

Český piktorialismus 1895 - 1928

Fotografický piktorialismus přelomu století - technologická, myšlenková a umělecká východiska

Koncem 19. století všechny vnější projevy života české společnosti dokazovaly její sílící sebevědomí a touhu stát jako plnoprávný člen rodiny evropských národů. Praha se toužila rychle pozvednout na úroveň předních evropských velkoměst. Proto také došlo k asanaci a velkým národním výstavám. Generace mladých umělců už nehledala své vzory a inspirace ve Vídni nebo v Mnichově, ale především v Paříži, v níž spatřovala centrum moderního umění. V tomto zaměření je utvrzovaly životní osudy Alfonse Muchy, Ludka Marolda i Františka Kupky. Díky této orientaci také proběhly výstavy významných zahraničních tvůrců: Augusta Rodina (1902), Edvarda Muncha (1905), Antoina Bourdella (1909) a francouzských impresionistů v roce 1907. Také tvorba Picassa a Braqua našla v českých zemích rychle uznání především zásluhou autority F. X. Šaldy a díky sběratelskému zájmu Vincence Kramáře.

Českému malířství, sochařství, grafice, architektuře i literatuře se tak podařilo kolem přelomu století poměrně rychle překonat bariéru provincionalismu a přinést i osobitý vklad do evropského umění. V profesionální fotografii byla ovšem situace pro umělecký rozmach složitější, neboť v ní chyběla silná osobnost, která by svému nadání dala i umělecký výraz. Určitým generačním a nadnárodnostním mostem se stalo amatérské fotografické hnutí, jehož prostřednictvím se k nám tendence secesního piktorialismu dostávaly nejdříve. Na mezinárodních výstavách a v zahraničních časopisech, které kluby fotografů v českých zemích odebíraly, nalézali fotoamatéři řadu informací o pracích evropských piktorialistů. Poznali tak díla nejen německých autorů, ale i vídeňského Camera Clubu (především Hugo Henneberga, Heinricha Kühna a Hanse Watzka) a také práce Roberta Demachyho a Charlese Puyoa, i když některé se komentovaly z notnými výhradami. Amatérské fotografické hnutí, které v českých zemích tvořivě nasálo a rozvinulo podněty evropských piktorialistů, tak zpětně oživilo monotónní portrétní tvorbu živnostenských fotografů, z nichž někteří se ke konci prvního desetiletí 20. století k piktorialismu přiklonili.

Většina živnostenské fotografické produkce v západoevropských městech kolem přelomu století se příliš nelišila od situace v Praze a i tam přišla kýžená změna až v prvním desetiletí našeho století. Jeden z nejvýznamnějších evropských portrétistů Hugo Erfurth si otevřel ateliér v Drážďanech v roce 1906, významný mnichovský fotograf Franz Grainer přišel do Mnichova v roce 1900, roku 1905 si otevřel portrétní ateliér v Berlíně Nicola Perscheid. Téhož roku ve Vídni si otevřel svůj "Anstalt für Gummidruck und moderne Photographie" císařský rada a dvorní fotograf Hermann Clements Kosel, roku 1908 si otevřela ve Vídni proslulý ateliér herečka a fotografka Dora Philippine Kallmussová. Perscheid, Grainer, Erfurth, Kosel i Wilhelm Weiner z Darmstadtu a Rudolf

Dührkoop byli však lidé přinejmenším o generaci starší než Bufka a Drtikol, přední čeští piktorialisté. Zdá se, jako by v samotných českých zemích chyběla jedna generace, která by mladým fotografickým tvůrcům připravila půdu doma a poskytla domácí podněty.

Náročnější fotografická tvorba, směřující k vyšším uměleckým cílům, se začala označovat termínem “umělecká fotografie” (Kunstphotographie), fotografické práce se nazývaly “fotografickými obrazy”. Protože dobový termín “umělecká fotografie” je dnes obecnějšího charakteru, vžil se název “piktorialismus”. Všeobecně se uvádí, že historicky tento termín vyšel z práce Henry Peach Robinsona Pictorial Effect in Photography, vydané v Londýně roku 1869. Termín piktorialismus má však opět širší platnost a zasahuje delší časový úsek než dvacetiletí před první světovou válkou; obecně se jím označují snahy o sledování malířských vzorů ve fotografii neboli souhrn snah o přiblížení fotografie klasické umělecké tvorbě. Po fázi piktorialismu anglického, související s uměleckou atmosférou v letech kolem vydání zmíněné knihy, se setkáváme s termínem impresionistický a secesní piktorialismus, časově překrývajícím období secese. Charakteristickým znakem fotografických děl, usilujících o uměleckou výpověď, bylo používání ušlechtilých fotografických tisků. Na fázi secesního piktorialismu navázala poslední etapa piktorialismu, pro níž bylo příznačné užívání “měkkých” objektivů, objektivů o dlouhé ohniskové vzdálenosti, předsádek ke změkčení kresby. Vytváření záměrné neostrosti mělo za cíl postihnout náladu, atmosféru, vyvolávat pocit malebnosti. Snímky působí mlhavým jemným rozplývavým dojmem, pocit nálady přenáší na diváka. Pro tuto fázi piktorialismu se užívá termín puristický (nebo též moderní piktorialismus) a práce v tomto duchu jsou u nás typické pro počínající dvacátá léta.

Pro secesní piktorialismus bylo typické užívání ušlechtilých fotografických tisků, jejichž technologickým základem jsou chromované klišoviny. Pojem “ušlechtilé fotografické tisky” (též tvárné fotografické techniky nebo procesy) se používá v širším a užším smyslu. V užším smyslu jde o techniky, jejichž technologickým principem byl objev W. H. Foxe Talbota z roku 1852, že želatina obsahující sloučeniny chromu se působením světla mění tak, že ve studené vodě nebobtná a v teplé se nerozpouští. Podobný úkaz byl krátce poté objeven u chromované arabské gummy. Osvětlením slunečním světlem (nebo jiným zdrojem obsahujícím UV záření) místa chromované želatiny ztvrdnou, resp. ztrácejí schopnost přijímat vodu, přičemž stupeň utvrzení je přímo úměrný množství pohlceného světla. Kopírováním negativu nebo pozitivu je možno tvořit obrazy tvořené různě utvrzenou chromovanou želatinou, která se musí ovšem zviditelnit vhodným zbarvením této vrstvy. Jednotlivé ušlechtilé fotografické tisky (v užším smyslu) se pak rozlišují podle způsobů tohoto zbarvení, barví-li se místa osvitnutá (tedy utvrzená), nebo neosvitnutá (neutvrzená) a zda se barvení provádí jen na povrchu nebo v celé vrstvě chromovaného koloidu. V některých případech (světlotisk) lze získané snímky na desce použít i jako tiskové matrice k vytváření kopií. Mezi ušlechtilé fotografické tisky v užším smyslu tak náleží - v pořadí podle obliby - olejtisk, gumotisk, bromolejtisk, uhlotisk (pigment) a carbro. Technologicky s uve-

denými technikami ještě souvisí vzácně užívaná pinotypie a hydrotypie. Mezi tvárné fotografické procesy v širším smyslu se zařazuje pastelový tisk, autopastel, akvarelový tisk, resinotypie, kyanotypie, diazotypie a také platinotypie. Platinotypie však nebyla tiskem s použitím barvy, ale byla postupem vedoucím k obrazu tvořenému vyloučenou kovovou platinou. Jistou roli v oblibě ušlechtilých tisků také sehrál fakt, že byly ve svém fyzikálně-chemickém principu podstatně stálější a odolnější v čase, než klasické materiály založené na halogenidech stříbra.

Obliba ušlechtilých fotografických tisků úzce souvisí s pokrokem fotografické techniky, která se od druhé poloviny osmdesátých let minulého století přizpůsobovala rostoucím potřebám fotoamatérů. Fotografové, kteří se cítili být umělci, profesionálové i amatéři, se svými pracemi provedenými v technikách ušlechtilých fotografických tisků, chtěli odlišit od řadových amatérů i živnostníků. Jejich díla, namnoze závislá na zručnosti a zkušenosti fotografa, připodobňovala fotografii grafice a v obecnějším smyslu byla součástí aspirací fotografů na uznávanou uměleckou tvorbu. Ušlechtilé fotografické tisky tak kolem přelomu století jakoby završily snahu o emancipaci fotografie a fotografů, kteří pocítovali silnou potřebu po zrovnoprávnění s ostatními uměleckými obory. Podílem rukodělné práce i konečným vzhledem se “fotografické obrazy” ušlechtilých tisků vskutku těsně přimykaly k tradičním výtvarným oborům. Z čistě technologického pohledu ovšem zažila fotografie kolem roku 1900 zvláštní rozpor, neboť v okamžiku, kdy pokrok fotografické techniky fotografa osvobodil z bezprostřední závislosti na technice a kdy již nemusel trávit čas obtížnou přípravou desek a mohl si koupit negativy již připravené, část fotografů propadla kouzlu pracné přípravy ušlechtilých tisků. Svou roli sehrála i setrvačnost tradice “rukodělného Díla”. Negativ se stal jen základním materiálem pro další dotvoření, každý výsledný pozitiv byl do jisté míry originál. Manuálními zásahy fotografa bylo možno (ne u všech technik) podstatně pozitiv ovlivnit, včetně tonálních hodnot a barevnosti. V podstatě nesmírně stoupl význam autorského rukopisu, do popředí se dostaly tradiční hodnoty umělcovy osobnosti, zejména jeho originalita. Například práce amatérských fotografů bratří Theodora a Oskara Hofmeisterových z Hamburku byly ve své době natolik slavné, že je zakupovala muzea i jednotlivci ihned po dokončení za značně vysoké částky.

Z historického odstupu můžeme v zemích Koruny české hnutí českých fotoamatérů, které oproti fotoamatérům německým u nás mělo opožděnější nástup změn směrem k náročnější umělecké výpovědi, i svá specifika, rozdělit pro piktorialistické období na čtyři etapy:

První etapa zahrnuje zhruba desetiletí do výstavy Klubu fotografů amatérů v roce 1899, na níž poprvé, ale také naposledy, byly připuštěny k vystavení jen “umělecké fotografie”. Z hlediska užívání ušlechtilých fotografických tisků tehdy dominoval uhlotisk (pigment). Profesionální fotografie se piktorialistické tendence u nás zatím netkly, pouze někteří fotografové začaly používat platinotypie (J. Langhans). Připomeňme, že činnost Klubu fotografů amatérů v Praze, založeného jako první sdružení svého druhu u nás v roce 1889, kulminovala rozsáhlým

výstavním vystoupením roku 1897, což byla jedna z největších fotografických výstav v naší historii vůbec.

Druhá etapa vývoje amatérské fotografie zahrnuje přibližně léta 1900 až 1911, kdy vedle organizovaných fotoamatérů začalo s pokrokem fotografické techniky přibývat příležitostných, svátečních fotografů, jimž fotografický aparát sloužil pro potěšení k zachycování chvil rodinné pohody, výletů, vycházek, cest, kratochvílí s přáteli. Tehdy u nás nabyl na významu fenomén fotografování pro radost, jako výraz životního stylu. Z ušlechtilých fotografických tisků tehdy dominoval zejména gumotisk, i když se zaváděl také olejtisk. Činnost Klubu fotografů amatérů v Praze, který byl chápán jako vůdčí pro ostatní české kluby a který vydával Fotografický obzor, po přelomu století po tvůrčí stránce poněkud stagnovala. Obrat přišel s rokem 1907 s novým vedením klubu a aktivitou některých nových členů (V. J. Bufky). Ve fotografických materiálech se stále častěji užívaly bromidostříbrné papíry s želatinou.

Třetí etapa vývoje amatérské fotografie symbolicky počíná na výstavě klubu fotografů amatérů v Praze v roce 1911, na níž došlo k vnějškovému sjednocení snah profesionálů a amatérů společnou prezentací tvorby. Zdá se, jakoby fotografové živnostníci dohnali v této etapě náskok a zkušenosti amatérských fotografů s ušlechtilými tisky, resp. někteří z nich tvorbu v duchu secesního a impresionistického piktorialismu přímo zahrnuli do náplně svého ateliéru. Charakteristická je také profesionalizace původního amatéra V. J. Bufky. Typickou technikou ušlechtilých tisků v této etapě, končící se vznikem samostatného státu, byl olejtisk a bromolejtisk. Vzhledem k ohlasu portrétů z ateliérů Drtikola a Bufky došlo i k určitému celospolečenskému posunu v chápání fotografie jako umělecké tvorby a patrné diferenciaci mezi uměleckým fotografickým portrétem k reprezentaci a mezi portrétem k identifikačním účelům. K zájmu veřejnosti o uměleckou fotografii přispěla nepochybně i výstava uspořádaná při příležitosti 75. výročí vynálezu fotografie v Rudolfinu na přelomu let 1914/1915, která vlastně byla prvním mezinárodním fotografickým salómem v Čechách, neboť představila i známé autory ze zahraničí (např. Hugo Erfurtha, Nicolu Perscheida).

Vývoj amatérské fotografie po první světové válce je složitější a méně přímočarý než v časech belle époque před válkou. Je zřejmé, že myšlenková a umělecká atmosféra po první světové válce stála proti předválečným piktorialistickým tendencím v protikladu, každopádně však měly piktorialistické tendence (a nejen u nás) pozoruhodnou setrvačnost. Změnil se však pohled na autorský negativ, který se nadále měl stát nedotknutelným. Pro některé autory byl piktorialismus východiskem celý jejich život, což platí nejen pro Josefa Sudka, ale i pro Františka Drtikola. Je tudíž velmi užitečné poznat kořeny, z nichž bezprostředně tvorba těchto dvou světově nejuznávanějších osobností české fotografie vyrůstala.

Pavel Scheufler