81/ Hašení požáru, návrh pro výzdobu průčelí Městské spořitelny v Praze /1899/
bronz, v. 79 cm, NG P-2347

S L A V Í Č E K ANTONÍN /1870-1910/

82/ Most na Štvanici /1906/
olej, dřevo, 26,5 x 35,5 xm, NG O-3056

83/ Pohled na Prahu od Ládví /1908/
pastel, plátno, 80,5 x 125,5 cm, NG O-7245

84/ Železárny na Kladně /1909/
olej, plátno na lepence, 52 x 62 cm, NG O-10432

S T R Á N S K Ý GABRIEL /1813-1871/

85/ Průmyslové předměstí Prahy 1854
olej, plátno, 42,5 x 58,5 cm, MHMP 61919

S U C H A R D A STANISLAV /1866-1916/

86/ Záslužná medaile hasičů na Kr. Vinohradech 1906
bronz Ø 5 cm, NG P-823

Š A L O U N LADISLAV /1870-1946/

87a/ Práci a pokroku /avers/ 1902-1904/
bronz, 5,5 x 8,1 cm, NG P-824

87b/ Práci a pokroku /revers/ /1902-1904/
bronz, 5,5 x 8,1 cm, Galerie plastik Hořice A 22

Š E M B E R A JOSEF /1794-1866/

88/ Fürstenberská slévárna v Novém Jáchymově /20. léta 19. století/
litografie, 44,4 x 61 cm, NG R-10038

Š P I L L A R JAROSLAV /1869-1917/

89/ Fotograf na venkově 1891
olej, plátno, 73 x 100 cm, ZČG O-300

90/ Tkalci /do r. 1892/
olej, karton, 72 x 76 cm, ZČG O-847

Š T U R S A JAN /1880-1925/

91/ Studie výzdoby pavilónu obchodu a průmyslu na Jubilejní výstavě OŽK 1908
sádra, v. 61,5 cm, NG P-3208

92/ Skica k alegorické skupině pro výzdobu budovy Vítkovických železáren v Praze /1918/
bronz, v. 20 cm, NG P-1983

Š V A B I N S K Ý MAX /1873-1962/

93/ Vojtěch Lanna 1906
tuš, karton, 32 x 28 cm, soukromá sbírka

94/ František Křižík 1922
tuš, papír, 46,6 x 36,8 cm, NG K-42038

W Ü R B S KAREL /1807-1876/

95/ Řetězový most ve stavbě 1840
olej, plátno, 50 x 65 cm, NTM ADTP-II 436

Z A F O U K ST./?/ DOMINIK /nar. 1796/

96/ Reliéf podle obrazu Leonarda da Vinci Poslední večeře 1829
litina, 17 x 41 cm, NTM, odd. metalurgie 33735

Ž E N Í Š E K FRANTIŠEK /1849-1916/

97/ Návrh výzdoby stropu jídelního vozu dvorního vlaku /1891/
olej, plátno, 23 x 27; 30 x 42; 24 x 27 cm, NG O-9665

98/ Boční pole malby stropu jídelního vozu dvorního vlaku /1891/
olej, plátno, 111 x 129,5 cm, NG O-5098

II. TECHNICKÉ A ARCHITEKTONICKÉ KRESBY, FOTOGRAFIE, UŽITÉ UMĚNÍ /č. kat. 99-136/

Technické a architektonické kresby

B A R T E L JAN /živ. data neznáma/

99/ Parní stroj, přední pohled a průřez 1838
tuš, akvarel, 56,5 x 80 cm, NTM ADTP /ze souboru výkresů žáků Polytechniky, spolu s č. kat. 101, 109, 111/

E N G L ANTONÍN /1879-1958/

100/ Návrh zdymadla v Kolíně /1913/
lav. kresba tuší, papír, 90 x 100 cm
NTM AA fond vod. stavby Engl 16

H O S T I N S K Ý VÁCLAV

101/ Vodní čerpadlo u sv. Petra v Praze,
navržené a vybudované Františkem Božkem 1829
tužka, akvarel, 57 x 83 cm, NTM ADTP-56/102

H Ü B S C H M A N N BOHUMIL /1878-1961/

102/ Návrh průčelí pro parní automatické mlýny
v Praze-Holešovicích 1909
tuš, papír, 50,5 x 97 cm, NTM AA-102/33 c

K O H L LUDVÍK /1746-1821/

103/ Schéma hodinového stroje /1790/
akvarel, papír, 62 x 88 cm, MHMP 34886

104/ Práce s rumpálem /1790/
akvarel, papír, 55,4 x 91 cm, MHMP 34887

105/ Použití páky /1790/
akvarel, papír, 47,2 x 63 cm, MHMP 34889

K O T Ě R A JAN /1871-1923/

106/ Návrh areálu vodárny v Praze-Vršovicích 1907
kvaš, papír, 43,4 x 62,6 cm, NTM AA 21 Kotěra 60 a

107/ Reprezentační vagón pražské tramvaje vyrobené u Ringhoffera 1899
/snímek Jindřicha Eckerta/, NTM AA 21 Kotěra 16

M U C H A ALFONS /1860-1939/

108/ 2. návrh Pavilónu Člověka /1897/
tužka, akvarel, karton, 49,6 x 64,7 cm, NG K-31635

S C H A C K KAREL

109/ Fürstenberské železárny v Novém Jáchymově /průřez/ 1828
tuš, akvarel, papír, 59 x 71 cm, NTM ADTP-56/287

S T I B R A L JIŘÍ /1859-1939/

110/ Interiér jídelního vozu dvorního vlaku /1891/
snímek Jindřicha Eckerta/
22 x 28,5 cm, NTM AA-110

Š Í R EDUARD

111/ Tkalcovský stroj na jemnou bavlnu, šikmý pohled 1840
tuš, papír, 54 x 67 cm, NTM ADTP-56

U L L M A N N VOJTĚCH IGNÁC /1822-1897/

112/ /kreslil Hugo Ullmann/
Vojtěšská huť na Kladně, navržená V. I. Ullmannem /pol. 60. let/
barevná litografie, 36,7 x 58 cm, NTM ADTP-II 22

Z Í T E K JOSEF /1832-1909/

113/ Návrh průčelí budovy pivovaru, Petrohrad u Žatce /1865/
tuš, pauz. papír, 31,7 x 64,4 cm, NTM AA-5/2 15

Fotografie

B R O Ž FRANTIŠEK, amatérský fotograf

114/ Skalní práce na Závisti, z alba dokumentace stavby tratě Modřany-Dobříš /1896-1897/
16,7 x 22,7 cm, NTM, železniční archív

B R U N N E R - D V O Ř Á K RUDOLF /1864-1921/

115a/ Balón Resl před vypuštěním u příležitosti 1 000 000. návštěvníka Jubilejní výstavy 1891
17,5 x 22,8 cm, NTM letecký archív /Hůlka III./

115b/ Vzlet paní Lorenzové a Novotné se vzduchoplavcem Goddardem 15. 12. 1891
22,5 x 16,5 cm, NTM letecký archív /Hůlka XXV./

D Í T Ě S T. EMANUEL /1819-1872/

116/ Podobizna muže 1867
chromotypie, 29 x 26 cm, UPM 30427

E C K E R T JINDŘICH /1839-1905/

117a-b/ Interiér a exteriér Vojtěšské huti na Kladně /firemní dokumentace/ /kolem 1880/
vždy 19,5 x 27,5 cm, NTM ADTP-P 2561 a 2565

118a-b/ Z alba dokumentace strojního pavilónu na Jubilejní výstavě - oddělení firem Škoda; Havelka a Mész /1891/
vždy 27 x 38,5 cm, NTM ADTP-P 4343 a 4347

F R I E D R I C H FRANTIŠEK /1829-1892/

119a-b/ Stavba řetězového mostu v Praze /1867/
vždy 20,5 x 25,5 cm, NTM ADTP-P 15915 a 15916

120/ Zřícená konstrukce po požáru Národního divadla /1881/
20 x 25,7 cm, NTM ADTP-P 18767

121/ Kinesiskop podle návrhu J. E. Purkyně, Čechy, 60. léta 19. stol.
NTM fotokino 12031

122/ Fotoaparát Steinheil /konec 80. let 19. stol./
z majetku malíře Ludvíka Kuby /1863-1956/
NTM fotokino 49299

Užité umění /sklo a kov/

BUQUOJSKÉ SKLÁRNY NOVÉ HRADY

123/ Váza /kolem 1830/
červený hyalith, v. 19,1 cm, UPM 91021

ČECHY

124a-c/ Odlivky /2. čtvrtina 19. stol./
sklo se zabroušeným okrajem, v. 11,7 cm, UPM 16527/1-3

MILOVY

125/ Odlivka /kolem 1880/
lisované sklo s hist. dekorem, v. 11,8 cm, UPM 76629

ČECHY

126/ Pohár /kolem 1850/
lisované sklo s modrým a červeným listrem, v. 14,5 cm, UPM 57957

FRANCIE /dar V. Lanny 1880; ukázka současné produkce/

127/ Váza /před 1880/
fialové sklo hutnicky zdob. a mal. emaily a zlatem, v. 21 cm
UPM 142

ADOLFOV U VIMPERKA /dar V. Lanny 1906/

128/ Číše /80. léta/
sklo malované švarclotem, v. 28,5 cm, UPM 10004

LOBMAYER VIMPERK /dar fy Lobmayer 1885/

129/ Pohár /před 1885/
zelené sklo malované zlatem a smaltem, v. 36 cm, UPM 260

RINDSKOPF TEPLICE /asi podle Petra Behrense/

130/ Váza /1899/
červený hyalith, v. 20,9 cm, UPM 30390/2

ČECHY

131/ Skládací jídelní misky /poč. 19. stol./
cín, v. 14,5; 7,5; 5,3 cm, MG 27315-7

M. LANG, BRNO

132/ Bandaska s půlkruhovým držadlem /kolem 1830/
cín, v. 25 cm, MC 13426

FRANTA A N Ý Ž /1876-1934/

133/ Sirník /1904/
mosaz rytá cizelovaná, d. 27 cm, UPM 68701

134/ Elektrická konvice /1920/
světlý kov, v. 20 cm, UPM 811226

C. WURBEL, VÍDEŇ

135/ Teodor a Marie Liebigovi na voze NW /1901/
alpaka, v. 38 cm, NTM odd. dopravy-15945

HOLOUBKOV

136/ Pohár s víkem s hornickými motivy /kolem 1850/
litina, v. 35 cm, ZČM 3767

OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

POPISKY K VYOBRAZENÍM

Marie Pospíšilová, Výstavní činnost Jednoty ku povzbuzení průmyslu v Čechách

1 Medaile vytvořená k odměňování průmyslové výstavy z r. 1829, konanému v r. 1831. Model provedl Luigi Cossa a v Miláně ji razil L. Manfredi.

2 Neuskutečněné návrhy medailí pro odměňování průmyslové výstavy z r. 1829, zamítnuté Karlem Chotkem.

3 Vetters - litografie podle kresby Josepha Schulze: Interiér Španělského sálu s instalací průmyslových výrobků v r. 1833.

4 Vetters - litografie podle kresby Josepha Schulze: Interiér Německého sálu s instalací průmyslových výrobků v r. 1833.

5 C. Hennig - F. Klimsch - litografie podle kresby Josefa Führicha: návrh diplomu Jednoty k povzbuzení průmyslu v Čechách, 1833.

6 C. Hennig - F. Klimsch - litografie podle kresby Josefa Führicha: Denkbuch über die Allerhöchste Anwesenheit Ihrer k.k. Majestäten Franz I. und Caroline in Böhmen, Prag 1834, titulní list.

7 Korunovační hostina Ferdinanda V., detail panovnického stolu.

8 F. Wolf - litografie podle akvarelu Eduarda Gurka: Korunovační hostina Ferdinanda V. ve Vladislavském sále dne 7. září 1836, celek /sbírky Pražského hradu - PHO 3500/.

Milena Lamarová, Uměleckoprůmyslová muzea v 19. století jako iluze reformy průmyslu

9 Ignatius Taschner, Elektřina, 1900 /foto M. Šebek/.

10 Wilhelm Kaulbach, Vynález páry, asi karton pro fresku, kol. 1859 /foto M. Šebek/.

11 Nicolas Joseph Cugnot, parní lokomotiva, 1770-1771, Paříž, Musée du Conservatoire National des Arts et Métiers /foto M. Šebek/.

12 Robert Seymour, karikatura dopravy, kolorovaný lept, New York, The Metropolitan Museum of Art /foto M. Šebek/.

13 James Boydell, tahací stroj, 1857, Londýn, Science Museum /foto M. Šebek/.

14 Pierre Selmersheim, poškozená maketa automobilu pro soutěž obchodního domu Louvre, 1895 /foto M. Šebek/.

15 Anonymní návrh, kameninová kávová konvice, 1820. Výroba v Zell am Hamersbach /foto M. Šebek/.

16 Anonymní návrh, čajová konvice z bílé kameniny, cca 1840. Výroba Schlierbach bei Wächtersbach /foto M. Šebek/.

17 Anonym, Křestní projev u příležitosti vyrobení tisící lokomotivy firmy Borsig v Berlíně, 1858, litografie /foto M. Šebek/.

Marie Benešová, Hodnoty architektury 19. a počátku 20. století

18 a,b Dům čp. 365 na nároží Národní třídy a Perlové ulice, I. V. Ullmann, 1866. Příklad hygienicky ještě nevybaveného domu /foto I. Adamík/.

19 Dům na Janáčkově nábřeží, J. Zeyer, 1891. Příklad půdorysu se zárodkem trojtraktu s vyvinutým příslušenstvím.

20 Dům v Pařížské ulici, J. Koula, 1903. Plně vyvinutý dispoziční a konstrukční trojtrakt. Byty pod uzavřením s úplným hygienickým vybavením.

21 Příklad nájemného obytného domu z r. 1909, F. Kavalír. Příklad se zmenšeným světlíkem, úplným hygienickým vybavením. Dům má z jedné podesty přístupné 4 byty.

22 Modernější typ půdorysu dvojtraktu z r. 1912, bez světlíku, v němž úplné hygienické příslušenství je přímo větráno.

23 a-d Příklady předmětů a instalací hygienického zařízení v domech, obsažené v katalogu Rozpočtu staveb pozemních od Richarda Kusýna z r. 1892.

Lubomír Konečný, Umění, pára a elektřina

24 a-c Horace Vernet, Nástropní alegorické obrazy, 1838-1847, Paříž, Palais Bourbon, Salle de la Paix.

25 Ernest Barrias, Alegorie elektřiny, 1889. Vystaveno na Exposition Universelle de 1889 v Paříži /nedochováno/.

26 Hans Canon, Alegorie páry, 1863, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

27 Hans Canon, Alegorie telegrafu, 1863, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

28 Carl Karger, Magnetismus /Allegorien und Embleme, I, Wien 1882, č. 34/.

29 Carl Karger, Elektřina /tamtéž, č. 35/.

30 Beneš Knüpfer, Fauni prchající před automobilem, cca 1905, Národní galerie v Praze /foto NG Zd. Matyásko/.

31 Franz Simm, Novověk /Allegorien und Embleme, I, Wien 1882, č. 4/.

32 Julius Schmid, Minulost, přítomnost, budoucnost /tamtéž, č. 6/.

Jan Hozák, Technika jako podívaná

33 Technika jako podívaná přímo divadelní. F. Křižík předvádí svou obloukovou lampu v dekoracích starého městského divadla v Plzni v srpnu 1881. Křižík je druhý zleva. Autor snímku není znám /repr. NTM V. Kodetová/.

34 Světelná fontána na Zemské jubilejní výstavě v Praze r. 1891, jak ji zachytil na svém akvarelu V. Jansa.

35 Plnění balónu ve vzduchoplavecké aréně na Zemské jubilejní výstavě r. 1891. Foto Bruner - Dvořák /repr. NTM V. Kodetová/.

36 Lety figurín naplněných plynem ozvláštňovaly balónové produkce. Foto Bruner - Dvořák, asi r. 1906 /repr. NTM V. Kodetová/.

37 Také tento snímek souvisí s technikou. Lidé, jimž zřítivší se aviatik zmizel z očí, najednou jako by nevěděli co se sebou. Bezradně a osamoceně bloumají po poli na Proseku. Foto ateliér Jelínek, Královské Vinohrady /repr. NTM V. Kodetová/.

Jan Pömerl, Scénické osvětlování a česká společnost 2. poloviny 19. století

38 Elektrické "galvanické" slunce. Reprodukováno z knihy M. J. Moynet: A l'envers du theâtre. Machine et décorations. Paříž 1888. reed. Ženeva 1973 /foto J. Pömerl/.

39 Plynové jevištní hořáky. Reprodukováno z téže publikace /foto J. Pömerl/.

Vojtěch Lahoda, Létání technické a duchovní: umění a aeronautika na konci 19. a počátku 20. století

40 Josef Mařatka, Studie k pomníku Santose Dumonta I, sádra, 1903-4, uměl. pozůstalost /foto J. Hampl/.

41 Josef Mařatka, Studie k pomníku Santose Dumonta II, sádra, 1903-4, Národní galerie v Praze /foto J. Hampl/.

42 Josef Mařatka, Studie tanečnice O. Gzovské, bronz, 1914, Národní galerie v Praze /foto J. Hampl/.

43 Max Ernst, Koláž, 1920 /foto J. Hampl/.

Roman Prahl, František Kupka a chronofotografie

44 Neznámý autor, Triumf pokroku, Rudé květy 1904 /foto NG/.

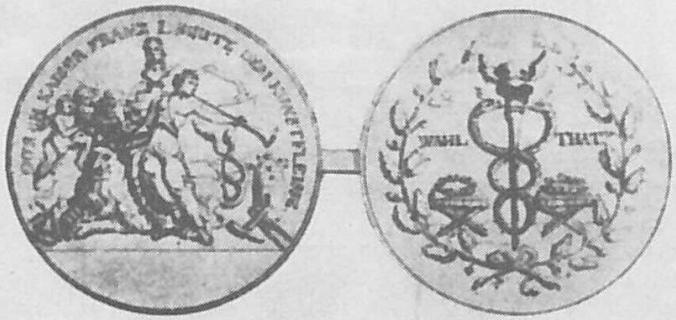
45 František Kupka, Takové jsou volební řády, Rudé květy 1905-6 /foto NG/.

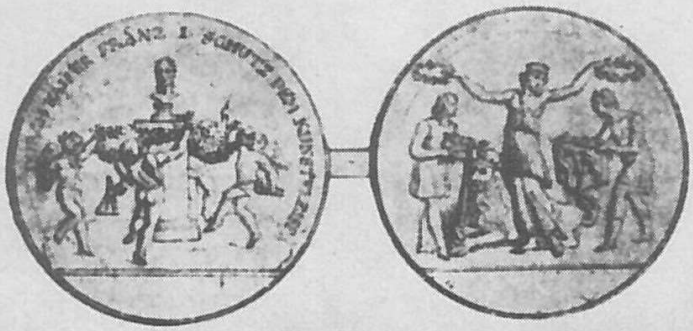
46 Gibson, Gentlemanovo dilema, kolem 1900 /foto NG/.

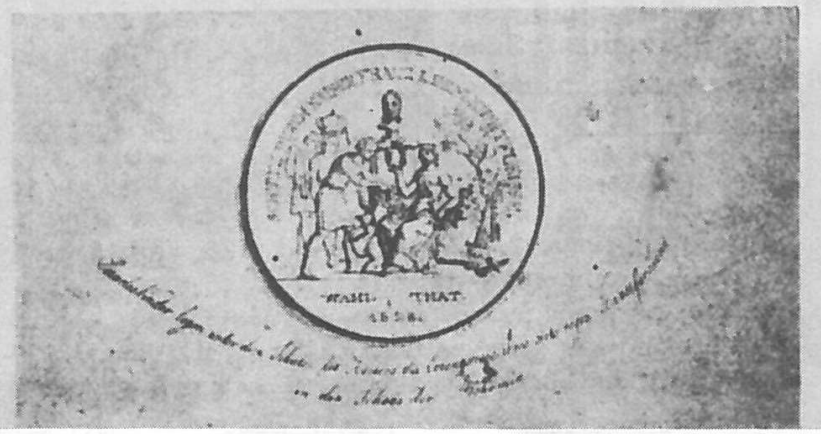
47 František Kupka, Jezdci, kolem 1909, Paříž, Musée national d'art moderne /foto NG/.

VÝSTAVNÍ MEDALIE UDĚLENÁ ROKU 1831.[1]

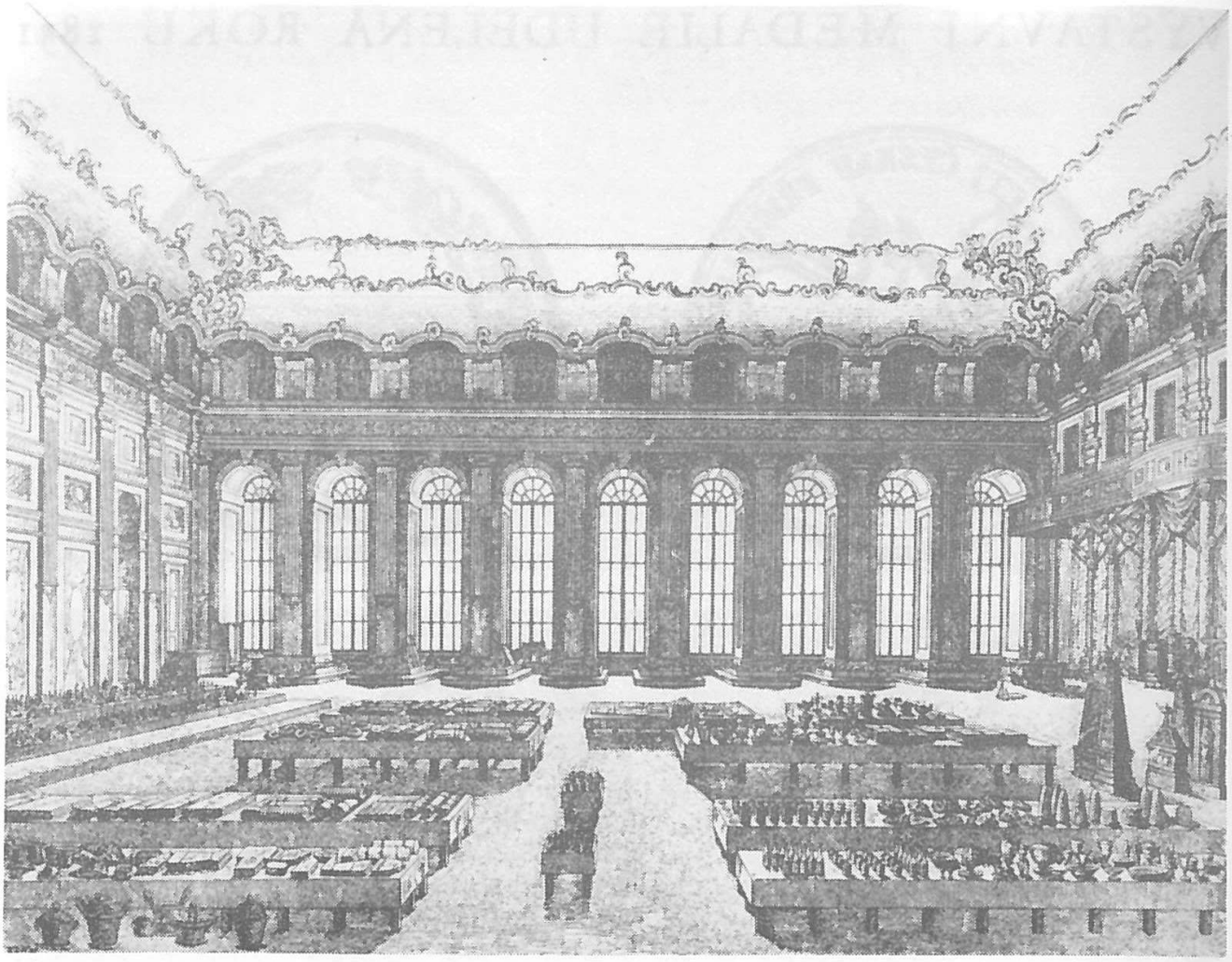
2



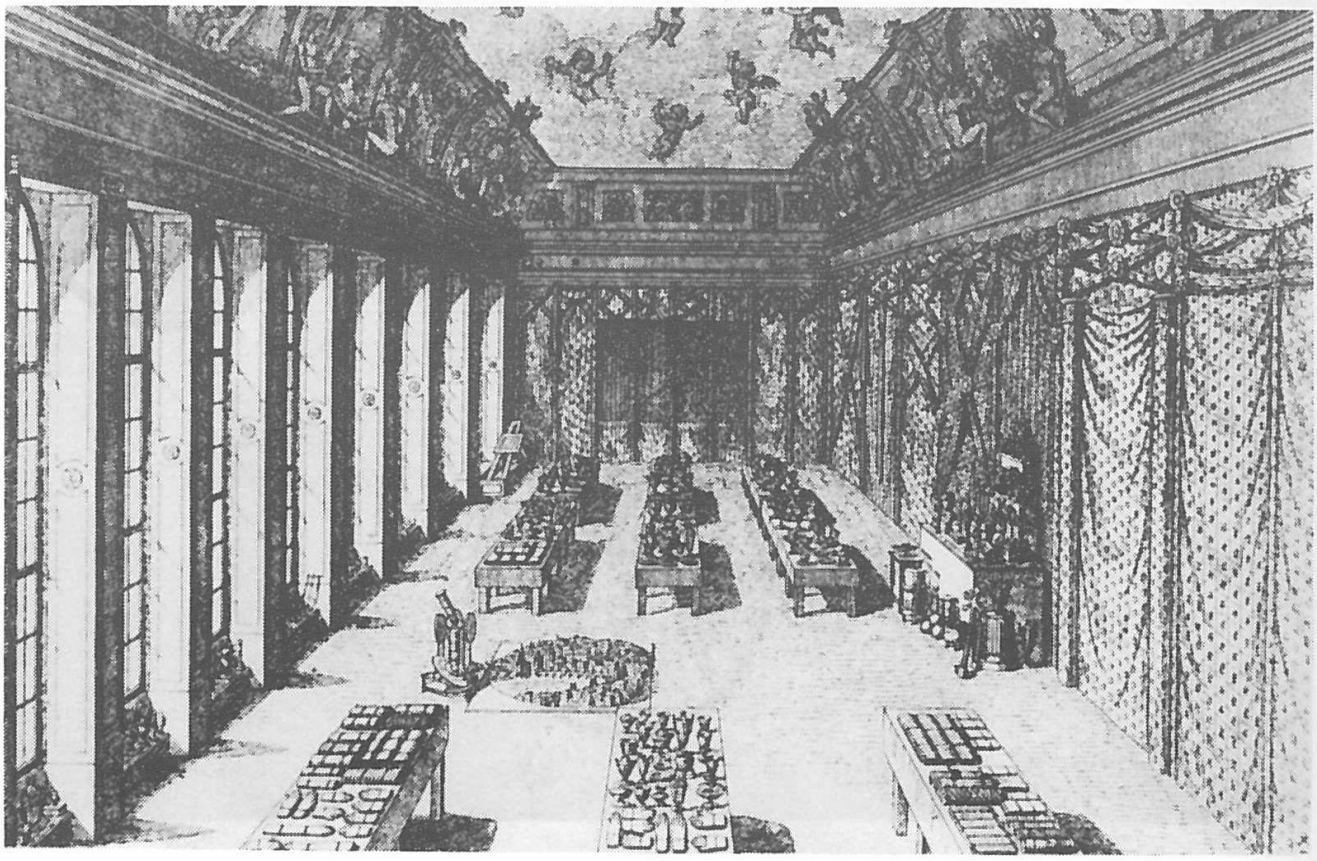




3

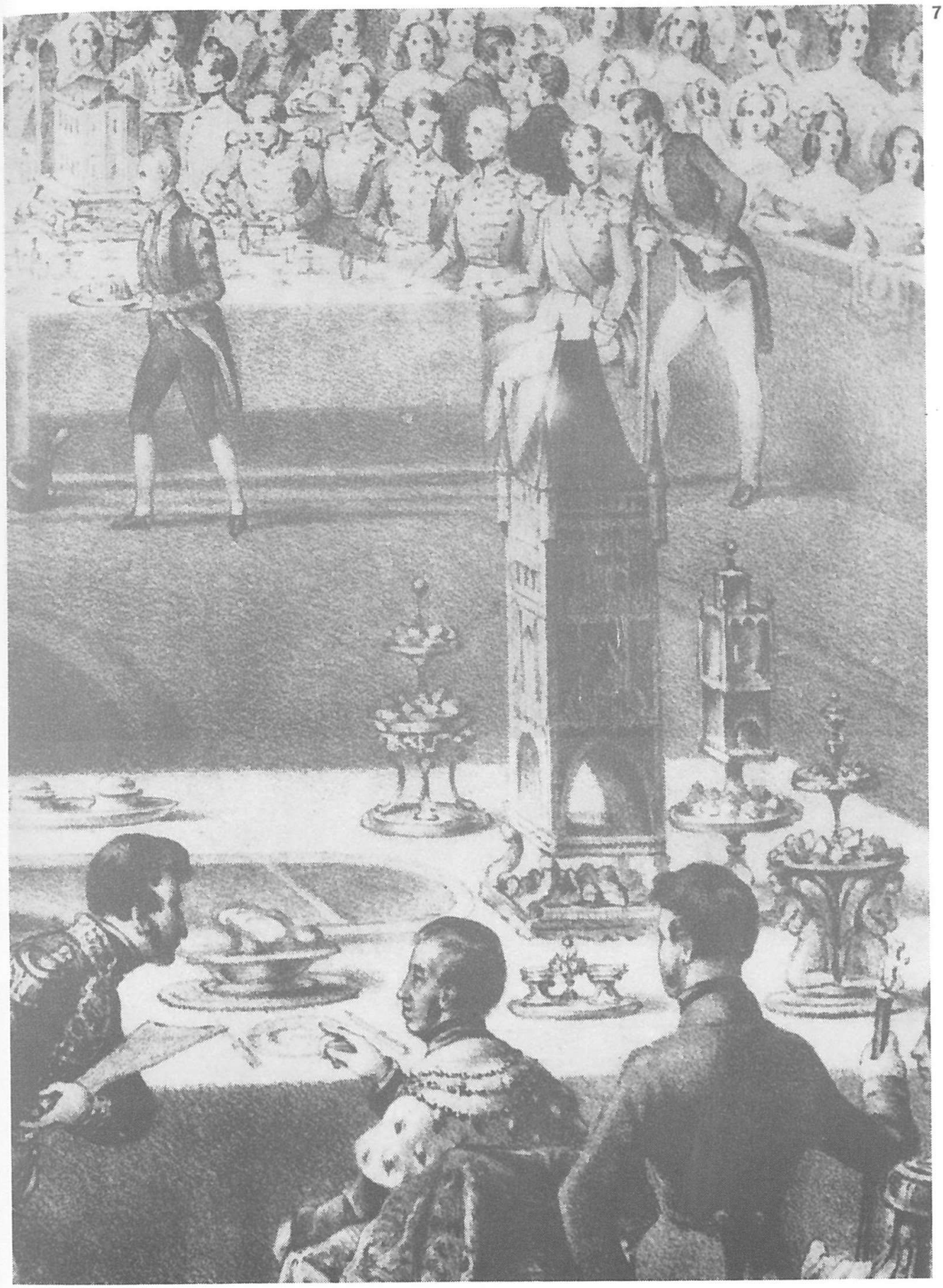


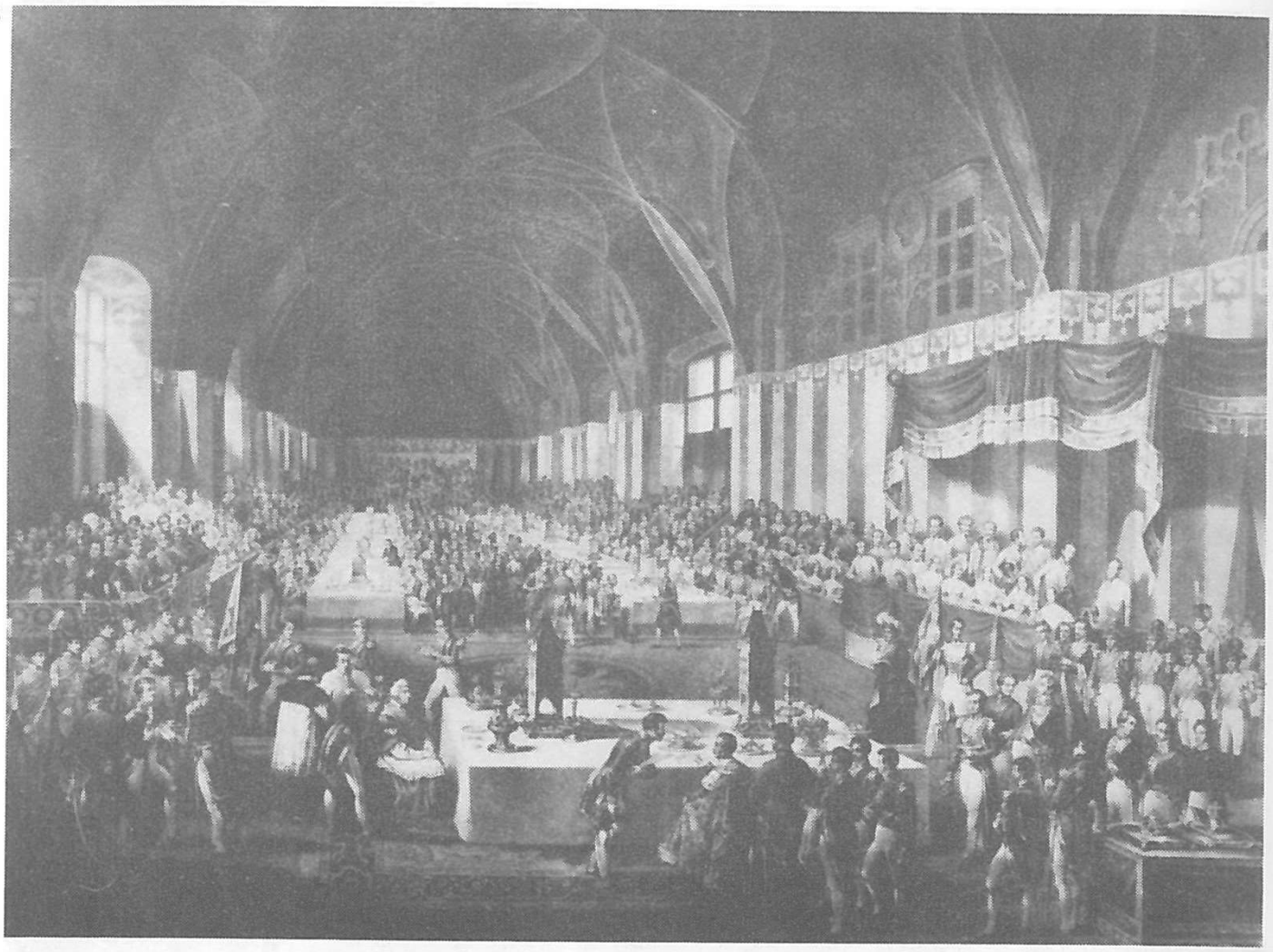
4

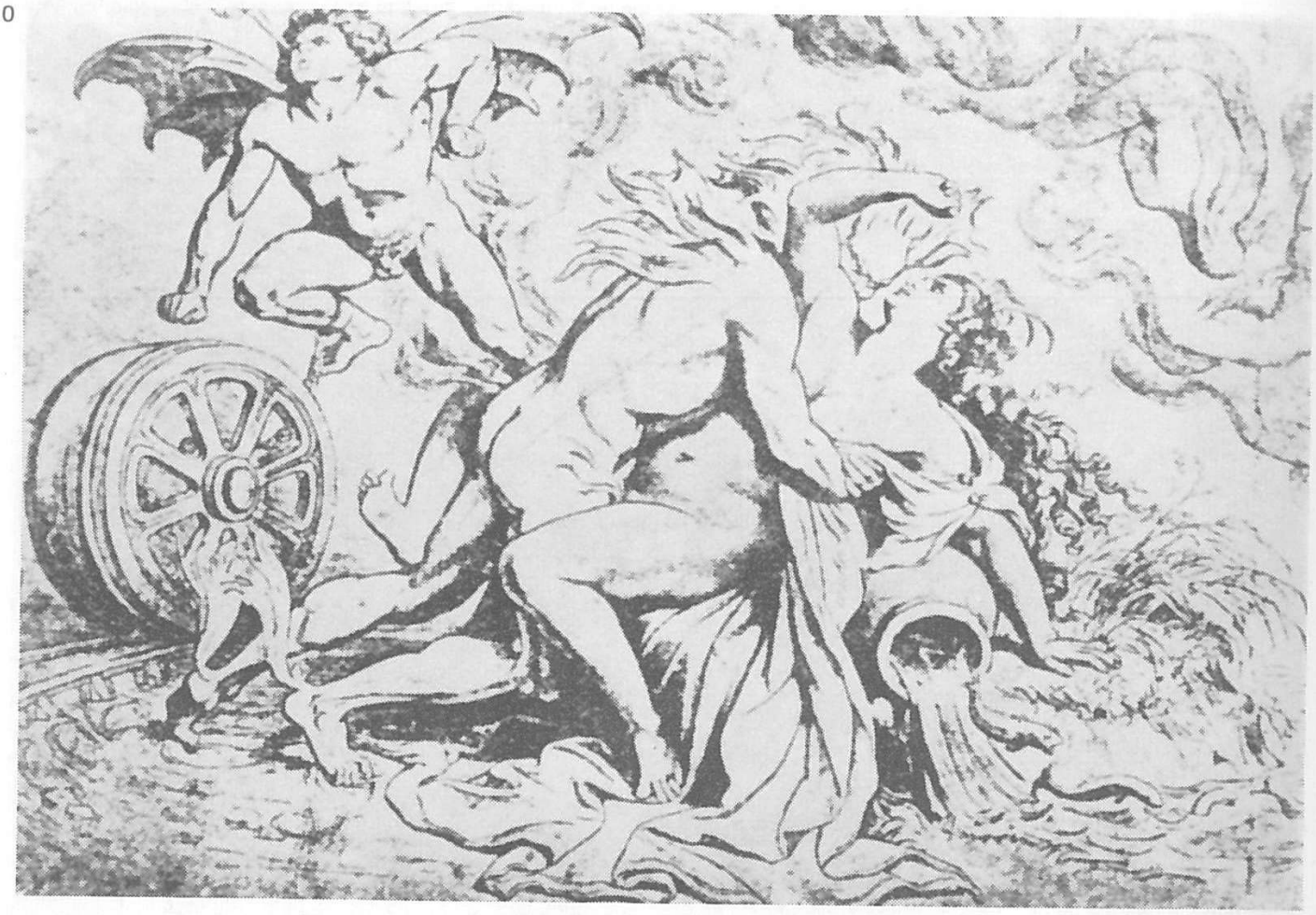


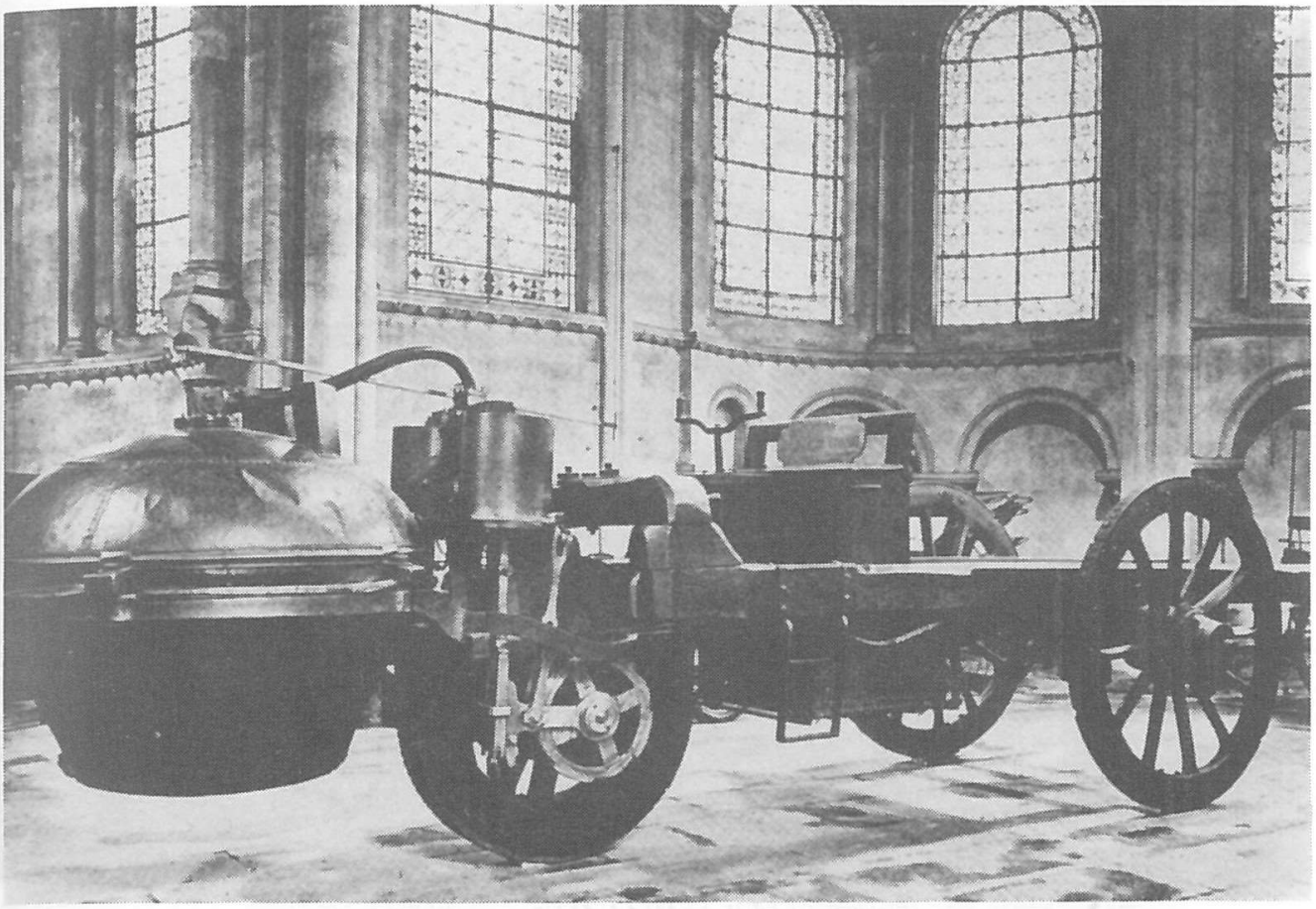

Na základě této listiny
jmenuje
JEDNOTA K POVZBUZENÍ PRŮMYSLU
v
ČECHÁCH
členem
V PRAZE, dne
Ve jménu jednoty

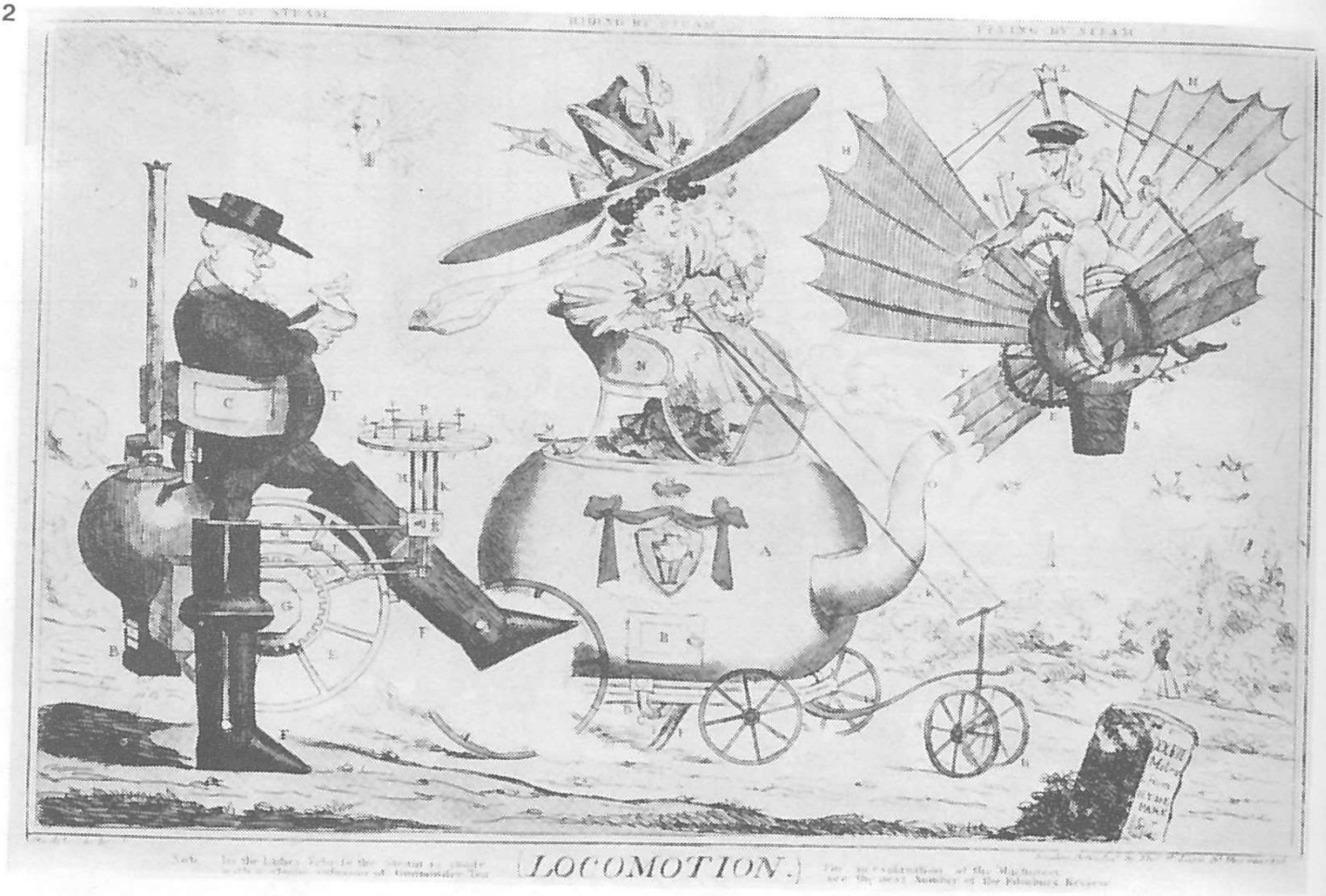

Denkbuch
über die
Allerhöchste Anwesenheit
Ihrer
K. K. Majestäten
FRANZ I. u. CAROLINE
in
Böhmen
Prag, 1834.



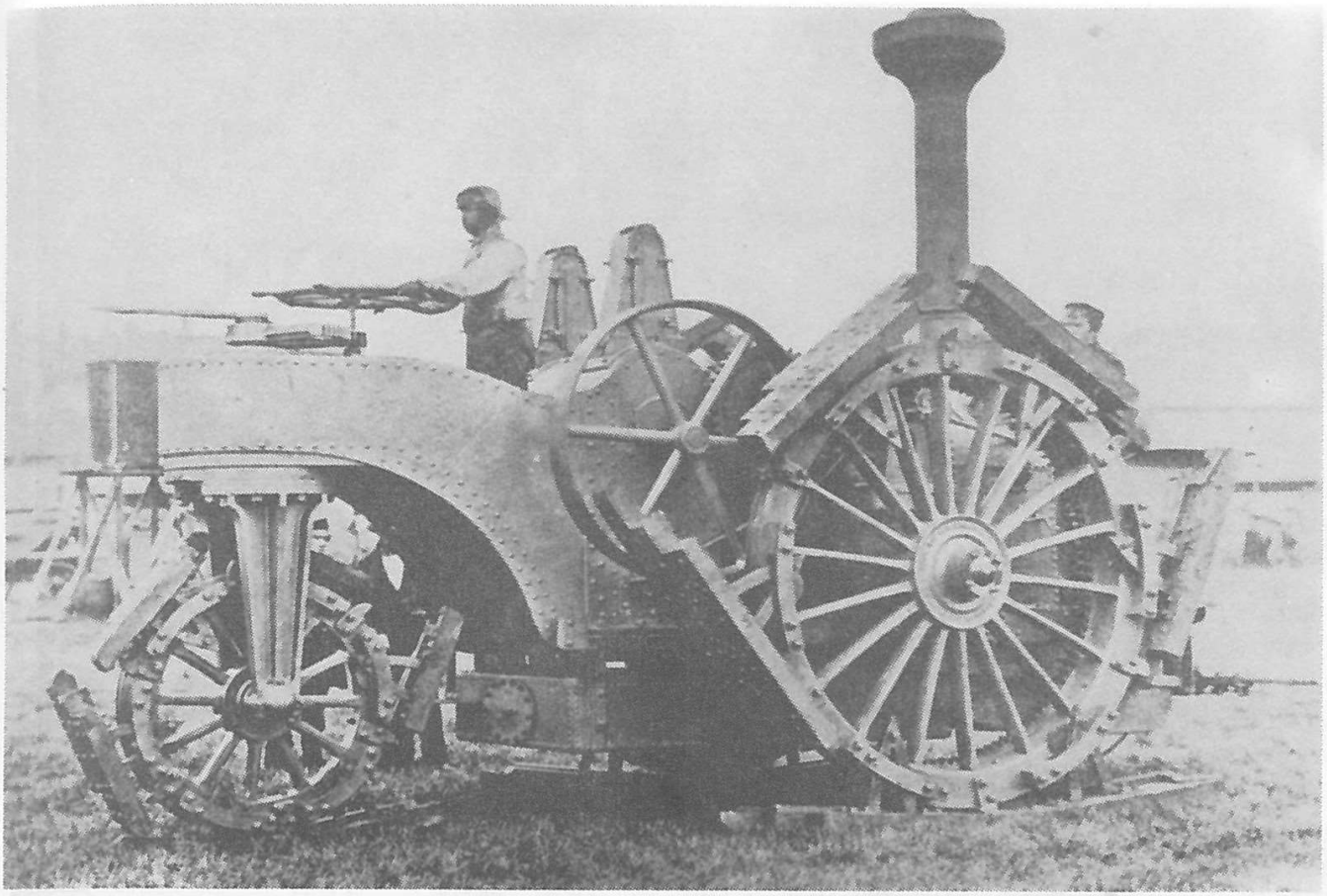


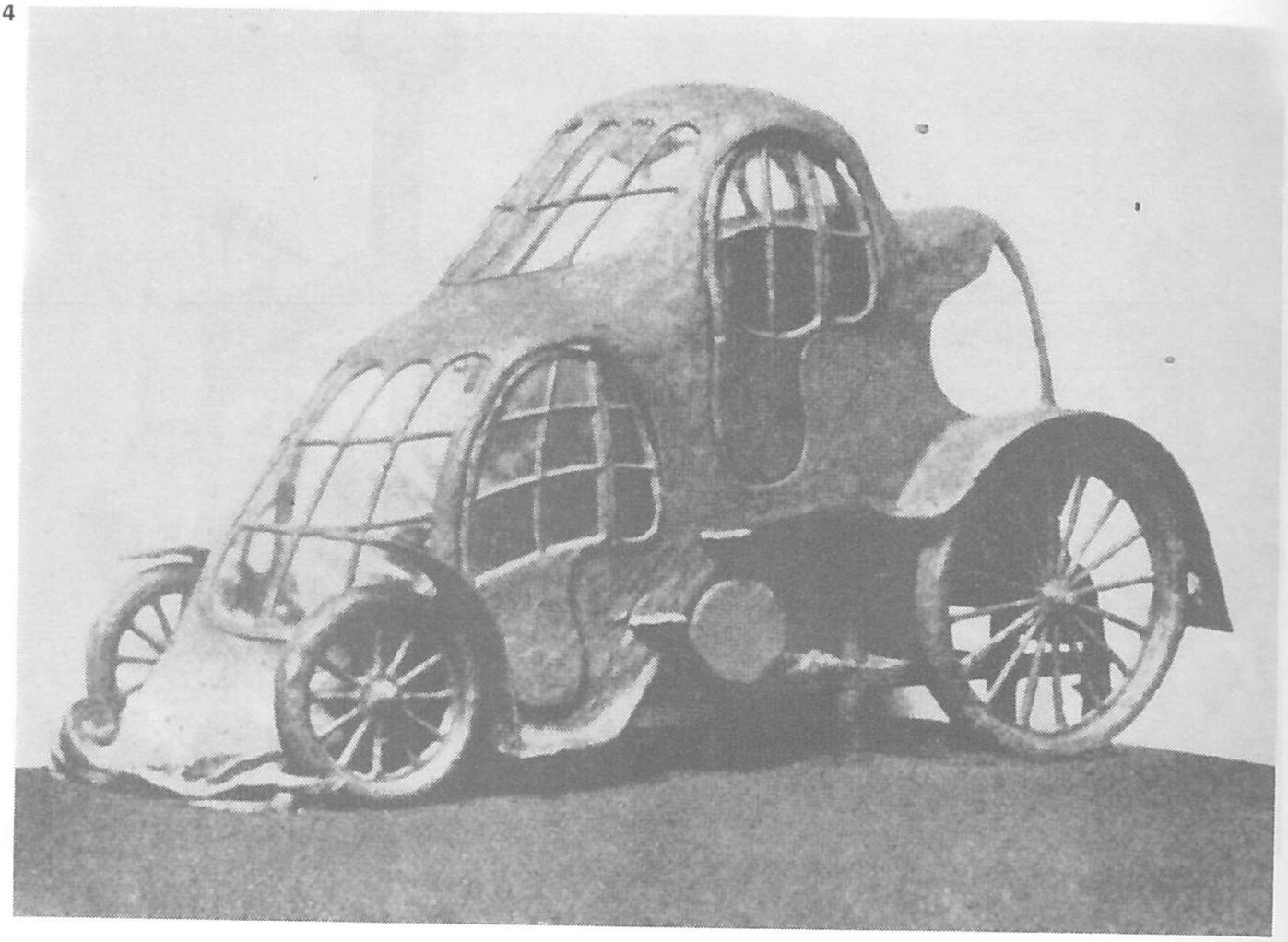


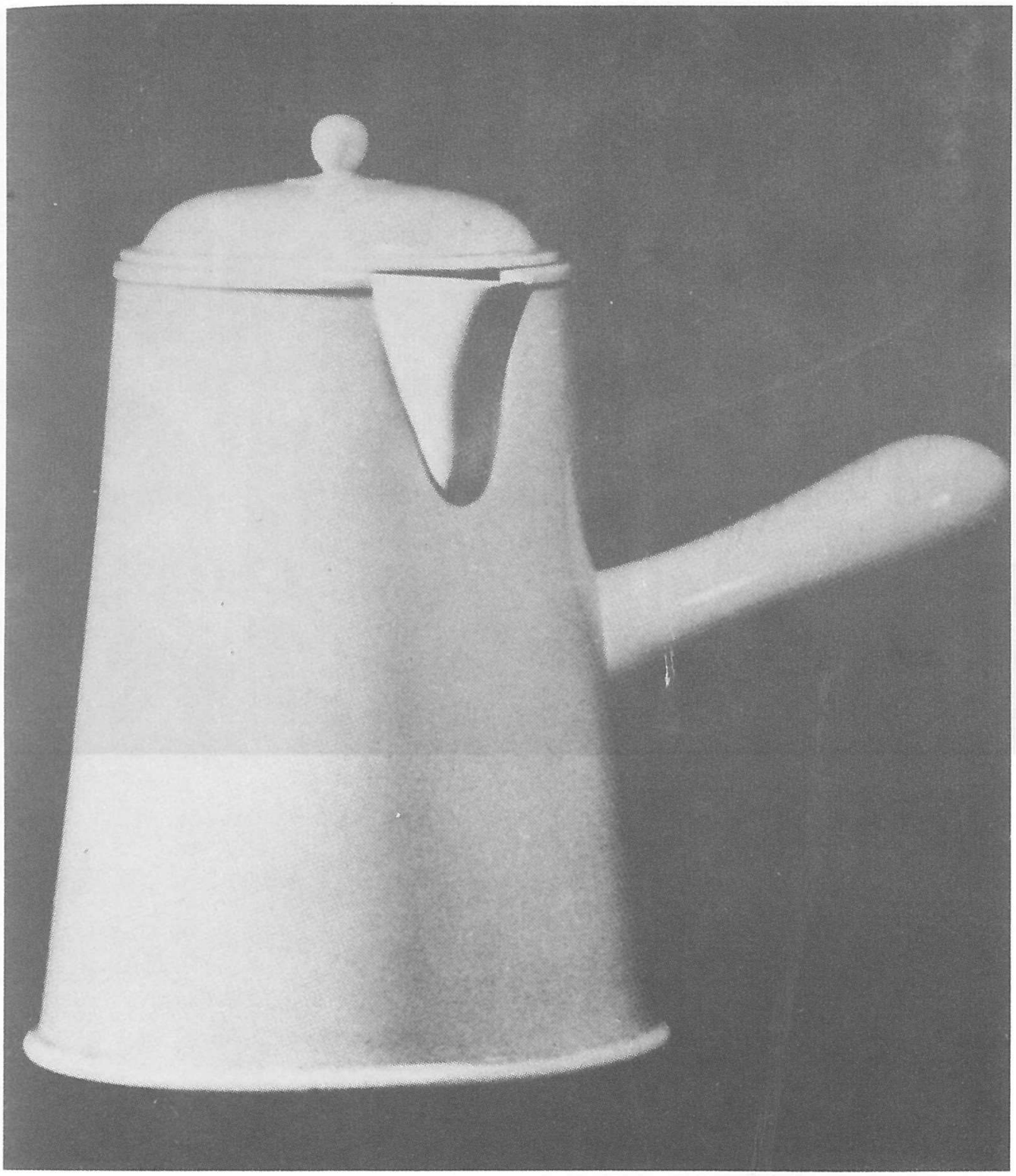


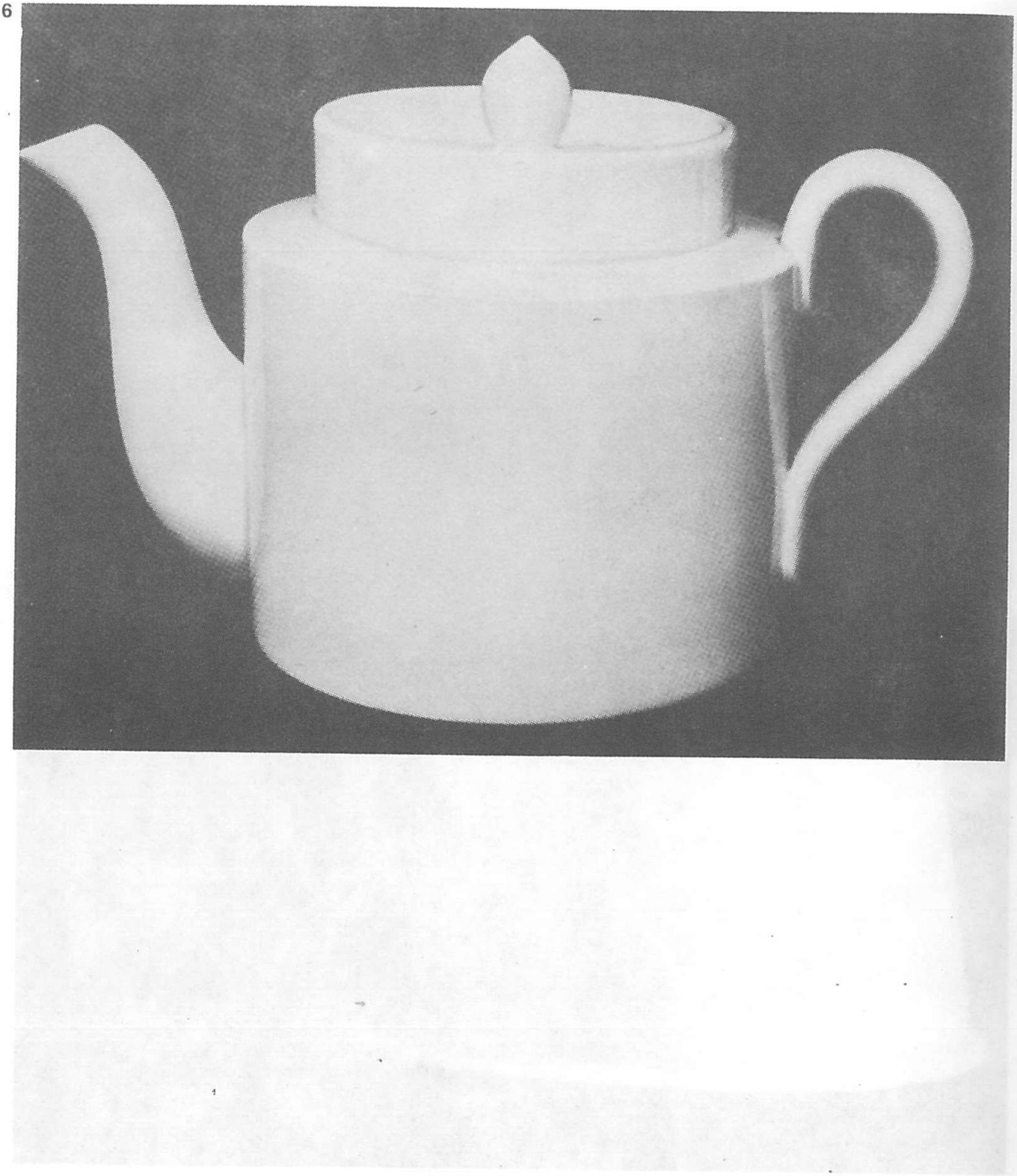


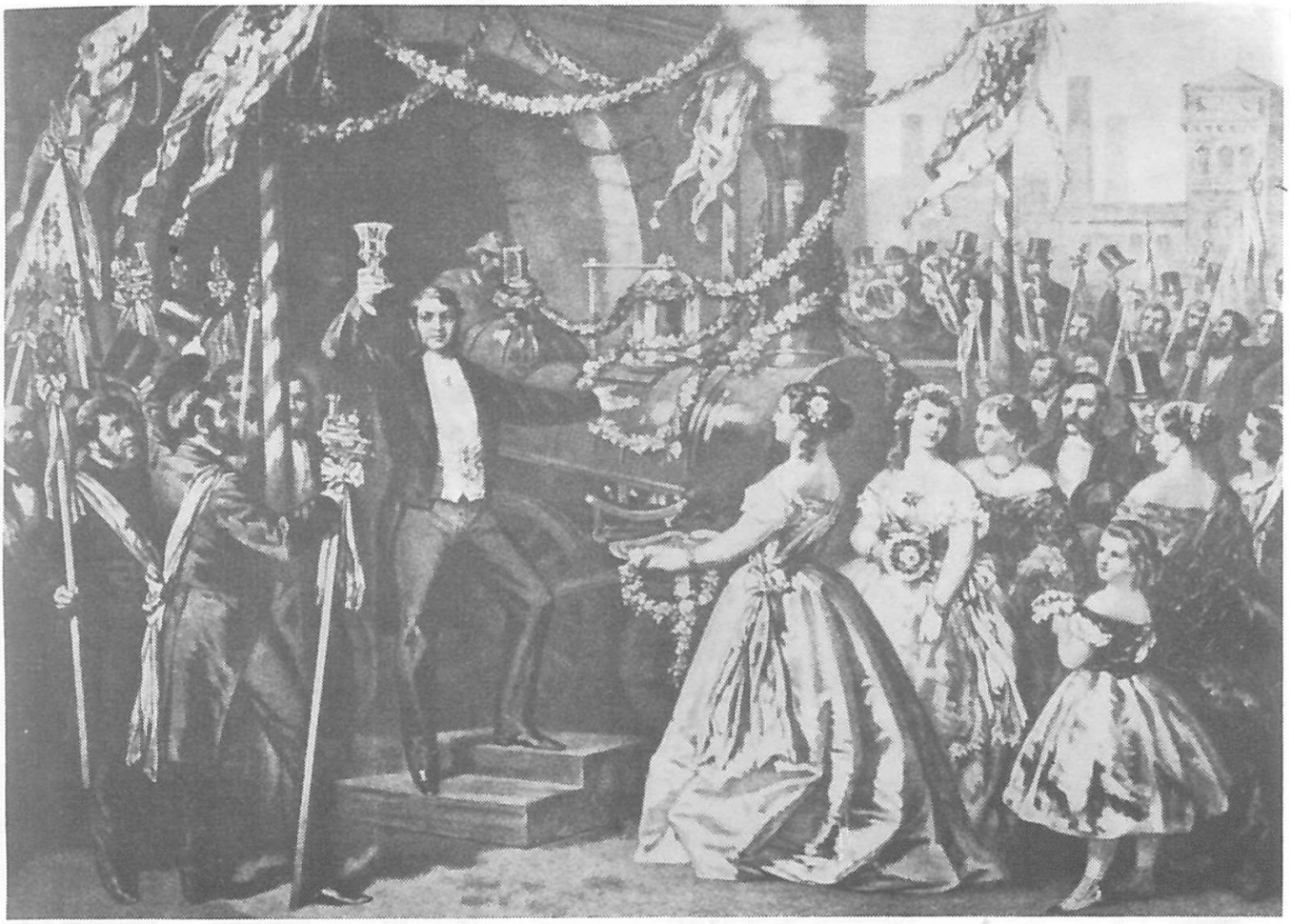
(LOCOMOTION.)





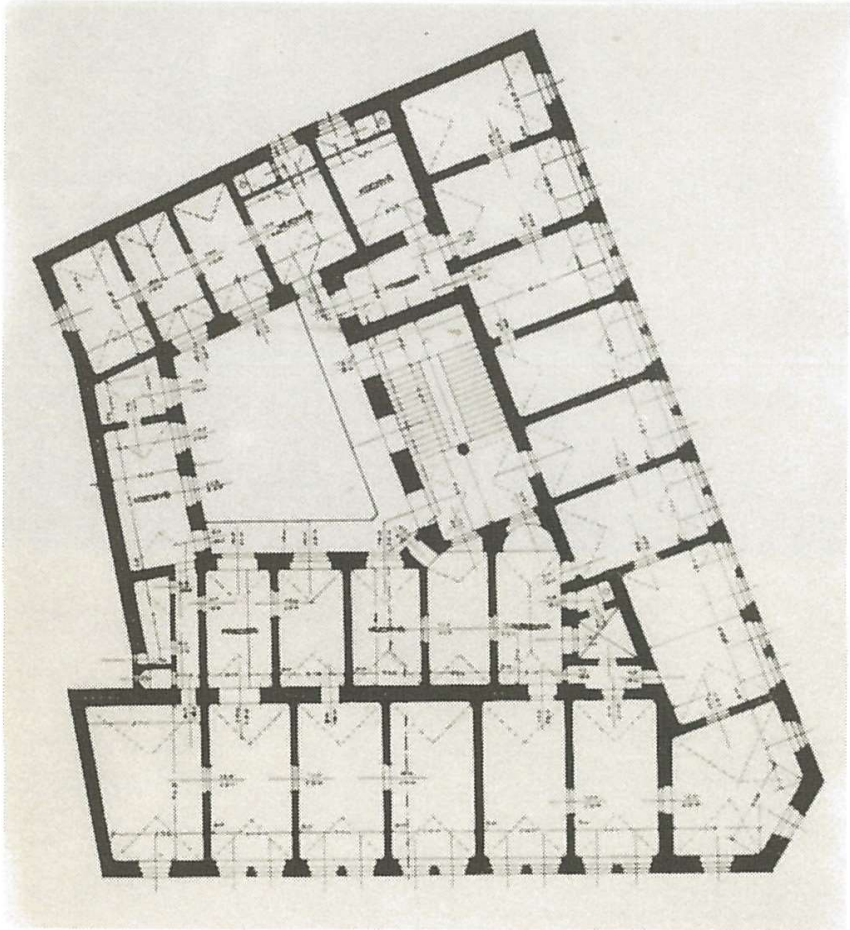


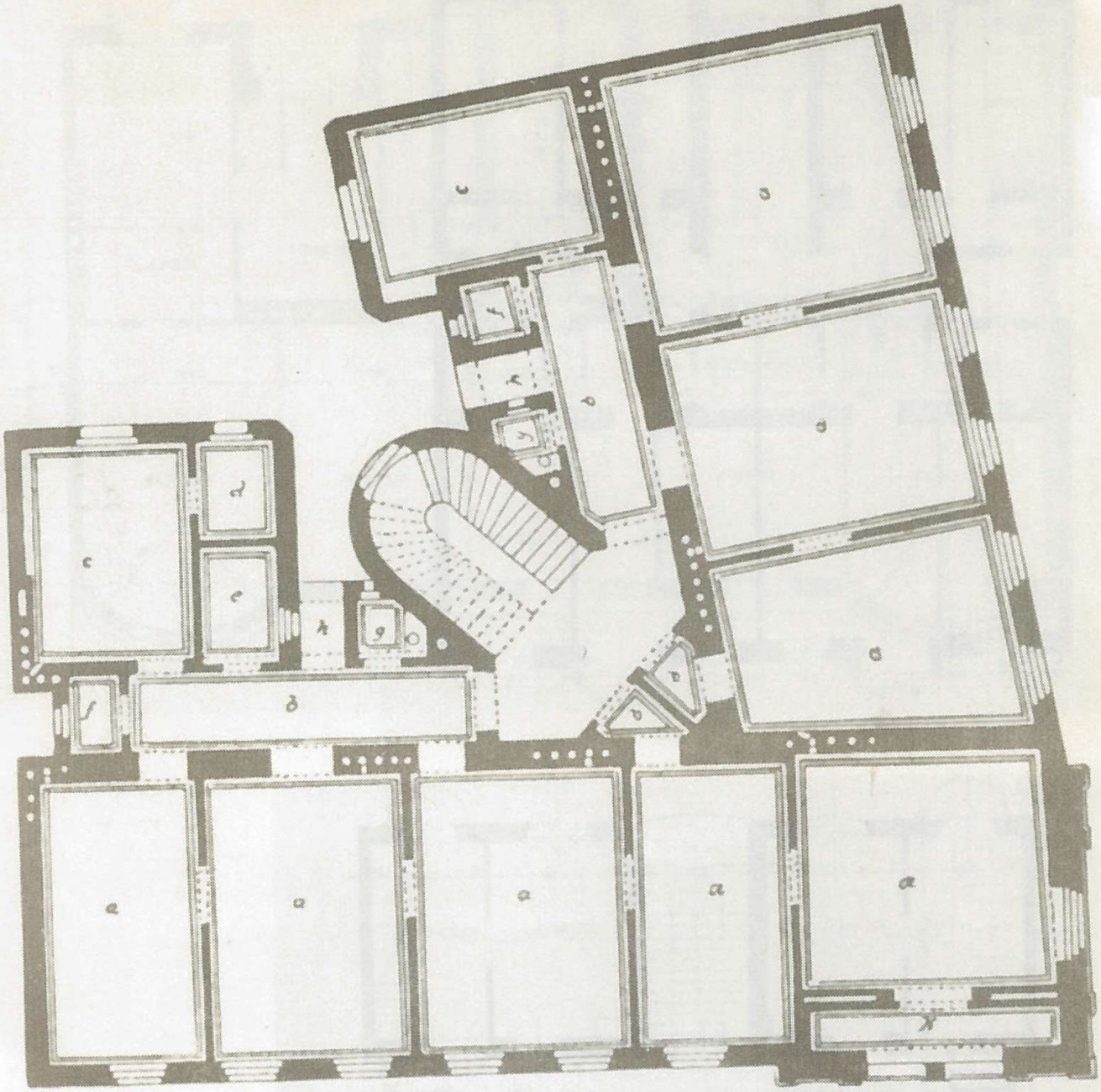




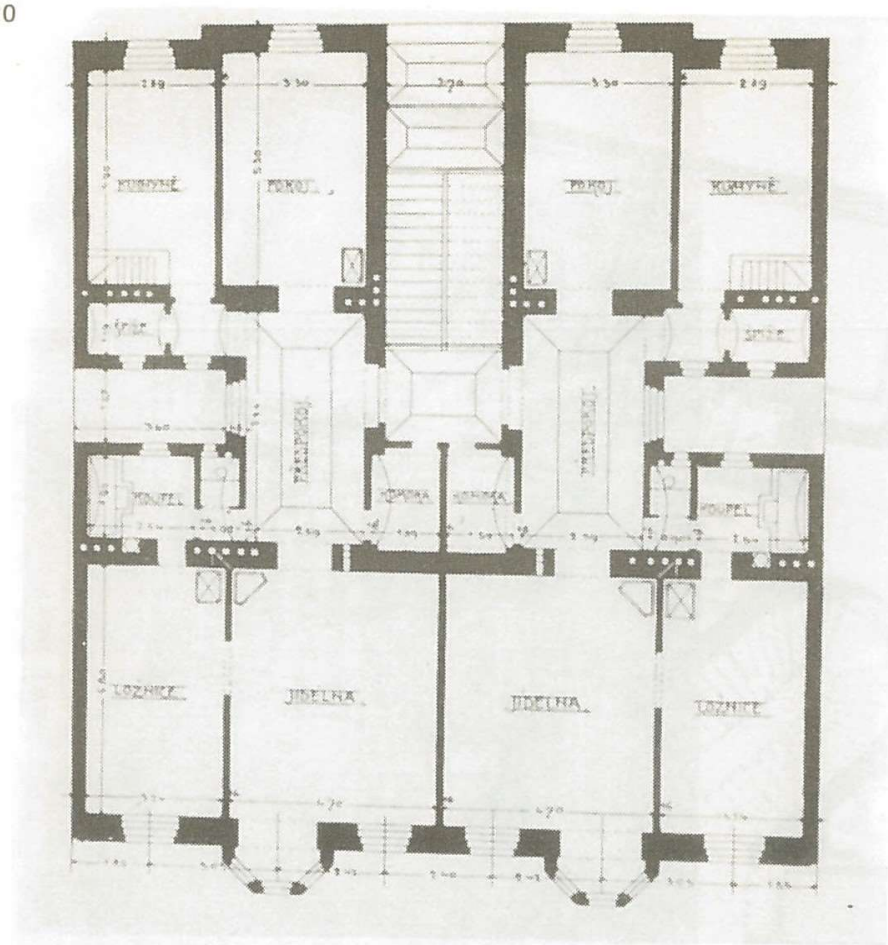
18 a

18 b

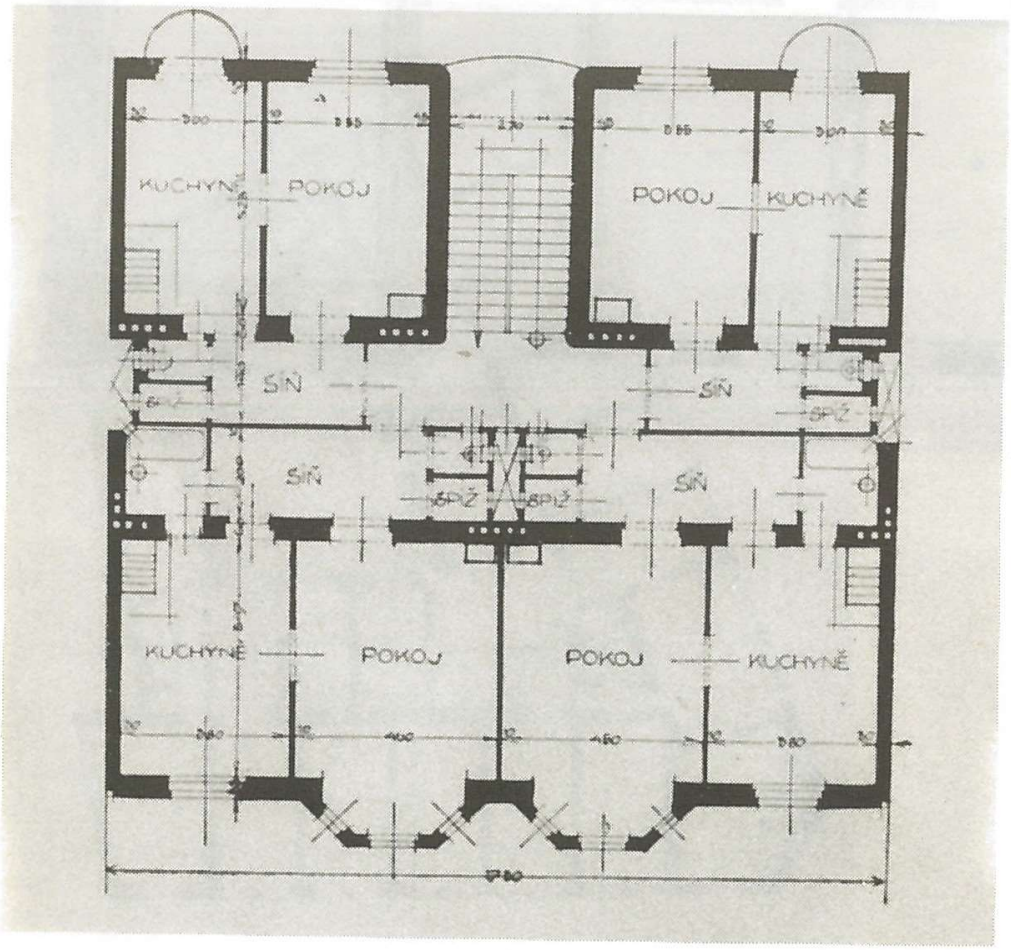


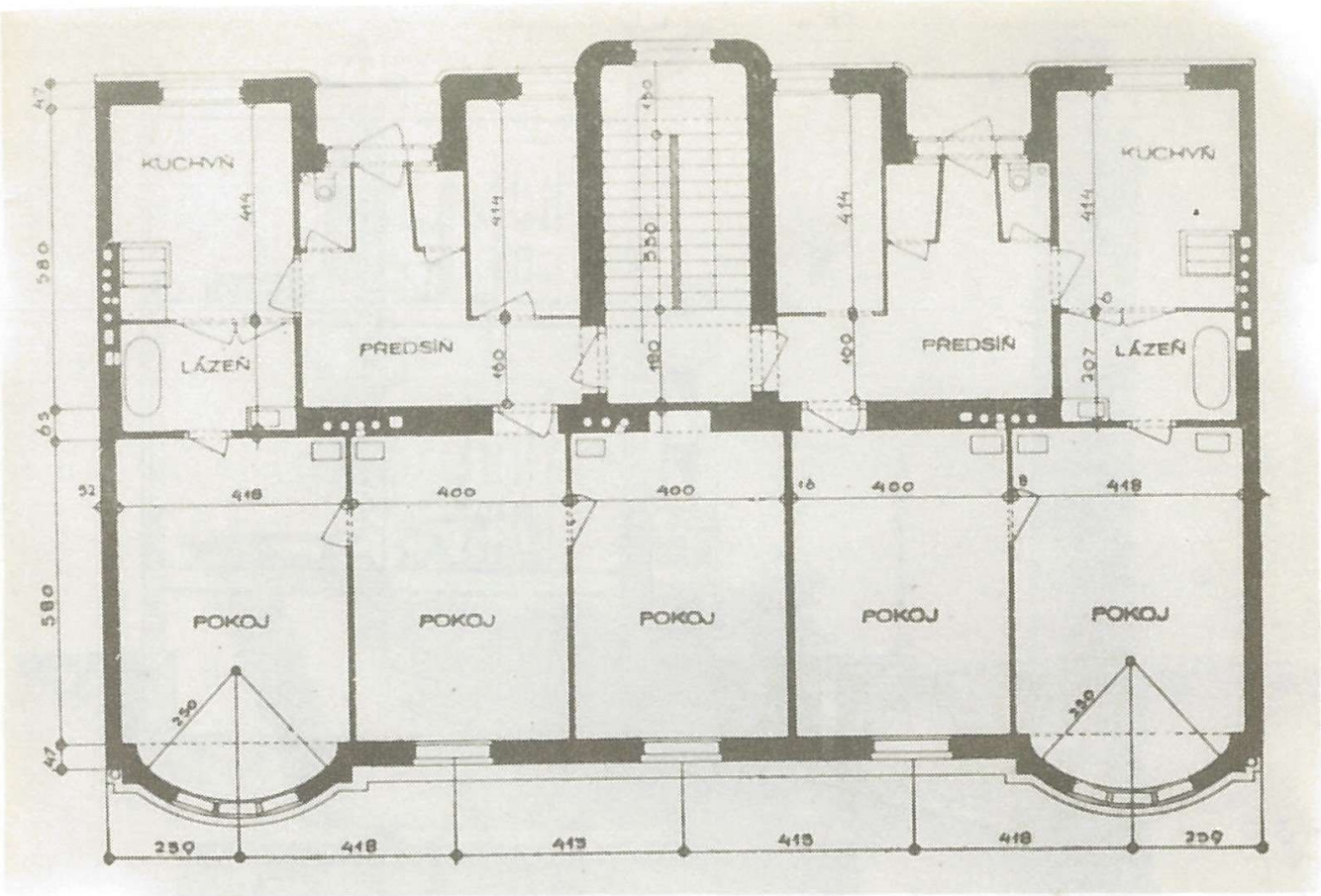


20

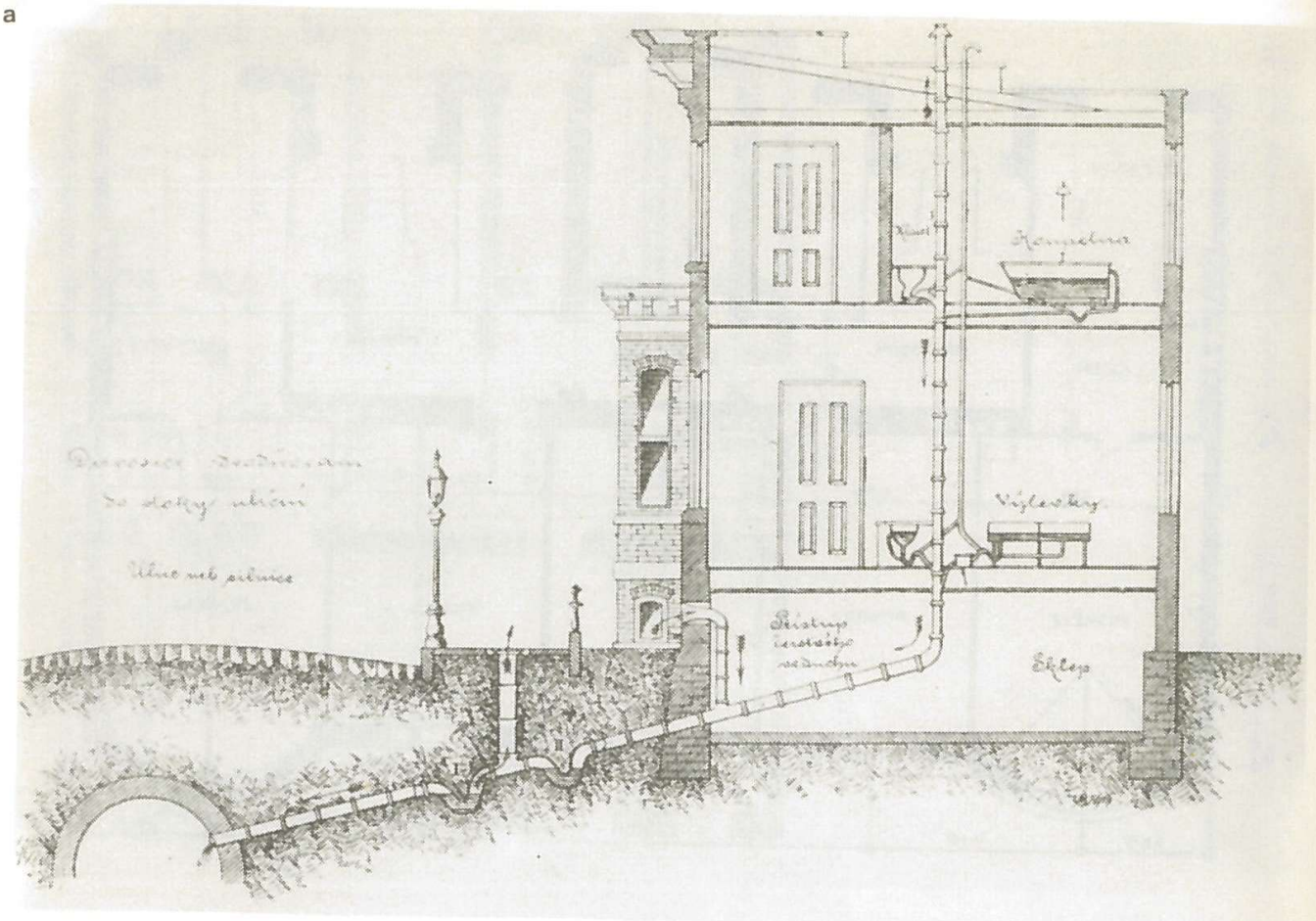

KUCHYNĚ
POKOJ
POKOJ
KUCHYNĚ
ŠPÍŽ
ŠPÍŽ
TERASOVÝ
TERASOVÝ
KOUPEL
KOUPEL
LOŽNICE
JÍDELNA
JÍDELNA
LOŽNICE

21

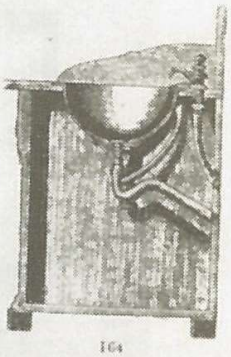

KUCHYNĚ
POKOJ
POKOJ
KUCHYNĚ
SÍŇ
SÍŇ
SÍŇ
SÍŇ
ŠPÍŽ
ŠPÍŽ
ŠPÍŽ
ŠPÍŽ
KUCHYNĚ
POKOJ
POKOJ
KUCHYNĚ


KUCHYŇ
KUCHYŇ
PŘEDSÍŇ
PŘEDSÍŇ
LÁZEŇ
LÁZEŇ
POKOJ
POKOJ
POKOJ
POKOJ
POKOJ
580
580
65
47
47
32
416
400
400
400
416
250
416
416
416
416
250
350
350
550
180
180
414
414
414
414
307

23 a



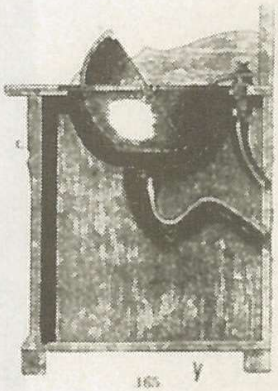
23 b



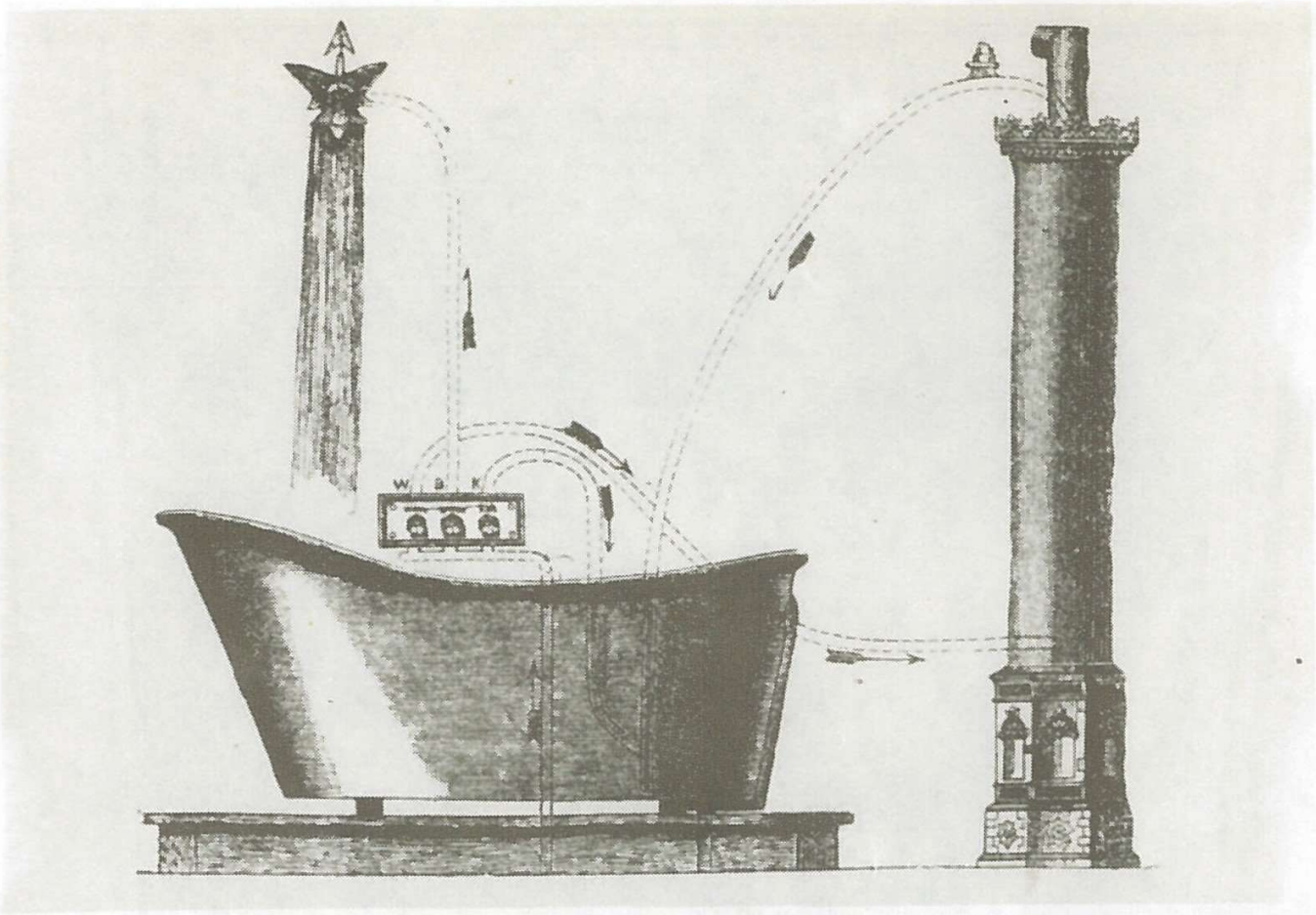
164

2. Totéž umyvadlo se dvěma misami stejné façony; dlouhé 116 *cm*, široké 63 *cm* stojí . . . . . „ 130·—

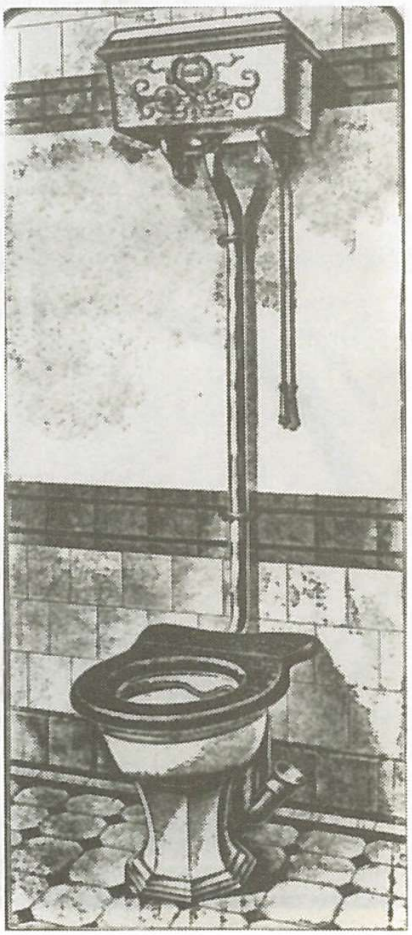
3. Umyvadlo ze dřeva mahogonového neb ořechového, se svrchní deskou z bílého mramoru, s přehupovací miskou a s mosazným kohoutkem, 94 *cm* dlouhé, 63 *cm* široké stojí . . . . . zl. 120·—



165



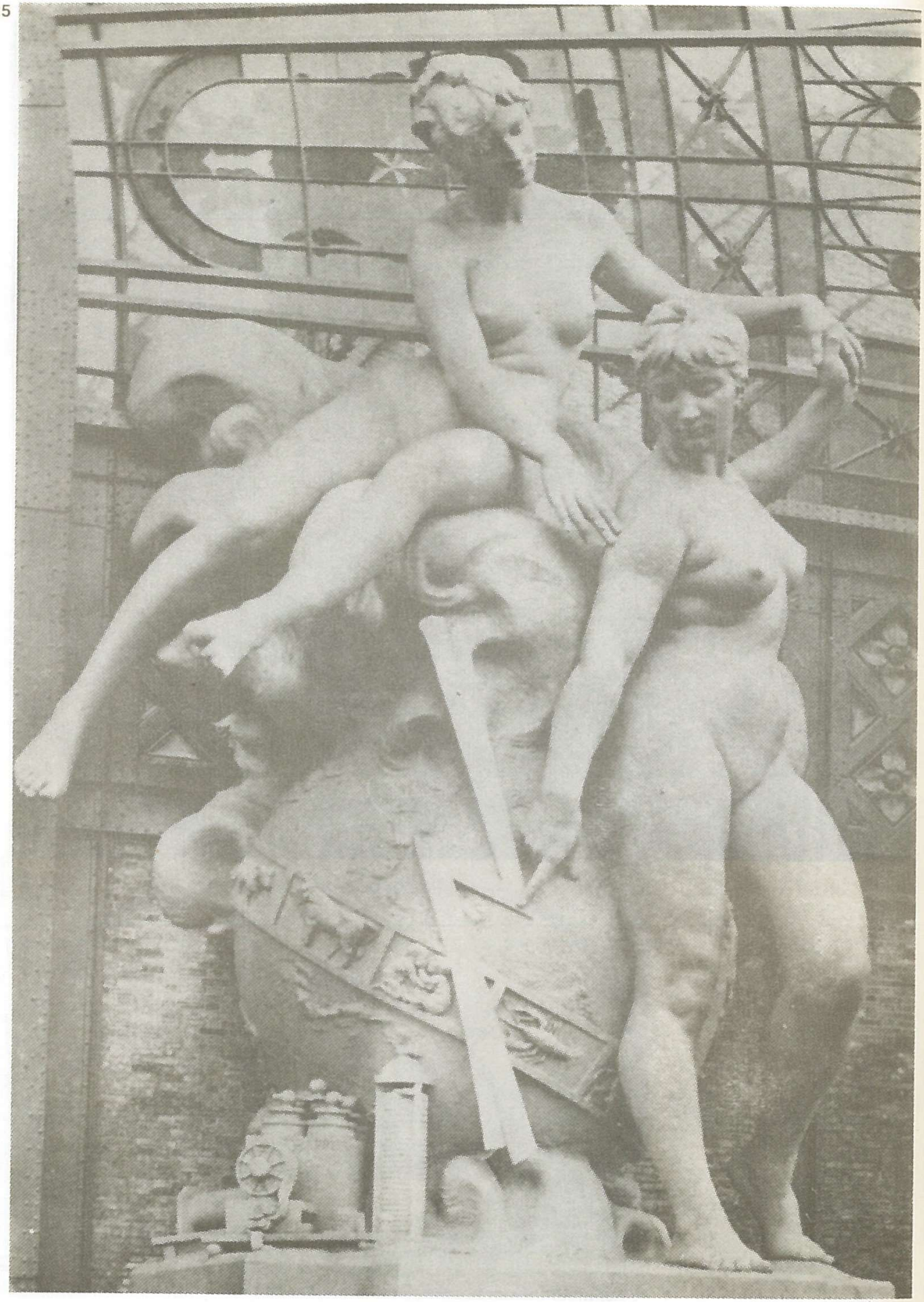
23 c



23 d

24 a

24 b



26

27

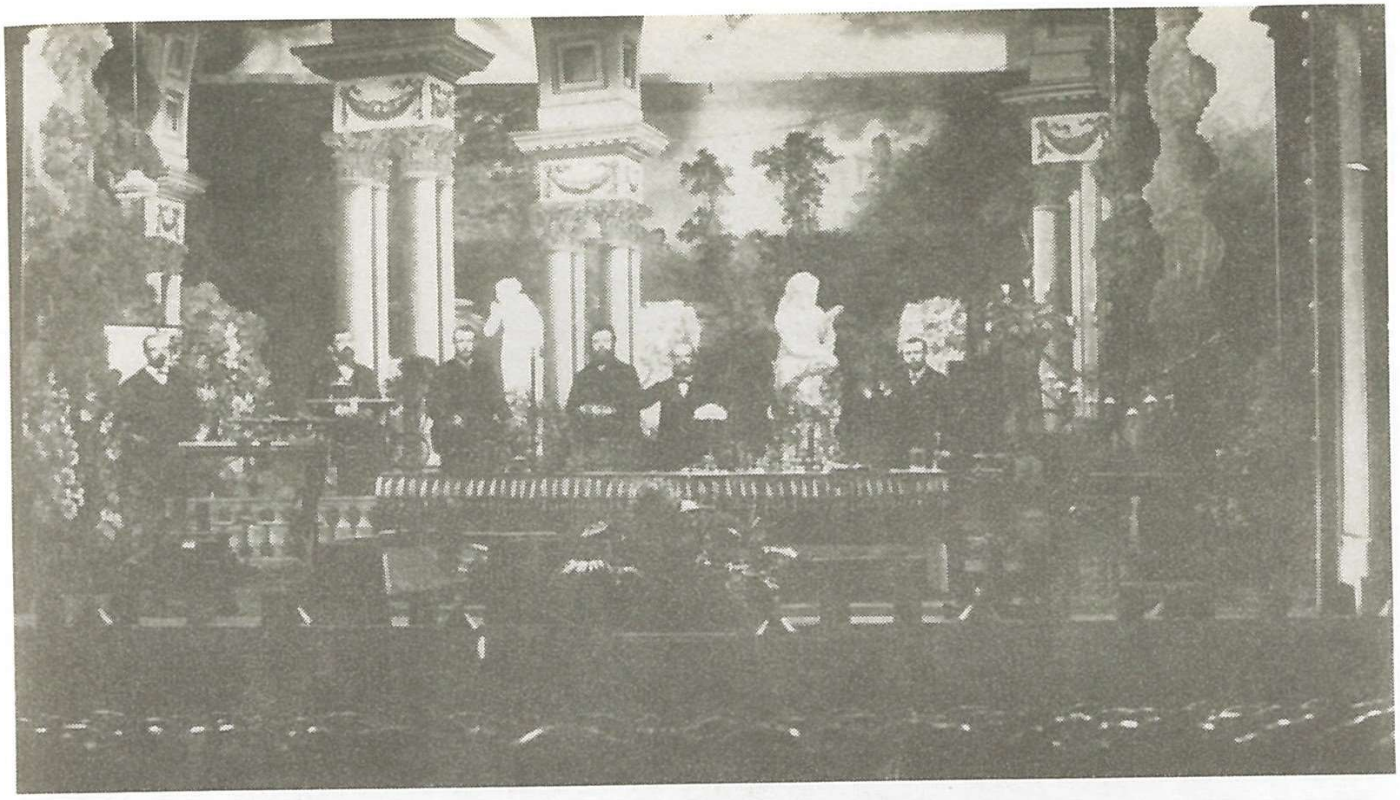
28

29

30


F. SIMM


Le passé, le présent, l'avenir.
Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft.
Peint. Revoil. Pinxit.

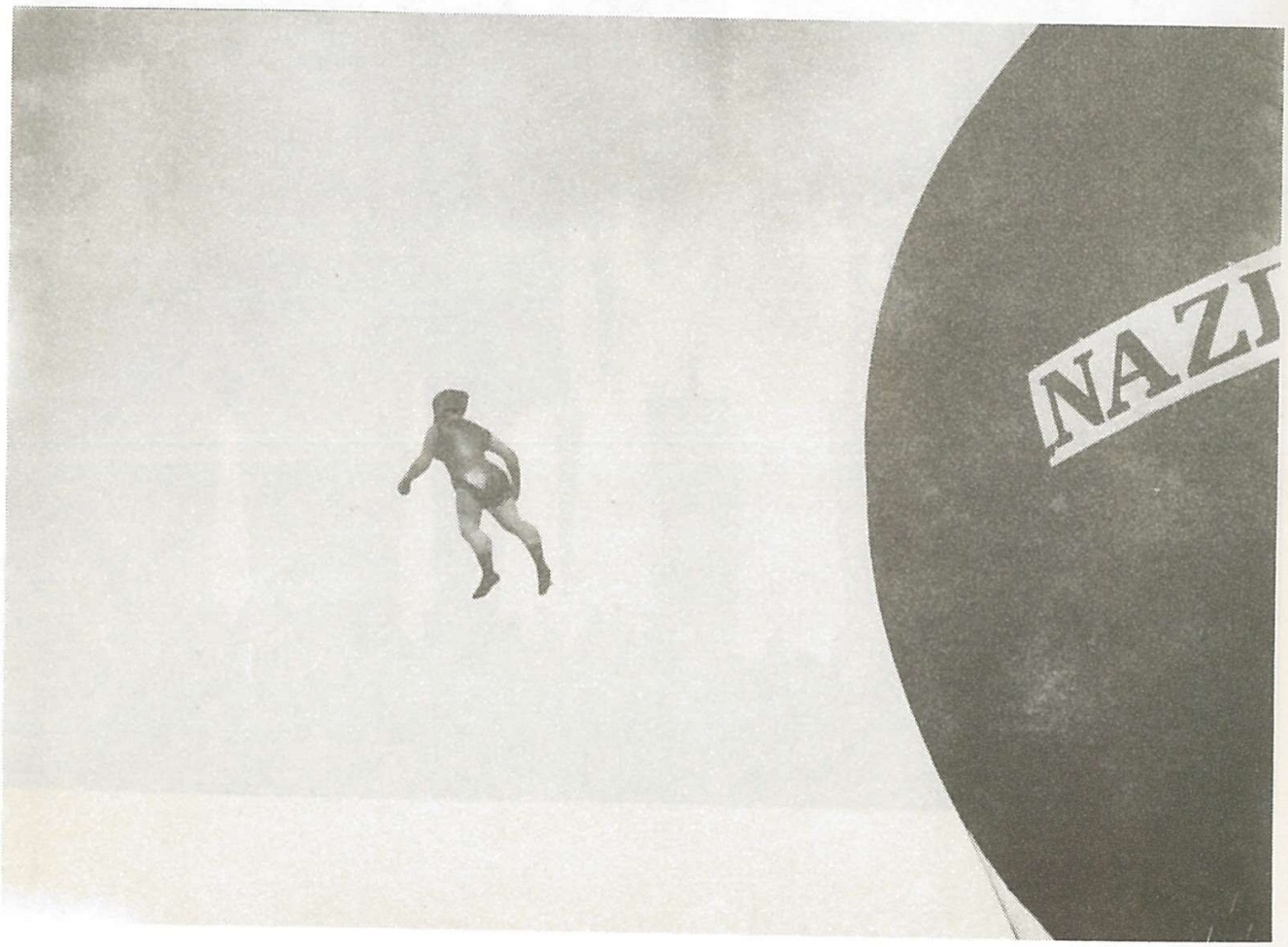


33

34

35

36



38

39 n'a-t-on pas eu à déplorer d'accidents de ce genre ! On

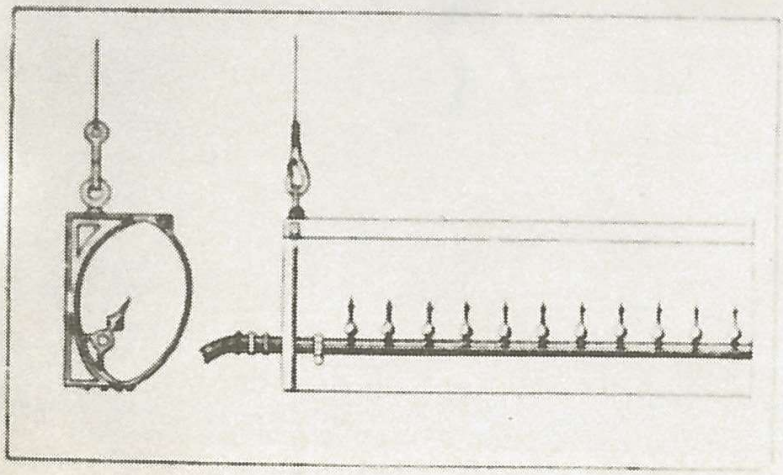
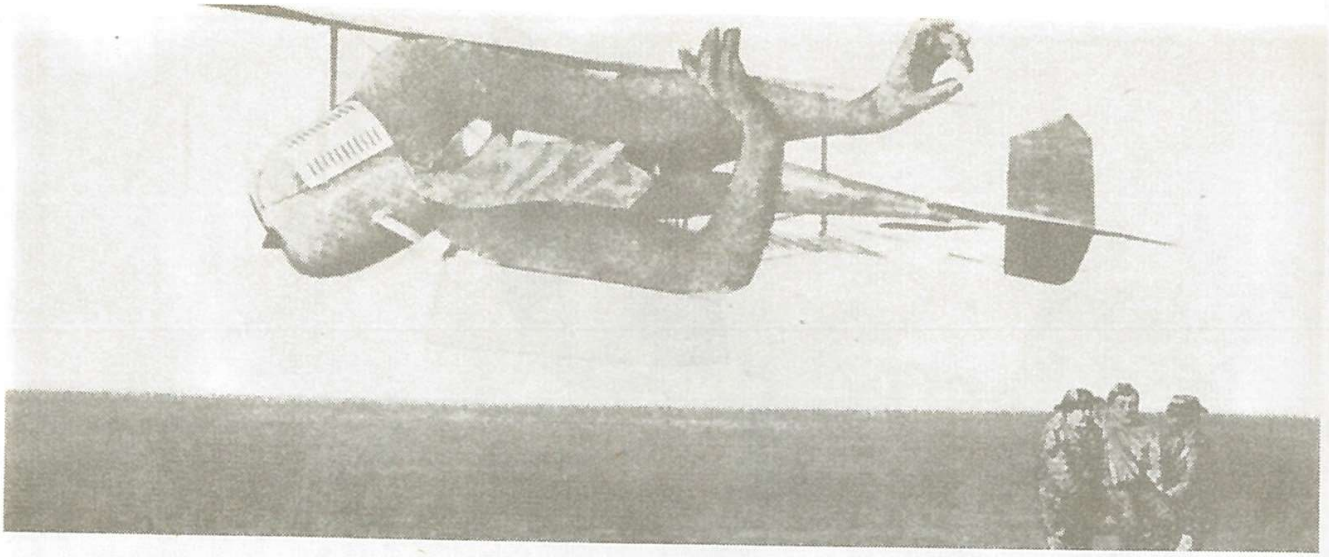


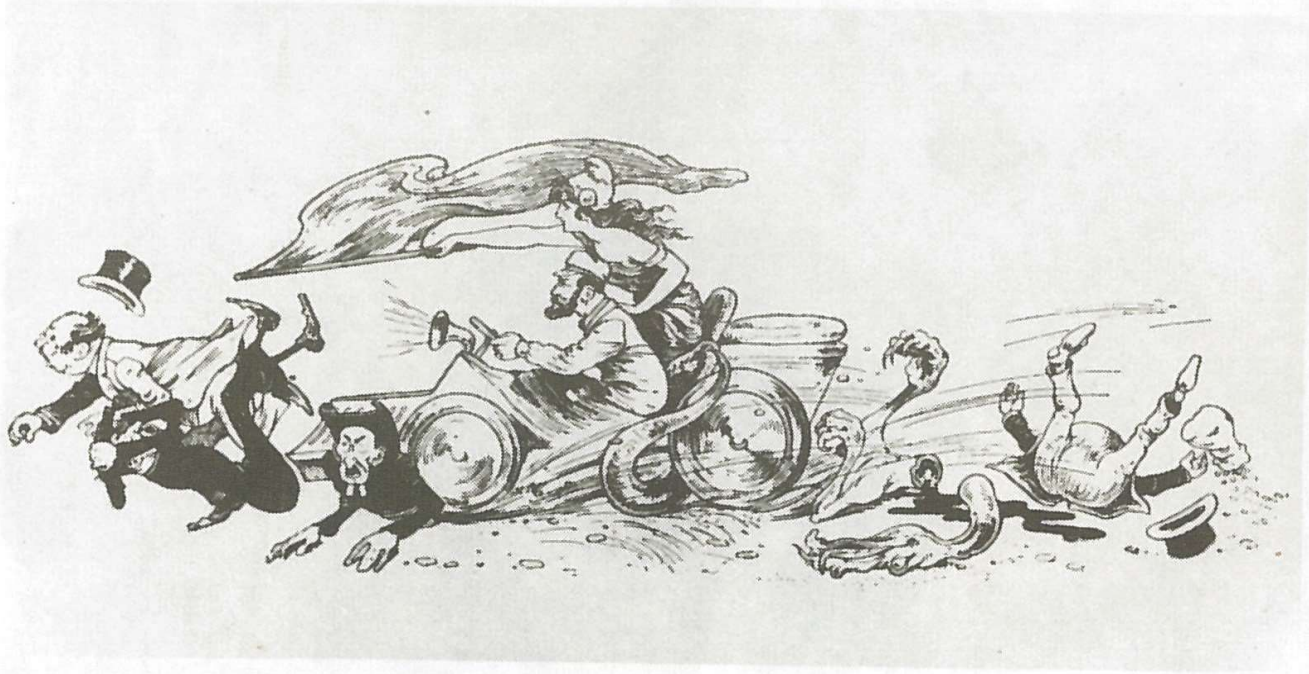
Fig. 23. — Détail d'une herse.

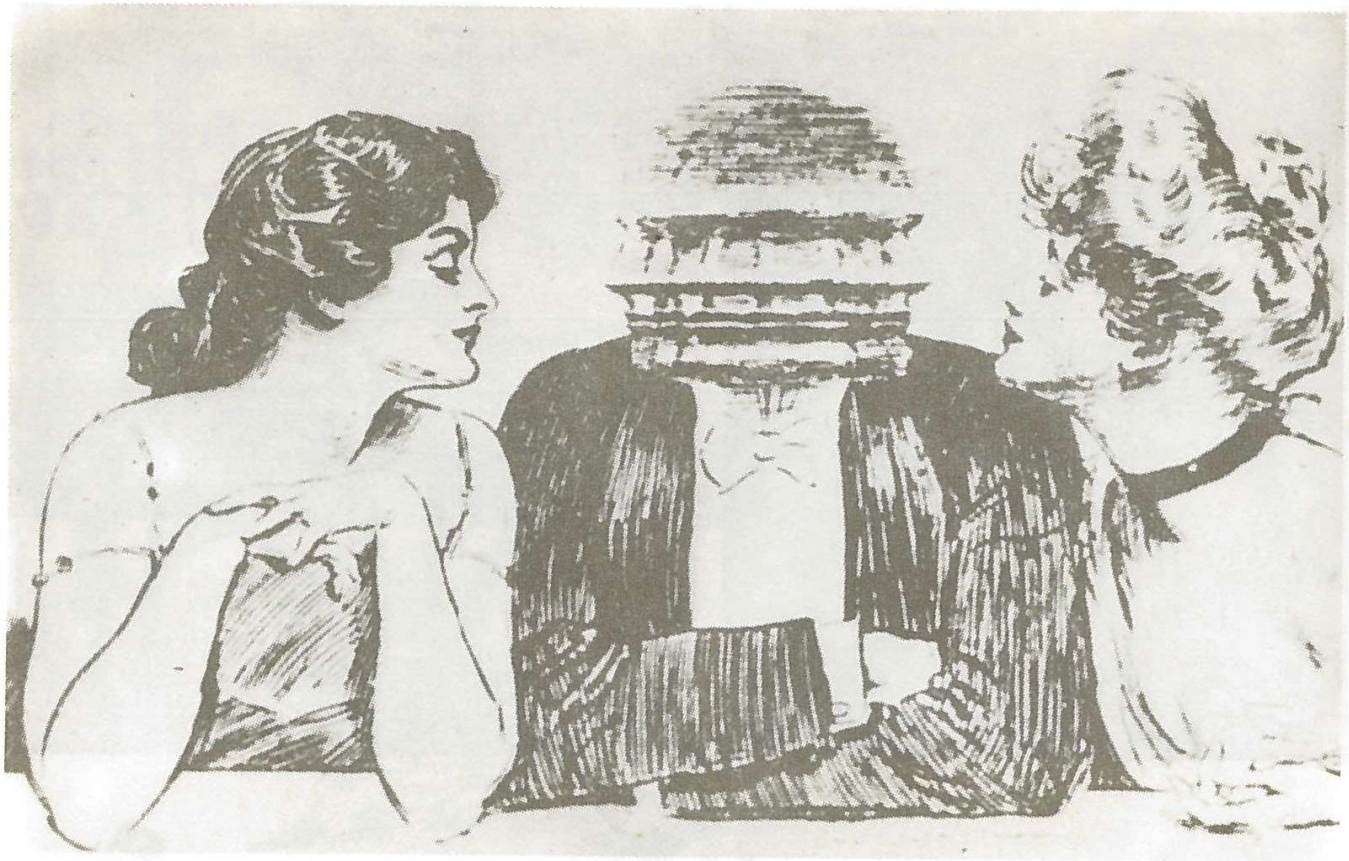

J. MARATKA
1914

43



44





RÉSUMÉ